МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници
Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво
др Корнелија Ичин, главни уредник (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Марта Бјелетић (Институт за српски језик САНУ), др Николај Богомолов (Факултет журналистике Московског државног универзитета, Русија), др Џон Болт (Универзитет Јужне Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски универзитет, Израел), др Вилем Вестстејн (Факултет хуманистичких наука Универзитета у Амстердаму, Холандија), др Дојчил Војводић (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду), др Роналд Врун (Калифорнијски универзитет, САД), др Ханс Гинтер (Универзитет у Билефелду, Немачка), др Зоран Ђерић (Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Српско народно позориште у Новом Саду), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност РАН, Русија), др Јаромир Линда (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Синити Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Тања Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Љубинко Раденковић, дописни члан САНУ (Балканолошки институт САНУ), др Игор Смирнов (Универзитет у Констанцу, Немачка), академик Андреј Топорков (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Борис Успенски (Напуљски универзитет за источне студије — НИУ „Висока школа економије“, Италија — Русија)

Editorial board
Kornelija Ičin, PhD, Editor-in-Chief (Faculty of Philology, University of Belgrade), Marta Bjeletić, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), Nikolaĭ Bogomolov, PhD (Faculty of Journalism of the Lomonosov Moscow State University, Russia), John Bolt, PhD (University of South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Zoran Đerić, PhD (Academy of Arts, University in Banja Luka; Serbian National Theatre in Novi Sad), Hans Günther, PhD (University of Bielefeld, Germany), Academician Natalia Kornienko, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Jaromir Linda, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Shinichi Murata, PhD (Faculty of Foreign Studies of the University “Sofia”, Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Tanja Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Ljubinko Radenković, corresponding member, PhD (Institute for Balkan Studies of the SASA), Igor Smirnov, PhD (University of Konstanz, Germany), Academician Andrei Toporkov, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Boris Uspensky, PhD (University of Naples for Eastern Studies — National Research University Higher School of Economics, Italy — Russia), Dojčil Vojvodić, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Ronald Vroon, PhD (Department of Slavic Languages and Literatures of the University of California, USA), Michael Weiskopf, PhD (Hebrew University of Jerusalem, Israel), Willem Weststeijn, PhD (Faculty of Humanities of the University of Amsterdam, the Netherlands)

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

95

НОВИ САД • 2019

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

95

НОВИ САД

МАЯКОВСКОМУ — 125

САДРЖАЈ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Леонид Большухин, Мария Александрова, Автор, герой и другой в ранней лирике Маяковского 9
Алексей Зименков, Маяковский: от столбика к лесенке 31
Лариса Гервер, Громады и толпы звука в ранней поэзии Маяковского 39
Виктория Никульцева, Владимир Дядичев, Стихотворение Маяковского «Любовь» (1913): опыт лингвопоэтического анализа 47
Татьяна Купченко, *150 000 000* В. Маяковского: мотив выхода за пределы собственного тела как манифестация тотального преображения мира и искусства революцией духа 57
Михаил Вайскопф, Маяковский и традиция «официальной народности» 75
Вера Терехина, Владимир Маяковский, Максим Горький и «Девушка-самоубийца» 85
Наталья Солнцева, Николай Клюев против Владимира Маяковского 95
Бенгт Янгфельдт, Маяковский и Гёте в парке Лили, с постскриптумом 105
Ronald Vroon, Vladimir Mayakovsky and Frank O'Hara: a reappraisal 119
Галина Антипова, Маяковский — Базаров: к реконструкции несыгранной роли 143
Сергей Огудов, Киноповествование В. В. Маяковского: соединение разных видов кино в сценарии *Как поживаете?* 153
Антон Лукьянов, «Оркестр пожарников» в музыке Д. Д. Шостаковича к пьесе *Клоп* в постановке В. Э. Мейерхольда 163
Лариса Алексеева, Маяковский de visu: размышления о конфирмации образов и смыслов в иконографии поэта 171
Наталья Михаленко, Женские образы в лубочных картинках Первой мировой войны 191
Давид Бернштейн, Про «Барышню-смерть» Л. А. Бруни 205
Анна Швец, Перформативность слова и первормативность изображения: поэтический текст и его визуальная адаптация в коллаборации В. Маяковского и Э. Лисицкого *Для голоса* 215
Алексей Мокроусов, Маяковский и Дягилев. Поэт и сотрудники «Русского балета» 225

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Владимир Дядичев, В. Маяковский, Д. Бурлюк, К. Большаков и другие... К истории *Первого журнала русских футуристов* 237
Вадим Максимов, Театральная деятельность Маяковского и футуристическая модель театра 253
Ирина Шатова, Анаграммы и криптография в творениях В. Маяковского и футуристов 265
Алексей Чагин, Борис Поплавский: имажинистские истоки творчества (*Поэма о революции*) 279
Полина Ворон, О композиционных и ритмических особенностях романа И. Зданевича *Восхищение* 287

ХРОНИКА

Юбилейный год Маяковского (Анатолий Валюженич) 299

Регистар кључних речи 321
Списак сарадника 325
Упутство за припрему рукописа за штампу 329
Рецензенти 338

SADRŽAJ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

STUDIJE I RASPRAVE — ARTICLES AND TREATISES

Leonid Bol'shukhin, Maria Alexandrova, Author, Hero and the Other in the Early Poetry of Mayakovsy 9
Aleksei Zimenkov, Mayakovsky: From a Pillar to a Ladder 31
Larisa Gerver, Chunks and Piles of Sound in the Early Poetry of Mayakovsky 39
Victoria Nikul'tseva, Vladimir Diadichev, Mayakovsky's Poem "Love" (1913): An Attempt of a Linguopoetic Analysis 47
Tat'ana Kupchenko, *150 000 000* by V. Mayakovsky: Motive of Exiting One's Body as a Manifestation of Total Transformation of the World and Art with the Aid of the Revolution of the Spirit 57
Mikhail Weiskopf, Mayakovsky and the official "nationality tradition" 75
Vera Terekhina, Vladimir Mayakovsky, Maxim Gorky, and "The Suicide Girl" 85
Natalia Solntseva, Nikolay Klyuev against Vladimir Mayakovsky . 95
Bengt Yangfeld, Mayakovsky and Goethe in Lili's park, with a postscript 105
Ronald Vroon, Vladimir Mayakovsky and Frank O'Hara: a reappraisal 119
Galina Antipova, Mayakovsky — Bazarov: On the Occasion of the Reconstruction of an Unplayed Role 143
Sergei Ogudov, Cinematic narrative of V. V. Mayakovsky: Connecting Different types of films in the script "How are you?" 153
Anton Luk'anov, "Firemen's Orchestra" in the music of D. D. Shostakovich for the Drama *Bedbug* Directed by V. E. Meyerhold 163
Larisa Alekseeva, Mayakovsky De Visu: Considerations on the Conformation of Characters and Senses in the Iconography of the Poet 171
Natalia Mikhalenko, Female Characters in the Lubok of World War I 191
David Bernstein, On "Miss Death" by L. A. Bruni 205
Anna Shvets, Performativity of Words and Performativity of Images: Poetic Text and Its Visual Adaptation in the Collaboration of V. Mayakovsky and El Lissitzky *For the Voice* 215
Aleksei Mokrousov, Mayakovsky and Diaghilev. Poet and Collaborators of "Russian Ballet" 225

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА — CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Vladimir Diadichev, V. Mayakovsky, D. Burluk, K. Bolshakov and others... History of *The First Journal of Russian Futurists* 237
Vadim Maksimov, Mayakovsky's Theatre Activities and a Futuristic Model of Theatre 253
Irina Shatova, Anagrams and cryptography in the works of Vladimir Mayakovsky and the futurists 265
Aleksei Chagin, Boris Poplavsky: Imaginistic sources of creative activity (*The Poem of the Revolution*) 279
Polina Voron, On Compositional and Rhythmical Characteristics of the Novel *Thrill* by I. Zdanevich 287

ХРОНИКА — CHRONICLE

Юбилейный год Маяковского (Anatolii Valiuzhenich) 299

Register of key words 321
List of contributors 325
Instructions for authors 329
Reviewers 338

UDC 821.161.1.09 Majakovskij V. V.

Леонид Большухин
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Факультет гуманитарных наук
lbolshukhin@mail.ru

Leonid Bol'shukhin
National Research University
Higher School of Economics
Faculty of Humanities
lbolshukhin@mail.ru

Мария Александрова
Нижегородский государственный
лингвистический университет имени Н. А. Добролюбова
Кафедра русской филологии, зарубежной литературы
и межкультурной коммуникации
soling@lunn.ru

Maria Alexandrova
Linguistics University of Nizhny Novgorod
Department of Russian Philology, Foreign Literature
and Intercultural Communication
soling@lunn.ru

АВТОР, ГЕРОЙ И ДРУГОЙ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ МАЯКОВСКОГО

AUTHOR, HERO AND THE OTHER IN THE EARLY POETRY OF MAYAKOVSKY

В статье рассматривается процесс становления лирического героя Маяковского, обосновывается драматизм самоопределения Я в ситуации распада жанровой системы лирики. Показано, что в мире, лишенном традиционных жанровых координат, проблематизируется возможность высказывания как такового. Своеобразие отношений между автором и героем заключается в том, что герой «завладевает» автором, присваивая право «завершить» себя. Подобное возможно лишь через обретение Другого как высшей инстанции. Поиск Другого внутри художественного мира оказывается важнейшей задачей лирики Маяковского.

Ключевые слова: Маяковский, Бахтин, жанр, лирический герой, Другой.

The paper analyzes the process of creation of a lyrical hero of Mayakovsky, it establishes the dramatism of the self-determination of Я in the situation of the disintegration of the genre system of poetry. It is demonstrated that in the world devoid of traditional genre coordinates the possibility of expressing it is problematized. A special kind of a relationship between the author and the hero consists of the fact that the hero "reigns over" the author claiming the right to "complete" himself. This is possible only through the acceptance of the Other as the highest instance. The search for the Other inside the world of art becomes the most important task of Mayakovsky's poetry.

Key words: Mayakovsky, Bakhtin, genre, lyrical hero, the Other.

Лирическое высказывание, по мнению М. М. Бахтина, возможно только в «резонирующем» пространстве, в атмосфере хора: «...одинокий внешне герой оказывается внутренне ценностно не одиноким... <...> Авторитет автора есть авторитет х о р а. <...> Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном г о л о с е д р у г о г о...» (Бахтин 2003: 230–231).

«Хоровую» поддержку некогда обеспечивал жанр — «мировоззренчески насыщенная» структура (Грехнев 1985: 11), позволяющая автору наследовать освоенный предшественниками мир. В жанре очерчены горизонты бытия и даны предответы на онтологические вопросы.

Распад жанровой системы порождает новую для лирического сознания форму одиночества. Это уже не романтическое одиночество высокой личности в заданном, «оцененном» мире («низком», «несовершенном» и т. п.), а необходимость заново установить осмысленность жизненных явлений, наделить их ценностью. Очевидно, что эта ситуация потенциально трагична.

Жанровая система лирики распалась задолго до Маяковского, но именно он (едва ли не единственный среди современников) пережил последствия этого распада как необходимость преодолеть онтологическую катастрофу. Теперь поэт должен был решать принципиальный вопрос о самой возможности лирического высказывания, самостоятельно выстраивать пространство высказывания — ответственного и действенного, что неотделимо от жизнетворчества, от задач переустройства мира реального. У Маяковского «весь словарь языка, вся конструкция оборотов и сочетания слов» не просто отмечены новизной, но «как бы впервые рождаются» (Эйхенбаум 2001: 523).

Литературная ситуация начала XX в. актуализирует также проблему адресата — «концепированной личности», являющейся «элементом... эстетической реальности» (Корман 2006: 332). По-видимому, впервые в русской литературе современники Маяковского начинают последовательно противопоставлять идеального адресата традиционному читателю. Частный (но при этом самый частотный) случай — отвержение поэтом своего профессионального читателя. Например, у Блока:

Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,

И стать достояньем доцента,
И критиков новых плодить...
(Блок 2010: 290);

у раннего Маяковского:

Будет
с кафедры лобастый идиот
что-то молоть о богодьяволе
(Маяковский 1955: 115);

у позднего Маяковского:

Профессор,
снимите очки-велосипед!
Я сам расскажу
о времени
и о себе.
(Маяковский 1958: 279)

Читатель — это тот, кому легко достается всё написанное, как это представлено в «Дешевой распродаже»:

Каждая курсистка,
прежде чем лечь,
она
не забудет над стихами моими замлеть.
Я — пессимист,
знаю —
вечно
будет курсистка жить на земле.
(Маяковский 1955: 116)

Истинный (идеальный) адресат обретается в мире не заданном (населенном «вечными» читателями, но «безлюдном»): «Нет людей. / Понимаете / крик тысячедневных мук?» (Маяковский 1955: 113), а в мире преображенном или преображающемся, хотя бы это преображение началось со способности кого-то одного сказать в ответ «бесценных слов моту и транжиру» (Маяковский 1955: 56) «одно только слово / ласковое, / человечье» (Маяковский 1955: 117). Адресат оказывается в сфере «делания», сотворения мира, т. е. в особой, качественно новой близости с лирическим героем как источником творческой активности.

Показательно, что в мире раннего Маяковского идеальным адресатом волюнтаристски назначается Бог («А всё-таки»). Именно он призван оценить масштаб нового поэтического замысла о мире и самоотдачу творца:

И бог заплачет над моею книжкой!
Не слова — судороги, слипшиеся комом;

и побежит по небу с моими стихами подмышкой
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.
(Маяковский 1955: 62)

Очеловечивание бога сопровождается иронией, которая мотивирована не богоборчеством Маяковского (это частность), но тем, что поиск «высшей инстанции ответного понимания», которая «может отодвигаться в разных направлениях» (Бахтин 1996б: 338), — длящийся, неостановимый процесс.

Поиск Маяковским новых возможностей построения, «оцельнения» лирического мира побуждал его по-своему разрешать общую для всех поэтов-современников дилемму «творчество — вестничество» (в этом вопросе В. Маяковский оказывался антиподом А. Блока). Лирический герой раннего Маяковского, именующий себя пророком, предтечей, апостолом, не удовлетворяется ролью медиума высшей творческой или искупительной силы. Однако решительность, с которой он берется за дело созидания («Есть ли,/чего б не мог я!» (Маяковский 1955: 248)), демонстрация свободы творческих жестов — всё это не отменяет трагедии творца. Сущность трагедии осмеянного пророка или самого «голгофника оплеванного» очевидна. Но какова в мире Маяковского природа трагедийности творческого акта?

Трагедийно «самоощущение Поэта на месте бога» (Альфонсов 1983: 82). В произведениях большой формы оно реализуется в трагическом сюжете, в отношениях Я с другими персонажами — как теми, кто представляют внеположную поэту реальность, так и теми, которые являются проекциями лирического сознания, «дробящими» авторскую личность и лицо на мимические жесты, гримасы, голоса, овнешненные эмоциональные состояния[1]. При этом, подчеркивает В. Н. Альфонсов, «“сюжетно” было само сознание автора, — *в нем* возникали конфликты и сказывалось движение. В большой мере это отражено в образе центрального героя, Поэта, единственного развивающегося героя произведений» (Альфонсов 1983: 67).

Феномен ранней лирики Маяковского должен быть осмыслен на фоне его лирических поэм и лирической трагедии *Владимир Маяковский*. Наша гипотеза заключается в том, что внутренние коллизии трагедийного творческого сознания в наиболее чистом виде явлены именно героем лирики Маяковского, вступавшим в мир со своим новым словом.

Напомним, как М. Цветаева воссоздала ситуацию «первого слова» Маяковского: «Этот юноша ощущал в себе силу, какую — не знал, он раскрыл рот и сказал: “Я!” Его спросили: “Кто — я?” Он ответил: “Я — Владимир Маяковский”. — “А Владимир Маяковский — кто?” — “Я!” И больше, пока, ничего. А дальше, потом, — всё» (Цветаева 2013: 653). В. Н. Аль-

[1] В. Б. Шкловский писал о персонажах трагедии *Владимир Маяковский*: «Поэт разложил себя на сцене, держит себя в руке, как игрок держит карты» (Шкловский 1940: 55).

фонсов определил «человека Маяковского» (его лирического героя) как олицетворение самодовлеющей творческой силы: «Он никому и ничему не обязан, он как бы сам себя произвел» (Альфонсов 1983: 9). Закономерно, что лирический герой Маяковского, представительствующий за все человечество, сам не может быть в мире никем, кроме поэта[2]. В то же время уникальное соединение в лирическом герое человеческого (уязвимого, ищущего понимания) и сверхчеловеческого (властного, заведомо правого) обусловливает напряженное переживание своей творческой миссии. Эту миссию невозможно отклонить, избежать ее исполнения, ибо она столько же долг, сколько и личная потребность, условие самого существования Я. Но на что способен поэт в мире — открытый для Маяковского вопрос.

«Самосотворенный» лирический герой привносит в мир собственные противоречия, настоятельно требующие разрешения, что превращает творческое дело в процесс становления, самоопределения Я, в поиск опоры для себя и критерия самооценки. По точному замечанию М. Цветаевой, «Маяковский — весь самосознание, даже в отдаче» (Цветаева 2013: 661).

В произведениях большой формы новый мир творится из собственных душевных богатств лирического «я», «из себя»[3], подчас в самом буквальном смысле, как это происходит в завершающей части *Войны и мира*:

Грудь,
Срази отчаянья лавину.
В грядущем счастье вырыщи ощупь.
Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!
Птиц причудливых мысли ро*и*те.
Голова,
закинься, восторженна и горда.
Мозг мой,
веселый и умный строитель,
строй города!

(Маяковский 1955: 234)

Сюжетное воплощение миссии поэта может получать желанное завершение (такова картина идеального нового мира в финале *Войны и мира*) либо выводить лирического героя на новый круг мытарств в мире, ожидающем преображения (*Владимир Маяковский*). Но в любом случае пространство сюжета — сфера деяния, испытания сил и того специфического самопознания, которое неотделимо от артистической «пробы себя»:

---

[2] Ср. определение темы автобиографии: «Я — поэт. Этим и интересен» (Маяковский 1955: 9).

[3] Ср. в стихотворении «Братья писатели»: «Из чего писать вам?» (Маяковский 1957: 133).

Иногда мне кажется —
я петух голландский
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.
(Маяковский 1955: 172)

После игры карнавальными масками такое самоутверждение лирического героя оставляет впечатление заново обретаемой творческой власти. Иными словами, трагедийный катарсис становится условием желанного «оцельнения» мира.

Напротив, в лирике герой Маяковского весь вкладывается в «зачинательный» творческий жест, обращенный фактически в неизвестность. П. М. Пильский в 1915 г. отметил: усилия молодого поэта имеют целью «какой-то *неизвестный* [ему] результат» (Петроний 2006: 340).

Герой, явившийся в мир с творческой («авторской») миссией, не может просто поместить себя в нем — сфере приложения его же творческих усилий, не может обозначить здесь свою, отдельную от мира, позицию. В творимом заново мире можно только состояться, «родиться» в него. Нельзя также увидеть себя самого в «изначальной» ситуации до тех пор, пока творение не отразило творца либо не воспротивилось ему, искажая идеальный замысел. В трагедии *Владимир Маяковский*, в поэме *Человек* эта коллизия будет отрефлексирована, но ранняя лирика Маяковского запечатлела трагичность самой попытки «оцельнения» мира.

На первом этапе («Ночь», «Утро», «Порт», «Из улицы в улицу», «Уличное») творческое сознание пытается охватить мир, который по сути своей враждебен любым созидательным усилиям. Этот мир — хаотический, жестокий, где властвует безличный эротизм — влечение всего ко всему:

Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок.
(Маяковский 1955: 39)

Вскоре низкому эросу будет противопоставлена любовь как условие изменения онтологической природы мира — исполнения лирическим героем творческой миссии. Пока же от мира исходит энергия распада, превозмогающая энергию творческую. Открытие внеположного творческой личности хаоса обостряет коллизию поэтического «первоговорения», смятения, «нехватки слов» (Альфонсов 1983: 9). Попытка словесно закрепить напор впечатлений поглощает все силы биографического ав-

тора, не позволяет лирическому «я» заявить о себе. Первые стихи Маяковского не являют миру его лирического героя.

Следующий этап — осознание себя в мире, подлежащем преображению. Лирическим событием становится самоопределение незавершенного, растущего «из себя» сознания, а творческой задачей — «оформление» хаоса, выведение из него Другого, способного увидеть, воспринять, вступить в диалог, дать оценку лирическому «я» — одновременно субъекту и объекту творчества. Стремление лирического героя Маяковского состояться требует объективации себя в Другом, но Другой в его ранней лирике — мучительная проблема. Иными словами, вхождение незавершенного Я в хаотичный, безликий мир создает коллизию, которая не может быть разрешена в пределах личного опыта, а иного опыта не дано.

Если мы обратимся к ряду принципиальных характеристик лирического сознания раннего Маяковского, то обнаружим крайнюю форму солипсизма как исток его трагического мироощущения. Внешний мир для лирического героя — всего лишь проекция собственных представлений о враждебном начале, угрожающем поглотить Я, ввергнуть его в хаос. Даже урбанизм Маяковского изначально не социален (в традиционном понимании); толпа (именно городская толпа) выступает как психологическая категория: она выражает то коллективное бессознательное, по природе своей эротическое, которое стирает индивидуальность.

Пытаясь преодолеть одиночество и вместе с тем противостоять растворению в толпе, поэт обречен населять мир своими двойниками, возвращающими ему его же страдания. Это чья-то насилуемая душа (или «душа мира»):

> Лиф души расстегнули.
> Тело жгут руки.
> Кричи, не кричи:
> «Я не хотела!» —
> резок
> жгут
> муки;
>
> (Маяковский 1955: 39)

истерзанная человеческими толпами Земля:

> Земля!
> <...>
> Ты! Нас — двое,
> ораненных, загнанных ланями;
>
> (Маяковский 1955: 51)

«дура, плакса», осмеянная всем оркестром:

> «Знаете что, скрипка?
> Мы ужасно похожи:

я вот тоже
ору —
а доказать ничего не умею!»
(Маяковский 1955: 69)

Никто, кроме поэта,

...не поймет тоски Петра —
узника,
закованного в собственном городе.
(Маяковский 1955: 129)

Коллективный двойник — низовой городской люд — и в лирике, и в *Облаке в штанах* наименее всего отзывчив на слово страдания и сострадания («А улица присела и заорала: / “Идемте жрать!”» (Маяковский 1955: 182)). Но главная проблема заключается не в этом.

Череда двойников, порождаемых метаниями лирического героя, разнородна и бесконечна, потому что идеальный собеседник до определенного момента не может появиться; обращение «ко всему» в одноименном стихотворении по сути не имеет адресата и потому звучит безнадежно. Идеальный Другой должен быть олицетворением иного, чем у лирического героя, духовного опыта, возвышающего его над носителем страдальческого сознания и дарующего способность понять «такого большого», «такого ненужного», не ведающего собственных истоков («...какими Голиафами я зача́т...» (Маяковский 1955: 127)). При контакте с Другим лирический герой Маяковского, мучительно переживающий свою гротескную «избыточность», должен качественно измениться — стать гармоничным. Все богатства «моей великой души» перестают быть бременем только в ситуации признания этим Другим, но его нет в наличной реальности, а «грядущие люди» непредставимы (им адресован вопрос не «где вы?», а «кто вы?» (Маяковский 1955: 106)).

Особенности становления художественного мира поэта, который словно впервые произносит каждое слово, могут быть рассмотрены в свете положений М. М. Бахтина о законах превращения «слова жизни» в поэтическое высказывание, об основных принципах существования эстетически полноценного литературного произведения. Решая этот глобальный вопрос, Бахтин выдвигает в центр внимания автора и героя. Их отношения мыслятся как принципиально диалогические: взаимодействие двух позиций является обязательным условием для рождения художественной реальности. Авторская позиция обусловлена «вненаходимостью», причем «позиция вненаходимости завоевывается» (Блок 2010: 97). Художник не может не устанавливать дистанцию между собой и героем, пусть даже самым близким ему биографически, психологически, идейно и т. д.

Осмысление отношений автора и героя происходит у Бахтина в категориях Я и Другого. Творящее Я вступает в диалог с героем как носите-

лем самостоятельной точки зрения, наделенным встречной активностью по отношению к творческому акту автора, «утверждающему и оформляющему» героя. Эти диалогические отношения иерархичны: автор эстетически преодолевает Другого, оформляет «смысловое целое героя» («форма бывает не только пространственной и временной, но и смысловой» (Блок 2010: 206)), «завершает» своей творческой волей даже самую «текучую» личность. В лирике, по мысли Бахтина, автор «овладевает» героем иначе — «проникает его всего насквозь», достигая кажущегося совпадения двух Я[4], но оставаясь при этом носителем «завершающей» силы:

> «Изнутри себя самой внутренняя жизнь не ритмична и — мы можем сказать шире — не лирична. Лирическая форма привносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового. Это делает позицию ценностной вненаходимости автора в лирике принципиальной и ценностно *напряженной;* он должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя (курсив наш. — *Л. Б., М. А.*)» (Блок 2010: 229).

Характеристика отношений автора и героя в бахтинском понимании применима к лирике Маяковского наряду с любой художественной системой (прежде всего возникшей в новое и новейшее время литературной истории). Но диалогические отношения, которые, по Бахтину, являются условием полноценной эстетической деятельности, могут, как показывает опыт Маяковского, стать содержанием художественной реальности, коллизией внутри лирического мира. Уникальность ситуации Маяковского обусловлена теми свойствами его лирического «я», которые уже были нами обозначены: находясь внутри художественной реальности, лирический герой решает вопрос о возможности высказывания как такового; это исходная точка в процессе самоосознания, самосотворения (рождения в мир) и пересоздания мира. Таким образом, опыт Маяковского существенно уточняет теоретическую модель Бахтина (которым не принималась во внимание, в частности, психология творчества): поэт фактически игнорирует эстетическую дистанцию между Я как автором текста и Я, переживающим свое пребывание в заданных текстом обстоятельствах, но именно из этой посылки рождается эстетически полноценное произведение.

Хотя образ Я у Маяковского создается подобно любому художественному образу из черт отобранных, обобщенных, мифологизирующих реальную авторскую личность, первостепенно важно следующее: в творческом сознании Маяковского лирический герой перестает быть «младшим другим» по отношению к автору текста, выбирающему творческую стратегию. Скорее герой стихийно «овладевает» автором, чем автор со-

---

[4] «Может показаться, что в лирике нет двух единств, а только одно единство, круги автора и героя слились, и центры их совпали» (Блок 2010: 230).

знательно «овладевает» героем. Слова Б. Пастернака о трагедии *Владимир Маяковский* могут быть распространены на всё творчество поэта:

> «Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья» (Пастернак 1991, 1: 138).

Автор-лирик, «овладевающий героем» (по Бахтину) на его «внутренней интимной позиции, сам должен *утончиться* до чисто внутренней вненаходимости герою, отказаться от использования пространственной и внешне временно*й* вненаходимости (внешне временная вненаходимость нужна для отчетливой концепции законченной фабулы) и связанного с нею и з б ы т к а внешнего в*и*дения и знания, *утончиться до чисто ценностной позиции*» (курсив наш. — *Л. Б.*, *М. А.*) (Блок 2010: 230). Возникающая в связи с этим *напряженность* (см. приведенное выше бахтинское положение) означает принципиальную предрасположенность лирики к нарушению *тонкой* эстетической иерархии в системе «автор — герой». Эта готовность в эпоху модернизма и реализовалась в поэзии Маяковского, где творческая активность героя оказалась определяющей; лирический герой сам ищет «оцельнения» и «завершения».

Итак, автор-герой у Маяковского отрекается от позиции ценностной вненаходимости, перемещается с «границы текста» (Бахтин) вглубь создаваемого художественного мира и остается призванным «из глубины» решать всё те же задачи, которые стоят перед традиционным автором-«сочинителем». Важнейшая среди этих задач — «завершение» героя и «оцельнение» художественного мира — неосуществима без Другого с некими верховными полномочиями. Отсюда настойчивый и безнадежный поиск лирическим героем раннего Маяковского высшей инстанции. Но таковой нет места в его мире, потому что место бога занимает творческое Я.

Описанная выше инверсия библейской коллизии «творец и творение» — основа глубокого своеобразия диалогических отношений в ранней лирике Маяковского, где Я совмещает качества сверхчеловеческие и «слишком человеческие».

Лирического героя раннего Маяковского часто возводят к романтическому трагическому типу личности[5], хотя, «создавая своего лирического героя, Маяковский исходил уже из иных, не романтических предпосылок» (Гинзбург 1997: 152). Трагизм нереализованного диалога у Маяковского лишь внешне напоминает романтическую триаду «надежда — разочарование — отчуждение от мира». Когда традиционный романтический герой пытается найти отклик у «неблагодарных» людей, это служит утверждению его статуса высокого страдальца, «не создан-

---

[5] См. об этом: (Альфонсов 1983: 31–42); (Ломинадзе 1993: 149–169); (Петросов 2000: 130–155).

ного для мира». Когда его «заветные песни» оказываются не оцененными «на земле», они звучат «в вечности»: «...И звезды слушают меня,/ Лучами радостно играя».

Очевидно, что у Маяковского страдание отверженности не искупается горделивым чувством избранности. Его лирическая эмоция контрастирует с пафосом его же заявлений в докладах и статьях футуристического периода. С одной стороны, «Я не жду от вас ничего, кроме издевательств, но ваши насмешки и ваши крики могут мне только доставить радость сладострастия быть освистанным» (Катанян 1985: 65), а с другой —

> Все вы на бабочку поэтиного сердца
> взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
> Толпа озвереет, будет тереться,
> ощетинит ножки стоглавая вошь.
> (Маяковский 1955: 56)

При осмыслении романтического комплекса лирического героя Маяковского исследователи указывают на те особые проявления Я, которые объясняются социальным темпераментом поэта («Нам слово нужно для жизни» (Маяковский 1955: 324)) и силой жертвенной любви к людям («Но мне — /люди, /и те, что обидели, —/вы мне всего дороже и ближе» (Маяковский 1955: 185)). Обе трактовки справедливы, однако до сих пор не осмысленным остается главное, с нашей точки зрения, отличие героя Маяковского от «самодостаточного» романтика: его лирическое «я» нуждается в диалоге, не имея возможности личностно состояться без «завершающего» контакта.

Исключительность лирического «я», грандиозность его притязаний — точка пересечения романтической и модернистской парадигм. В то же время коллизия Я и Другой у поэтов Серебряного века существенно отличается от всей предшествующей традиции.

С. Н. Бройтман так характеризует процессы, сближающие представителей разных течений, носителей разной творческой индивидуальности: присущий поэтам (в частности, К. Бальмонту) «активизм лирического “я”... неправомерно воспринимать как заурядно индивидуалистический», ибо в нем «должны сниматься противоположности конечного и бесконечного, своеволия протеистического “я” и говорящей через него стихии бесконечно изменчивой жизни» (Бройтман 1997: 220). Для «человека с душой мира» условием обретения целостности становится «снятие субъект-объектных противоположностей» — неосинкретизм (Бройтман 1997: 216), адекватный (по И. Анненскому) потребности современного «я», «замученного сознанием своего безысходного одиночества», «стать целым миром, раствориться, разлиться в нем» (Анненский 1988: 497). Принимая наблюдения Анненского над творчеством Бальмонта за «прекрасное введение в поэтику лирики начала XX века» (Бройтман 1997: 221), распространяя принцип неосинкретизма на постсимволисткую лирику, С. Н. Бройтман фактически

отказывается от соотнесения с «революцией в субъектной сфере» (Бройтман 1997: 216) истинно революционного опыта Маяковского.

На фоне «двух главных процессов, протекающих в 10-е годы в субъектной сфере лирики: увеличения масштабов личности и полноты неслиянного перевоплощения в "другого"» (Бройтман 1997: 267), случай Маяковского требует осмысления как совершенно особый. Герой раннего Маяковского не ищет перевоплощения в Другого, кем бы этот Другой ни был. Метаморфозы лирического героя, уподобляющие его «всем» («Ко всему»), чреваты катастрофой — утратой себя[6]. В лирике Маяковского Я должно состояться именно в качестве Я, хотя без авторитетного Другого это невозможно. Сущность этой лирической позиции сохранится и в творчестве Маяковского советского периода, что вызовет обвинения поэта в индивидуализме со стороны «правоверных» коллективистов.

Если «трагическая сторона поэзии Бальмонта» заключается в том, что поэт, будучи «"слит" с единым в парадигме бытия», «разорван с конкретным "другим" в синтагматике личных отношений» (Бройтман 1997: 221–222), то в поэзии раннего Маяковского нельзя выделить «трагическую сторону»: его лирическое «я» переживает одиночество бытийное и психологическое, что угрожает возможности высказывания. Не каждое из ранних стихотворений Маяковского трагично по тональности, поскольку лирическому герою дана надежда на свою творческую силу, но сама избранная им позиция взывания к миру потенциально трагична. В ситуации Маяковского главный вопрос заключается не в том, *о чем* говорить, но в том, *как* говорить с миром, чтобы состояться в слове, т. е. единственно возможным для него способом. Лирическое «я» не может реализовать свои богатства в ситуации ответного «молчания мира».

Именно по этой причине поиск Другого у Маяковского имеет цель миростроительную, онтологическую, а желанный Другой, на которого возложена такая миссия, долгое время не может быть конкретизирован ни в психологическом, ни в биографическом, ни в мировоззренческом отношении. Показательно, что обретение Маяковским единомышленников в искусстве, их совместные акции никак не отражаются на позиции его лирического героя, вообще не тематизируются, за одним исключением, лишь подтверждающим общую закономерность. В третьей части *Облака в штанах* Д. Бурлюк появляется не просто в качестве зачинателя русского футуризма, но как благословляющий рождение поэта, отвечающий на его первые творческие жесты:

И —
как в гибель дредноута
от душащих спазм
бросаются в разинутый люк —
сквозь свой

[6] Об этом подробнее см.: (Большухин 2000: 71–73).

до крика разодранный глаз
лез, обезумев, Бурлюк.
Почти окровавив исслезенные веки,
вылез,
встал,
пошел
и с нежностью, неожиданной в жирном
человеке,
взял и сказал:
«Хорошо!»
(Маяковский 1955: 186)

При всей весомости этого библейского «хорошо», отсылающего к ситуации первотворения («И увидел Бог, что это хорошо»), Другой не выводит лирического героя из трагического состояния «незавершенности», поскольку оказывается двойником Я, претерпевающим, подобно ему самому, мучительное «рождение в мир». Взгляд на себя через двойника имеет следствием лишь новый виток страданий «на миру»:

Хорошо, когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана!
Хорошо,
когда брошенный в зубы эшафоту,
крикнуть:
«Пейте какао Ван-Гутена!»
(Маяковский 1955: 186)

Таким образом, идеальный Другой раннего Маяковского не является ни носителем конкретных человеческих свойств, ни олицетворением высшей силы (альтернативной традиционному Богу), ни олицетворенной исторической силой. Хотя революция пророчится поэтом как близкое событие («...в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год» (Маяковский 1955: 185)), до 1918 г. она остается абстрактной, а потому неспособной снять мучающие лирического героя коллизии. Взаимообусловлены неопределенность Другого и незавершенность процесса самопознания, самовыявления лирического «я». Из встреч с Маяковским в 1915 г. А. М. Горький вынес впечатление (совпадающее с читательским впечатлением П. М. Пильского), «что он не знает себя и чего-то боится... Но — было ясно: человек своеобразно чувствующий, очень талантливый и — несчастный...»[7].

Главное, что характеризует Другого в мире Маяковского, — это его «оцельняющая», «завершающая» функция. Другой призван увидеть лирического героя так, как Я не может увидеть себя «изнутри». В идеале контакт с Другим должен увенчаться таким результатом, когда совпадут внутреннее и внешнее.

---

[7] Цит. по: (Катанян 1985: 108).

Отсюда проистекает особое качество поэтического слова Маяковского. Будучи психологически-конкретным, оно всегда «о главном». Это не сообщение о неком состоянии лирического героя, но его оформление, «облачение», овнешнивание сущности. Исследователями Маяковского давно отмечено такое свойство представления миру лирического Я, как «выворачивание» себя наизнанку: «А себя, как я, вывернуть не можете, / чтобы были одни сплошные губы!» (Маяковский 1955: 175); «...душу вытащу, / растопчу, / чтоб большая!» (Маяковский 1955: 185) и т. п. Е. Фарыно подчеркивает, что «всё положительное стремится стать у Маяковского овнешненным, всё внутреннее устремлено у него вовне» (Faryno). Далее проведена типологическая параллель с архаической (античной) моделью человека по Бахтину: «Всякое бытие для грека классической эпохи было з р и м ы м и з в у ч а щ и м. Принципиально (по существу) невидимого и немого бытия он не знает. <...> Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это — то есть вся внутренняя жизнь — могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме» (Бахтин 2012: 388–389).

На наш взгляд, эта параллель требует уточнения в связи с отмеченной Е. Фарыно «устремленностью» внутреннего вовне в мире Маяковского. Для архаической культуры внутреннего просто не существует: сплошная овнешненность человека обусловливает «однородность» жизненного пространства как сферы возникновения и непременного разрешения конфликтов. Напротив, у Маяковского присущие Я внутреннее и внешнее находятся в динамических и чрезвычайно напряженных отношениях, что осложняет любой контакт лирического героя с миром. Многократное повторение жестов Я, стремящегося «вывернуть себя», «выскочить из сердца», свидетельствует о том, что внутреннее постоянно переходит во внешнее, но не окончательно. А внешнее, в свою очередь, также не обретает качества завершенности, пребывая в ожидании оценки Другого. Напомним, что в отличие от архаической модели мироотношения, где человек (гражданин, художник) — участник хора, случай Маяковского — это рождение поэта после распада хорового сознания, это приход лирического героя в хаотический мир, который требует ценностного освоения. Единственное, что сближает Маяковского с архаикой, — масштаб желанного Другого, каковым мыслятся — в идеале — все и всё. Но та же грандиозность упований затрудняет их осуществление, т. е. расподобляет мир Маяковского с архаической моделью.

Итак, напор внутреннего, жаждущего выразиться вовне, и ожидание адекватного встречного движения извне создают «базовую» коллизию ранней лирики Маяковского. Вопрос о воспроизведении, о трансформации либо об отказе поэта от этой модели в послереволюционный период еще предстоит решить.

Поиск Другого как носителя «завершающей» точки зрения, отнесенной в идеальное будущее («Грядущие люди! / Кто вы?»), обязывает лирического героя оставить центральное место, занятое им по праву

творца новой вселенной и христоподобной жертвы. Это и произойдет в творчестве Маяковского советского периода, где функцию Другого — «миростроителя» — будут выполнять революция, партия, Ленин. В дореволюционной поэзии предпринимаются лишь попытки ухода, реализуемые то двойниками («Я вижу, Христос из иконы бежал...» (Маяковский 1955: 48)), то самим Я («А я, прихрамывая душонкой, / уйду к моему трону / с дырами звезд по истертым сводам...» (Маяковский 1955: 154)). Отказ от искушения ухода (при постоянной готовности вернуться к этой идее) психологически мотивирован чувством ответственности за непреображенную жизнь, а эстетически — невозможностью выстроить мир на иных структурных принципах, чем те, которые заданы центральной позицией Я. Уникальность архитектоники художественного мира Маяковского заключается в том, что миростроительная позиция его лирического героя парадоксальным образом неустойчива. Еще раз подчеркнем, что задача сотворения мира «из себя» осложняется непреодолимой неуверенностью одинокого творца.

Оказываясь в ситуации открытости миру, герой Маяковского переживает коллизию, которая принципиально нова для русской лирики: Другой — это не только Я, увиденный мной же со стороны в качестве двойника, Другой — тот, кто смотрит на меня.

Уже в первых текстах Маяковского намечается ситуация взаимного «всматривания»: Я ищу Другого, Другой ищет меня. Например, «Ночь» и «Утро» связаны не только суточным циклом, но и своеобразным диалогом взглядов. Характерно, что лирическое «я» (это пока не лирический герой в полном смысле), отвечая на тревожный вызов мира, пытается из видимого хаоса — движения ночной толпы, смешения утреннего сумрака и дождя — вывести, выкристаллизовать антропоморфного партнера:

> Я, чувствуя платья зовущие лапы,
> в глаза им улыбку протиснул...;
> (Маяковский 1955: 33)

> Угрюмый дождь скосил глаза.
> (Маяковский 1955: 34)

Распознавание в хаосе Другого сразу причиняет лирическому Я боль отчуждения:

> Но ги-
> бель фонарей,
> царей
> в короне газа,
> для глаза
> сделала больней
> враждующий букет бульварных проституток.
> (Маяковский 1955: 34)

Герой Маяковского, остро испытывая потребность в Другом, не менее остро предвосхищает боль контакта и сознательно идет ей навстречу. Он освобождается от укрытия, от «одежд», становясь уязвимым в буквальном смысле слова:

Смотрите —
срываю игрушки-латы
я,
величайший Дон-Кихот!
(Маяковский 1955: 104)

Боль «обнаженности» порождает семантически обратный жест:

Хорошо, когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана!
(Маяковский 1955: 186)

Лирический герой вынужден шагнуть на площадь, театральные подмостки, взойти «на голгофы аудиторий», выйти на просторы Вселенной — словом, действовать в онтологически открытом пространстве, где он будет доступен взору неведомого Другого. Власть над лирическим героем этого взора заключается в самой его непредсказуемости. Так или иначе, но в стремлении к пониманию Другим и, следовательно, к собственной «завершенности» герою необходимо занять такое положение, когда его увидят и услышат.

Рефлексия о «предстоянии взору» овеществляется в сцене из *Владимира Маяковского* с участием двойника-антипода лирического героя, Обыкновенного молодого человека. Только они двое выступают в «натуральном» человеческом облике среди обладателей искаженных лиц[8]. Поэтому ирония здесь лишь подчеркивает личный смысл коллизии:

Человек без уха

Молодой человек,
встань на коробочку!

Из толпы

Лучше на бочку!

Человек без уха

А то вас совсем не видно!
(Маяковский 1955: 160–161)

Наиболее явно этот принцип действия «на миру» реализуется в произведениях большой формы, где выстраивается «драматургическое» пространство, звучит чужое оценивающее слово — не только в реплике, но и в слове Я, становящемся, по Бахтину, двухголосым:

---

[8] Отмечено в статье: (Пьяных 1993: 237).

Меня сейчас узнать не могли бы:
жилистая громадина
стонет,
корчится.
Что может хотеться этакой глыбе?
(Маяковский 1955: 176)

По тем же законам существует и лирика Маяковского. Кроме устойчиво повторяющейся ситуации рассматривания и оценивания лирического героя («Нате», «Ничего не понимают», «Кофта фата», «А всё-таки», «Скрипка и немножко нервно», «Вот так я сделался собакой», «России») следует учитывать весь строй реакций Я на мир, определяемый присутствием в его сознании Другого.

Болезнена для героя Маяковского сама ситуация «предстояния взору», но Другой может оказаться абсолютно «чужим», враждебным, ненавидящим. Издевка над «инаковостью» лирического героя — в ранней лирике Маяковского единственно возможная реальность:

Музыканты смеются:
«Влип как!
Пришел к деревянной невесте!
Голова!»;
(Маяковский 1955: 69)

Ржут этажия.
Улицы пялятся;
(Маяковский 1955: 131)

Один заорал, толпу растя.
Второму прибавился третий, четвертый.
Смяли старушонку.
Она, крестясь, что-то кричала про черта.

И когда, ощетинив в лицо усища-веники,
толпа навалилась,
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял:
Гав! гав! гав!
(Маяковский 1955: 89)

Таким образом, вместо желанного «оцельнения», гармонизации при контакте с Другим лирическому «я» угрожают деструкция, гибель, бесконечный цикл возрождения к новым страданиям и катастрофам.

Каждый шаг героя Маяковского оказывается в поле тотального внимания, от которого нельзя укрыться, но которого и не следует избегать. Предстояние «чужому взгляду» требует от героя Маяковского той же формы самовыражения, что и ожидание реакции авторитетного Другого:

это исповедь на пределе откровенности, самоотверженное «выворачивание» себя для всех. Только так можно преодолеть чуждость и враждебность мира, вовлечь мир в полноценный диалог.

Подобное существование Я в открытом пространстве под тотальной властью «чужого взгляда» в процессе самоопределения по отношению к Другому типологически родственно тому способу организации художественного мира, который был обнаружен исследователями XX в. в романном творчестве Достоевского. М. М. Бахтин писал, что Достоевский произвел «коперниковский переворот», наделив героя романа небывалой прежде активностью, дав ему право самостоятельного поиска контактов с миром, с «незавершенной действительностью», «сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением»: «То, что выполнял автор [у Гоголя и др. предшественников Достоевского], выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения...» (Бахтин 2002: 58–59). С. Г. Бочаров, следуя за М. М. Бахтиным, подчеркивает в герое Достоевского обострившееся до крайности самосознание — потребность высказаться, «объясниться», состояться в слове, «облечься в слово» (Бочаров 1999: 124, 139) перед лицом Другого. Причем ценностный статус этого Другого колеблется между полюсом социальным и экзистенциальным[9].

Как показывает опыт дальнейшей литературной эволюции, подобная организация художественного мира крайне трудна для освоения (в отличие от так называемого «идейного наследия Достоевского»). О состоянии литературы «после Достоевского» в заметках 1961 г. Бахтин пишет следующее: «Влияние Достоевского еще далеко не достигло своей кульминации. Наиболее существенные и глубинные моменты его художественного видения, переворот, совершенный им в области романного жанра и вообще в области литературного творчества, до сих пор еще не освоены и не осознаны до конца» (Бахтин 1996б: 348).

Действительно, опыт полифонического романа, в «разомкнутом» пространстве которого герои самостоятельно и активно ищут самоопределения, не стал основой повествовательной традиции. Настоящим наследником Достоевского оказался поэт.

Психологическое родство Маяковского с одним из человеческих типов Достоевского было очевидно уже для Пастернака, вспоминавшего в «Людях и положениях» свое впечатление от первого знакомства с поэтом: «...сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей» (Пастернак 1991: 334). Огромная литература посвящена интересу Маяковского к миру Достоевского, творческой рецепции его образов и мотивов. Мы считаем

---

[9] См., в частности, осмысление в *Бедных людях* коллизии «преодоления стыда» как разомкнутой в вечность: за социальными обстоятельствами проступает «первособытие» — предстояние людей, осознавших свою наготу, взору Бога (Бочаров 1999: 125–126).

возможным поставить вопрос иначе. Маяковский довершил в своей области «коперниковский переворот» Достоевского, благодаря чему лирика обрела нового героя, новый архитектонический принцип.

Бахтинское определение «голос вне хора» относится, по крайней мере, к двум поколениям разных русских поэтов (начиная с К. Случевского) (Бахтин 2003: 233). Маяковский в этом ряду занимает особое место: он запечатлел распад прежней целостности мира, уязвимость «вне хора» перед «чужим взглядом» титанической личности. Движимый волей к преодолению всех разрывов, он реализовал это с трагической для себя последовательностью.

ЛИТЕРТУРА

Альфонсов Владимир. *Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского*. Л.: Советский писатель, 1983.

Анненский Иннокентий. «Бальмонт-лирик». *Избранные произведения*. Л.: Художественная литература, 1988.

Бахтин Михаил. «Проблема речевых жанров». *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996а: 159–206.

Бахтин Михаил. «1961 год. Заметки». *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996б: 329–363.

Бахтин Михаил. «Проблемы поэтики Достоевского». *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960-х — 1970-х годов. М.: Русские словари — Языки славянской культуры, 2002: 5–370.

Бахтин Михаил. «Автор и герой в эстетической деятельности». *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари — Языки славянской культуры, 2003: 69–363.

Бахтин Михаил. «Формы времени и хронотопа в романе». *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянской культуры, 2012: 340–511.

Блок Александр. *Полное собрание стихотворений*. В 3 т. Т. 2: 1902–1908. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.

Большухин Леонид. «Искушение толпой в ранней лирике В. Маяковского». *Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста*. Материалы межвуз. науч. конф., 17–18 февр. 2000 г. Соликамск: Соликамский государственный педагогический институт, 2000: 71–73.

Бочаров Сергей. «Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории». *Сюжеты русской литературы*. М.: Языки русской культуры, 1999: 121–151.

Бройтман Самсон. *Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура*. М.: РГГУ, 1997.

Гинзбург Лидия. *О лирике* [вступ. ст. А. С. Кушнера]. М.: Интрада, 1997.

Грехнев Всеволод. *Лирика Пушкина. О поэтике жанров*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985.

Катанян Василий. *Маяковский. Хроника жизни и деятельности*. 5-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1985.

Корман Борис. *Избранные труды. Теория литературы*. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2006.

Ломинадзе Сергей. «Небеса Маяковского и Лермонтова». *Вопросы литературы* 5 (1993): 149–169.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1: Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 7: Стихотворения второй половины 1925 года — 1926 года и очерки об Америке. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 10. Стихотворения 1929–1930 годов, вступление в поэму «Во весь голос», стихи детям. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
Пастернак Борис. «Люди и положения». *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 4: Повести. Статьи. Очерки. М.: Художественная литература, 1991: 296–346.
Пастернак Борис. «Охранная грамота». *В. В. Маяковский: pro et contra. Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей: антология*. Т. 1. СПб.: Русский путь, 2006: 130–156.
Петроний <П. М. Пильский> «Не...». *В. В. Маяковский: pro et contra. Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей: антология*. Т. 1. СПб.: Русский путь, 2006: 338–341.
Петросов Константин. «Человек и вселенная в стихах русских поэтов XIX — начала XX веков». *В содружестве с поэзией более полувека*. Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2000: 130–155.
Пьяных Михаил. «“Я пророк будущего человечества”: Трагедия “Владимир Маяковский”». *Нева* 7 (1993): 237–253.
Цветаева Марина. «Эпос и лирика современной России (Маяковский и Пастернак)». *В. В. Маяковский: pro et contra. Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей: антология*. Т. 2. СПб.: Русский путь, 2013: 651–673.
Шкловский Виктор. *О Маяковском*. М.: Советский писатель, 1940.
Эйхенбаум Борис. «О художественном слове». *«Мой временник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30 гг*. СПб.: Инапресс, 2001: 515–528.

Faryno Jerzy. «Семиотические аспекты поэзии Маяковского». *Поэзия авангарда* (Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm. Загл. с экрана).

LITERATURE

Al’fonsov Vladimir. *Nam slovo nuzhno dlia zhizni. V poeticheskom mire Maiakovskogo*. L.: Sovetskii pisatel’, 1983.
Annenskii Innokentii. «Bal’mont-lirik». *Izbrannye proizvedeniia*. L.: Khudozhestvennaia literatura, 1988.
Bakhtin Mikhail. «Problema rechevyh zhanrov». Bakhtin Mikhail. *Sobranie sochinenii*. V 7 t. T. 5: Raboty 1940-h — nachala 1960-h godov. M.: Russkie slovari, 1996a: 159–206.
Bakhtin Mikhail. «1961 god. Zametki». Bakhtin Mikhail. *Sobranie sochinenii*. V 7 t. T. 5: Raboty 1940-h — nachala 1960-h godov. M.: Russkie slovari, 1996b: 329–363.
Bahtin Mihail. «Problemy poetiki Dostoevskogo». Bakhtin Mikhail. *Sobranie sochinenii*. V 7 t. T. 6: «Problemy poetiki Dostoevskogo». Raboty 1960-h — 1970-h godov. M.: Russkie slovari — Iazyki slavianskoi kul’tury, 2002: 5–370.
Bakhtin Mikhail. «Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel’nosti». Bakhtin Mikhail. *Sobranie sochinenii*. V 7 t. T. 1: Filosofskaia estetika 1920-h godov. M.: Russkie slovari — Iazyki slavianskoi kul’tury, 2003: 69–363.
Bakhtin Mihail. «Formy vremeni i khronotopa v romane». Bakhtin Mikhail. *Sobranie sochinenii*. V 7 t. T. 3: Teoriia romana (1930–1961 gg.). M.: Iazyki slavianskoi kul’tury, 2012: 340–511.
Blok Aleksandr. *Polnoe sobranie stikhotvorenii*. V 3 t. T. 2: 1902–1908. M.: Progress-Pleiada, 2010.
Bocharov Sergei. «Holod, styd i svoboda. Istoriia literatury sub specie Sviashchennoi istorii». Bocharov Sergei. *Siuzhety russkoi literatury*. M.: Iazyki russkoi kul’tury, 1999: 121–151.
Bol’shukhin Leonid. «Iskushenie tolpoi v rannei lirike V. Maiakovskogo». *Lingvisticheskii i esteticheskii aspekty analiza teksta*. Materialy mezhvuz. nauch. konf., 17–18 fevr. 2000 g. Solikamsk: Solikamskii gosudarstvennyi pedagogicheskii institut, 2000: 71–73.

Broitman Samson. *Russkaia lirika XIX — nachala XX veka v svete istoricheskoi poetiki: Sub'ektno-obraznaia struktura*. M.: RGGU, 1997.
Eikhenbaum Boris. «O khudozhestvennom slove». Eikhenbaum Boris.«Moi vremennik»… Khudozhestvennaia proza i izbrannye stat'*i 20–30 gg*. SPb.: Inapress, 2001: 515–528.
Faryno Jerzy. «Semioticheskie aspekty poezii Maiakovskogo». *Poeziia avangarda* (Rezhim dostupa: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm. Zagl. s ɔkrana).
Ginzburg Lidiia. *O lirike* [vstup. st. A. S. Kushnera]. M.: Intrada, 1997.
Grekhnev Vsevolod. *Lirika Pushkina. O peɔtike zhanrov*. Gor'kii: Volgo-Viatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1985.
Katanian Vasilii. *Maiakovskii. Khronika zhizni i deiatel'nosti*. 5-e izd., dop. M.: Sovetskii pisatel', 1985.
Korman Boris. *Izbrannye trudy. Teoriia literatury*. Izhevsk: Udmurtskii gosudarstvennyi universitet, 2006.
Lominadze Sergei. «Nebesa Maiakovskogo i Lermontova». *Voprosy literatury* 5 (1993): 149–169.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 1: Stihotvoreniia, tragediia, poemy i stat'i 1912–1917 godov. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1955.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 7: Stikhotvoreniia vtoroi poloviny 1925 goda — 1926 goda i ocherki ob Amerike. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoi literatury, 1957.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 10. Stikhotvoreniia 1929–1930 godov, vstuplenie v poemu «Vo ves' golos», stikhi detiam. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1958.
Pasternak Boris. «Liudi i polozheniia». *Sobranie sochinenii*. V 5 t. T. 4: Povesti. Stat'i. Ocherki. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1991: 296–346.
Pasternak Boris. «Okhrannaia gramota». *V. V. Maiakovskii: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Maiakovskogo v otsenke sovremennikov i issledovatelei: antologiia*. T. 1. SPb.: Russkii put', 2006: 130–156.
Petronii <P. M. Pil'skii> «Ne…». *V. V. Maiakovskii: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Maiakovskogo v otsenke sovremennikov i issledovatelei: antologiia*. T. 1. SPb.: Russkii put', 2006: 338–341.
Petrosov Konstantin. «Chelovek i vselennaia v stikhakh russkikh poetov XIX — nachala XX vekov». *V sodruzhestve s poeziei bolee poluveka*. Kolomna: Kolomenskii gosudarstvennyi pedagogicheskii institut, 2000: 130–155.
P'ianykh Mikhail. "Ia prorok budushchego chelovechestva": Tragediia "Vladimir Maiakovskii"». *Neva* 7 (1993): 237–253.
Shklovskii Viktor. *O Maiakovskom*. M.: Sovetskii pisatel', 1940.
Tsvetaeva Marina. «Epos i lirika sovremennoi Rossii (Maiakovskii i Pasternak)». *V. V. Maiakovskii: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Maiakovskogo v otsenke sovremennikov i issledovatelei: antologiia*. T. 2. SPb.: Russkii put', 2013: 651–673.

Леонид Бољшухин, Марија Александрова

АУТОР, ЈУНАК И ДРУГИ У РАНОЈ ЛИРИЦИ МАЈАКОВСКОГ

Резиме

У чланку се разматра процес настајања лирског јунака Мајаковског, утврђује се драматизам самоодређења Ја у ситуацији нарушавања лирског жанровског система. Указано је на то да се у свету без традиционалних жанровских координата могућност изражавања као таквог сама по себи проблематизује. Специфичност односа између аутора и јунака огледа се у томе што јунак овладава аутором, присвајајући право да «заврши» себе. Овакво шта је могуће само кроз прихватање Другога као највише инстанце. Потрага за Другим унутар уметничког света постаје најважнији задатак лирике Мајаковског.

Кључне речи: Мајаковски, Бахтин, жанр, лирски јунак, Други.

UDC 821.161.1-14.09 Majakovskij V. V.

Алексей Зименков
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
zimvid@yandex.ru

Aleksei Zimenkov
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
zimvid@yandex.ru

МАЯКОВСКИЙ: ОТ СТОЛБИКА К ЛЕСЕНКЕ

MAYAKOVSKY: FROM A PILLAR TO A LADDER

Статья раскрывает историю появления в поэтической практике Маяковского таких графических элементов, как столбик и лесенка. Рассматриваются полемические выступления кубофутуристов, опыт Андрея Белого, обоснование Маяковским перехода в 1923 г. к «новой строке» — лесенке. Лесенка как важный вид интонационного членения строки, введенный Маяковским, была широко воспринята поэтами.

Ключевые слова: Маяковский, А. Белый, графика стиха, столбик, лесенка.

The paper reveals the history of the poetic practice of Mayakovsky such as graphic elements like column (stolbik) and ladder (lesenka). The paper focuses on polemical speeches of cubo-futurists, the experience of Andrei Bely, substantiation of Mayakovsky in the 1923 transition to the “new line” — step ladder. Ladder as an important kind of prosodic division line imposed by Mayakovsky, has been widely perceived by poets.

Keywords: Mayakovsky, A. Belyj, graphic of verse, column (stolbik), ladder (lesenka).

Внимание Маяковского к графической форме поэтического текста общеизвестно. В статье «Как делать стихи» (1926 г.) поэт писал: «Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднесть читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение» (Маяковский 1959: 113). Убежденность в том, что «размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону», складывалась у поэта постепенно. Вспомним подписан-

ный им манифест из футуристического сборника *Садок судей* (1913): «Нами уничтожены знаки препинания, — роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана. <...> Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождает новый свободный ритм поэту» (*Русский футуризм* 2009: 67–68). Стремясь освободить слово от нормативных ограничений, кубофутуристы не только «уничтожали» и «сокрушали», но находили «новые пути слова» (А. Крученых), небывалые возможности словотворчества, уникальность рукописных книг. «Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле», — подчеркивал Н. Бурлюк, напоминая о фигурных стихах в виде лир и ваз (*Русский футуризм* 2009: 69).

Маяковский, делавший в начале 1910-х годов самые первые шаги в поэзии, не прошел мимо новаторской практики Андрея Белого. Если первое опубликованное им стихотворение имело традиционный графический вид:

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

В. Маяковский. «Ночь» (1912)

то уже второе было расположено столбиком по центральной оси:

Утро
Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина.

В. Маяковский. «Утро» (1912)

В дальнейшем около десяти лет поэт использовал традиционную стиховую графику, но главной для него, безусловно, стала «столбиковая» форма строк. В дореволюционный период именно столбиком напечатаны тексты всех его поэм и более половины стихотворений.

Для Маяковского чрезвычайно важна была полемика футуристов с предшественниками, в ходе которой вырабатывались его творческие взгляды. Немало Маяковский почерпнул из «Сдвигологии русского стиха» (1922) А. Крученых, — примеры «слипшихся» слов он использовал для пояснения новых средств интонационного членения строки:

«Все-таки все читают стих Алексея Толстого:
Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током...

как —

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно <...>

Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

“Пустота” стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. “Летите” стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: “Летите в звезды”, и т. д.» (Маяковский 1959: 114)

Как мы видим, знаменитая «лесенковая» форма у Маяковского имеет сугубо практический характер. Это своего рода графические подсказки читателю и будущему актеру-исполнителю, где именно надо делать паузы, какие слова следует выделять как главные по смыслу, какими в том или ином месте должны быть интонация и ритм.

Что же такое лесенка и какова ее история?

Стихотворная речь состоит из ритмических единиц — стихов, которые в классической русской поэзии за редким исключением печатались отдельными графически неделимыми строками. В XX веке многие поэты перестают следовать указанному правилу: для того, чтобы обращать внимание читателя на нужные им интонационные, синтаксические и ритмические особенности авторского текста (графическая форма литературного произведения, столбик), а также для создания визуальных композиций — так называемые фигурные стихи.

Лесенка — один из таких приёмов, заключающийся в делении стихотворных строк (ритмических единиц поэтического текста) на «ступеньки». В XIX веке лесенка встречается у поэтов лишь изредка, главным образов в повествовательных и драматических произведениях, а также стихотворениях «говорного» типа. Например, в *Бахчисарайском фонтане*

(1821–1823), *Графе Нулине* (1825), *Медном всаднике* (1833), *Евгении Онегине* (1823–1831) А. С. Пушкина, в поэмах *Кавказский пленник* (1828), *Мцыри* (1840) М. Ю. Лермонтова, *Балете* (1866) и *Современниках* (1875–1876) Н. А. Некрасова (Богданова 2003).

Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!
Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! всё гибнет: кров и пища!
Где будет взять?
В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. <...>

А. С. Пушкин. *Медный всадник*

«Позвольте-с!»
Я посторонился
И дал дорогу осетру...
Господин Ветхозаветный
Говорит:
«Судьба сама
Нас свела сегодня вместе <...>»

Н. А. Некрасов. *Современники*

Первым, кто решительно отошел от принципа, в соответствии с которым ритмические единицы поэтического текста — стихи — печатались отдельными неделимыми строчками, был Андрей Белый. Уже в сборнике *Золото в лазури* (1903) он стал располагать слова, составляющие стих, *столбиком*, а затем — в стихотворении «Перед картиной» (1910), балладе «Шут» (1911) и др. — наряду со столбиком использовал и *лесенку*.

Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»

А. Белый. «Золотое руно» (1903)

Беззвучно колыхалась
Хохочущая
Грудь;
Бубенчики
Запели:

«Забудь,
Забудь,
Забудь!»
А. Белый. «Шут» (1911)

В 1922 году в предисловии к сборнику *После разлуки* Андрей Белый теоретически обосновал свою творческую практику: «<...> *мелодизм* — вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градаций школ <...>. <...> мелодических интонационных знаков у нас нет для выражения архитектоники мелодии <...>. Одну и ту же страницу мы можем выразить в различных интонационных архитектониках <...>. Отсюда стремление <...> искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию <...>. Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпаемых мелодийных миров» (Белый 1922: 10, 12, 13, 16).

Р. О. Якобсон столбиковую форму стихов Маяковского связывал с тоническим характером их ритмики. В работе «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским» (1923) Р. О. Якобсон подчёркивал: «Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу». И деление на строчки, не совпадающее «с подлинными границами стихов», «подсказывает читателю сущность ритмического членения стихов» поэта. «Это несущественно, что у Маяковского далеко не последовательно совпадение ритмического члена со стихотворной строчкой, и на одну строчку сплошь и рядом может приходиться по два, а то и по нескольку членов. Важно, что графическим приемом дана установка на членение стиха <...>» (Якобсон 1923).

Тогда же А. М. Пешковский в статье «Стихи и проза с лингвистической точки зрения» (1925), приведя примеры столбиковой графики поэтических текстов Блока и Маяковского, констатировал: «<...> применен новый знак препинания: недоконченная строка, благодаря которому нам не приходится уже гадать о ритмических замыслах автора <...>, а мы читаем прямо так, как хотел автор. Этот новый знак <...> есть огромное приобретение для нашей литературы» (Пешковский 1925: 153–167).

Позднее Л. И. Тимофеев попытался объяснить столбиковую форму стиха Маяковского тем, что его лирический герой по преимуществу находится в состоянии аффекта, которое порождает аффективный тип речи. Отличительной особенностью этого типа речи является резкое возросшая самостоятельность входящих во фразу слов, членение речи на небольшие синтагмы, слова-выкрики, слова-фразы, что многократно умножает роль и силу межсинтагменных пауз. Чтобы подчеркнуть их, у поэта и возникла, как полагал Тимофеев, потребность графического деления стихотворных строк на части, позволяющего делать визуально зримой синтаксическую и интонационную самостоятельность фонетических слов и синтагм в тексте (Тимофеев 1940: 41–52).

В феврале-марте 1923 г. Маяковский отказывается от столбиковой записи своих стихов и переходит к лесенке. Сохранились две беловые

рукописи поэмы *Про это*, в первой текст расположен столбиком, во второй вступление и первая глава — столбиком, а последующие главы — ступеньками. В конце второй беловой рукописи проставлена авторская дата — 11/II 23 г.

Вот он,
        большелобый
                тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
        «Вся земля», —
                выискивает имя.
Век двадцатый.
        Воскресить кого б?
— Маяковский вот...
                Поищем ярче лица —
недостаточно поэт красив. —
Крикну я
        вот с этой,
                с нынешней страницы:
— Не листай страницы!
                Воскреси!
Сердце мне вложи!
                Кровищу —
                        до последних жил.
В череп мысль вдолби!
Я свое, земное, не дожил,
на земле
        свое не долюбил.

В. Маяковский. *Про это* (1923)

Если для Андрея Белого лесенка явилась лишь одним из графических способов членения поэтических текстов, то у Маяковского она превратилась, с 1923 года, во всеохватывающий принцип расположения стихотворных строк на странице. С этого времени практически все стихотворения и поэмы Маяковского имеют ступенчатый вид.

О том, почему Маяковский в 1923 году перешел от одной формы разбивки стихотворной строки («столбика») к другой форме разбивки — «лесенке», нет единой точки зрения. Одно бесспорно — поэт таким образом восстанавливал в правах ритмико-интонационную роль деления поэтического текста на стихи, потому что лесенка делала видимыми начало и конец каждого из них, как это было при традиционной графической разбивке (при записи столбиком членение на стихи и членение на синтагмы уравнивалось в правах и переставало графически различаться). Вместе с тем наличие ступенек в лесенке позволяло по-прежнему делать интонационные, синтаксические и ритмические «подсказки» читателю.

Тимофеев полагал, что появление лесенки было обусловлено сменой типов переживания. Исчезло или отошло на второй план аффективное,

остро трагическое восприятие действительности, а вместе с ним аффективная прерывистость речи лирического героя Маяковского. Лесенка обеспечивала ритмико-интонационное единство стихотворной строки. Ступеньки ослабляли связи между частями строки, но в отличие от столбика, не разрушали их (Тимофеев 1987: 250–282).

Для Маяковского момент перехода к лесенке имел этапное значение, о чем свидетельствует его запись в 1930 г. для каталога выставки «20 лет работы»: «1923 — Про это — первый фотомонтаж Родченко
введение новой строки» [РДФ ГММ].

Эксперименты А. Белого, творческая практика Маяковского по использованию столбиков и лесенок были восприняты поэтами-современниками самых разных школ и направлений — Н. Асеевым, С. Кирсановым, И. Сельвинским, С. Есениным, Э. Чаренцом (Армения), Н. Хикметом (Турция), Ю. Тувимом (Польша) и др. В дальнейшем этот творческий опыт помогал решать каждый раз свои особые творческие задачи Л. Мартынову, В. Луговскому, А. Вознесенскому, Е. Евтушенко, Р. Рождественскому и многим другим.

Ярмарка!
В Симбирске ярмарка.
Почище Гамбурга!
Держи карман!
Шарманки шамкают,
и шали шаркают,
и глотки гаркают:
«К нам! К нам!»

Е. Евтушенко. «Ярмарка в Симбирске»

Твердят:
«Вначале
было
слово».
А я провозглашаю снова:
Всё начинается
с любви!

Р. Рождественский. «Всё начинается с любви...»

В современной поэзии лесенка и столбик превратились в распространенный и общеупотребительный прием графического оформления поэтического текста.

ЛИТЕРАТУРА

Белый Андрей. *После разлуки. Стихи*. Берлин, 1922.
Борисова Ирина. *Графический облик поэзии: «лесенка», курсив, графический эквивалент текста (на материале поэзии Н. А. Некрасова, его предшественников и совре-*

менников). Автореферат диссертации на звание кандидата филологических наук. Самара, 2003.
Гаспаров Михаил. «Ритм и синтаксис: Происхождение "лесенки" Маяковского». *Проблемы структурой лингвистики 1979*. М.: Наука, 1981.
Жовтис Александр. *Стихи нужны. Статьи*. Алма-Ата: Жазушы, 1968.
Маяковский Владимир. «Как делать стихи?». Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 12. 1959. М.: Художественная литература, 1955–1961.
Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб.: Росток, 2009.
Пешковский Александр. *Сборник статей*. Л.–М.: ГИЗ, 1925.
РДФ ГММ: Рукописно-документальный фонд Государственного музея В. В. Маяковского.
Тимофеев Леонид. «Поэтика В. В. Маяковского». *Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка* 1 (1940).
Тимофеев Леонид. *Слово в стихе*. — 2-е доп. изд. М.: Советский писатель, 1987.
Якобсон Роман. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. [Берлин, Москва]: Государственное издательство, 1923. (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 5).

LITERATURE

Belyi Andrei. *Posle razluki*. Stikhi. Berlin, 1922.
Borisova Irina. *Graficheskii oblik poezii: «lesenka», kursiv, graficheskii ekvivalent teksta (na materiale poezii N. A. Nekrasova, ego predshestvennikov i sovremennikov)*. Avtoreferat dissertatsii na zvanie kandidata filologicheskikh nauk. Samara, 2003.
Gasparov Mikhail. «Ritm i sintaksis: Proiskhozhdenie "lesenki" Maiakovskogo». *Problemy strukturnoi lingvistiki 1979*. M.: Nauka, 1981.
Jakobson Roman. *O cheshskom stihe preimushchestvenno v sopostavlenii s russkim*. [Berlin, Moskva]: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. (Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka. Vyp. 5).
Maiakovskii Vladimir. «Kak delat' stikhi?». Maiakovskii V. V. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 12. 1959. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1955–1961.
Peshkovskii Aleksandr. *Sbornik statei*. L.–M.: GIZ, 1925.
RDF GMM: Rukopisno-dokumental'nyi fond Gosudarstvennogo muzeia V. V. Maiakovskogo.
Russkii futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniia. Sost. V. N. Terekhina, A. P. Zimenkov. SPb.: Rostok, 2009.
Timofeev Leonid. «Poetika V. V. Maiakovskogo». *Izvestiia Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i iazyka* 1 (1940).
Timofeev Leonid. *Slovo v stikhe*. — 2-e dop. izd. M.: Sovetskii pisatel', 1987.
Zhovtis Aleksandr. *Stikhi nuzhny. Stat'i*. Alma-Ata: Zhazushy, 1968.

Алексеј Зименков

МАЈАКОВСКИ: ОД СТУПЦА ДО ЛЕСТВИЦЕ

Резиме

Чланак открива генезу графичких приказа стубаца и лествице у песничком стваралаштву В. Мајаковског. Испитују се и полемички перформански кубофутуриста, експерименти Андреја Белог који најављују разлоге за прелазак Мајаковског на „нови стих", тј. „лествицу" 1923, коју су следећи за Мајаковским прихватили многи песници.
Кључне речи: Мајаковски, А. Бели, графика стиха, стубац, лествица.

UDC 821.161.1-14.09 Majakovskij V. V.

Лариса Гервер
Российская академия музыки имени Гнесиных
Кафедра аналитического музыкознания
ll3232@gmail.com

Larisa Gerver
Gnessin Russian Academy of Music
Department of Analytic Musicology
ll3232@gmail.com

ГРОМАДЫ И ТОЛПЫ ЗВУКА В РАННЕЙ ПОЭЗИИ МАЯКОВСКОГО

CHUNKS AND PILES OF SOUND IN THE EARLY POETRY OF MAYAKOVSKY

Каким образом у звуков
появилась пространственность?
ведь они бестелесны.

Матанга. Брихаддеши

Мифопоэтические отождествления, олицетворения, замещения, происходящие со звуком в ранней поэзии Маяковского, основаны на представлении о его материальности. В звуковом мире Маяковского существуют звуки-предметы, звуки-явления и звуки — действующие лица. Местом действия неизменно оказывается звучащий город. Звучат и отдельные топосы города: улицы, мостовые, площади, тоннели.

Ключевые слова: Маяковский, город, звуки города.

Mythical poetic identifications, personifications, substitutions which occur with the sound in the early poetry of Mayakovsky are based on the representation of its materiality. In Mayakovsky's world of sound there are object-sounds, phenomena-sounds and face-sounds. The place of action is unavoidably the town that sounds, as do certain topoi of the town: streets, paved roads, squares, tunnels.

Key words: Mayakovsky, town, sounds of town.

Многочисленные звуковые мотивы ранней поэзии Маяковского складываются в особого рода картину мира. Ее основанием служит представление о звуке как о некоей субстанции, способной к различным материальным воплощениям. Фрагмент индийского трактата о музыке,

приведенный в качестве эпиграфа (*Музыкальная эстетика* 1967: 101–102), показывает, насколько древним является это представление. Оно напоминает о себе в произведениях Нового времени: «...И мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму» (Лермонтов. *Панорама Москвы*) и приобретает несомненную актуальность в мифопоэтике начала XX века, прежде всего в творчестве Андрес Белого и Велимира Хлебникова (Гервер 2001: 60–62). Белый «смело переделывает книгу Бытия», утверждая, что «люди произошли из звука и света» (Мочульский 1997: 337):

> «В древней, древней Аэрии, в Аэре жили когда-то и мы — звуколюди; и были там звуками выдыхаемых светов; звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием — глоссолалией».
>
> А. Белый. Поэма *Глоссолалия* (1917).

У Хлебникова в поэме *И вот зеленое ущелие Зоргама* (1921) дано последовательное описание звукового мира, к которому поэт-пророк ведет людей (см. Гервер 2003):

> Мы идем в населенные людьми звуки.
> Город из бревен звука,
> Город из камней звука,
> Туда веду я вас.
> В город звучной пищи,
> Город звукоедов идемте,
> Где бревна из звука,
> Бревна из хохота
> И улица пения.
> Пора населить человечеству
> Государство звуков.

А в «Царапине по небу» (1920) появляется та же, что и у Белого, формула «Мы звуколюди!», возможно самостоятельно найденная Хлебниковым.

И Белый, и Хлебников прибегают к звуко-мифо-творчеству, описывая особые миры, намеренно противопоставленные миру реальному.

Совсем иначе дело обстоит у Маяковского, звуковые образы которого служат подтверждением мысли, высказанной им в статье «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству»:

> «Новой теперь может быть не какая-нибудь еще никому не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города» (Маяковский 1955: 275).

Для нас в этом высказывании существенно, что Маяковский — в отличие от Белого и Хлебникова — не мыслит новое как никому неизвестную вещь, что для него существенна перемена взгляда на переменившуюся реальность, и что главное в этой реальности — новая жизнь города.

Именно пространство города и становится основным местом, где существуют звуки-предметы, звуки-явления и звуки — действующие лица.

Все мифопоэтические *отождествления*, *олицетворения*, *замещения*, происходящие со звуком, основаны на представлении о его материальности. Материализованный звук у Маяковского предстает во впечатляющем разнообразии форм. Если у Хлебникова отождествления звука образуют почти ничем не украшенный перечень в самом тексте сочинения: «город из бревен звука», «из камней звука», «город звучной пищи, город звукоедов»; «бревна из звука, бревна из хохота», «улица пения», «государство звуков», то у Маяковского подобный (но гораздо более подробный и разнородный) перечень можно составить, извлекая и упорядочивая звуковые мотивы из различных текстов.

Схематически описание звукового мира ранней поэзии Маяковского можно представить в виде нескольких тематических блоков.

1. Материализованные звуки. Подобно всей материи на планете, такие звуки существуют в различных состояниях.

Есть звуки «твердые»:

глыба плачей	Уже до неба плачей глыба**.** («Чудовищные похороны», 1915)
ком смеха	Каждый хотел протащить хоть немножко / громаду из смеха отлитого кома. («Ночь», 1912)

И «жидкие»:

прибой смеха, *вал смеха*	Вы прибоя смеха мглистый вал заметили / за тоски хоботом? («Несколько слов обо мне самом», 1913)

«Прибой» и «вал» в последней цитате — отголоски представления о *волновой* природе звука.

Как и другие природные материалы, звуки поддаются обработке, например, литью: в уже приведенном выражении «громада из смеха отлитого кома» выделим слово «отлитого» (сравним с отливкой металла).

К числу, так сказать, отлитых из звука-металла относятся звук-дробь и звуки-ножи.

звук-дробь	Вбиваю гулко шага сваи, / бросаю в бубны улиц дробь я. («Уличное», 1913)

Бросить можно только предмет, поэтому из всех значений слова «дробь» более всего подходят дробь оружейная, а не, скажем, барабанная. В то же время отсылка к барабанной дроби здесь также присутствует: ноги шагающего наделены функцией барабанных палочек, посредством который извлекается музыкальная дробь.

звуки-ножи, т. е. резкие, режущие звуки	И тотчас же отчаяннейшего плача ножи / врезались, заставив ничего не понимать. («Чудовищные похороны», 1915)

Обработанный звук можно расфасовать и транспортировать:

Ящики гула пронесет грузовоз.
(«Шумы, шумики и шумищи», 1913)

«Ящик» звука — составляет оппозицию «глыбе» звука: «ящик» — элемент *цивилизации*, в то время как «глыба» может относиться только к *природе*.

2. Каталог звуков. Само слово «звук» не встречается в ранних стихотворениях Маяковского, но наименования звуков весьма многочисленны. Каталог звуков в ранних текстах Маяковского можно представить в виде оппозиции: forte / piano: это сочетание присутствует в выражении «тихий, / как гром» — сравним с державинским словом «тихогром», т. е. «фортепиано»:

О, если б был я
тихий,
как гром, —
ныл бы,
дрожью объял бы земли одряхлевший скит.
(«Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916)

Здесь тихогрома с струн смягченны, плавны тоны
Бегут, — и в естестве согласия во всем
Дают нам чувствовать законы.
(Державин. «Евгению. Жизнь Званская»)

В каталоге звуков из ранних текстов Маяковского несомненно преобладают звуки на forte (fortissimo). Ограничимся двумя примерами forte:

гудки, взрывающиеся словно гранаты	Рыжие дьяволы, вздымались автомобили, над самым ухом взрывая гудки. («Адище города», 1913) Взрывом гудков продираемся в городе. («Революция», 1917)
разнообразные крики: живой, еще не прожеванный,	Людям страшно — у меня изо рта шевелит ногами непрожеванный крик. («А все-таки», 1914)
и крик-кулак	Морду в кровь разбила кофейня, зверьим криком багрима. («Война объявлена», 1914)

Слово «багрима» в последней из цитат выступает в двух значениях: крик действует как багор и обагряет кровью морду.

Из группы piano приведем превосходный пример аллитерации: «шепот подошв» **(ш-п-т — п-д-ш)** («Шумики, шумы и шумищи», 1913).

3. Действия со звуками, как правило, энергичны и агрессивны. Процесс звукоизвлечения передается глаголами бросать, вбивать, взрывать, выбивать, греметь, громоздить, громыхать, избивать, кидать и т. д. или отглагольными существительными, например, словом «удар»:

...пугая
ударами в жесть, хохотали арапы,
над лбом расцветивши крыло попугая.
(«Ночь», 1812)

Вступают удары тысячи ног в натянутое брюхо площади.
(*Владимир Маяковский. Трагедия,* 1916–1917)

4. Действие и противодействие в этой системе образов нередко показано как особого рода звуко-сочетание.

В **действии** один звук извлекается посредством другого:

пение-ржание: ржание посредством пения	Пьяной песней / душу выржу в кабинете кабака. («Братья писатели», 1917)
крик-рев: рев посредством крика	Дай в последнем крике выреветь горечь обиженных жалоб. («Лиличка! Вместо письма», 1916)

но встречается и звуко-сочетание как таковое:

шумы *на шепоте и на громах* *в сочетании с эхом*	По эхам города проносят шумы на шепоте подошв и на громах колес. («Шумики, шумы и шумищи», 1913)

Последнее двустишье — *многозвучный* пример, в котором объединены три рода звуков плюс эха — слово во множественном числе указывает на отражения бесчисленных звуков города. Одни звуки перемещаются на других, так сказать, в контрапункте с постоянным звучанием эха: звуковую картину городского движения у Маяковского естественно сравнить с музыкальным приемом под названием «полифония пластов».

В образах звукового **противодействия** сочетания звуков приобретают характер уличных столкновений:

плач vs. вой: плачущие вторглись в ряды орущих	По черным улицам белые матери судорожно простерлись, как по гробу глазет. Вплакались в орущих о побитом неприятеле: «Ах, закройте, закройте глаза газет!» («Мама и убитый немцами вечер», 1914)
бас vs. ветер: превосходящая сила басового звука	И когда мой лоб, венчанный шляпой фетровой, окровавит гаснущая рама, я скажу, раздвинув басом ветра вой: «Мама...». («Несколько слов о моей маме», 1913).

5. Место действия — звучащий город:

Рассыпав дома в пулеметном треске,
город грохочет.

(«Революция. Поэтохроника», 1917)

Звучат и отдельные топосы города: «Улица клубилась, / визжа и ржа» («Ко всему», 1916), «Ржут этажия» («России», 1916), «Шагами ломаемая, звенит мостовая» («Революция. Поэтохроника», 1917). Даже туннели в звуковом городе Маяковского звучат как пассажи («Шумики, шумы и шумищи», 1913).

Совокупность звуков и мест звукового действия представляет собой «партитуру» звукового мира Маяковского.

6. Действующие лица. Последний из тематических блоков включает:

• лирическое «Я» — единственный человек-персонаж, производящий звуки: «Я <...> бросил <...> окровавленный песнями рог (*От усталости,* 1913), «Я <...> зычно кличу» («Гимн здоровью», 1915) и т. д.;

• персонифицированные музыкальные инструменты, которые действуют и звучат как люди (Гервер 2001: 77–79): «скрипка <...> разревелась, тарелка <...> вылязгивала» («Скрипка и немножко нервно», 1914);

• звуконаселение: «шумики, шумы и шумищи» (1913);

• звуковойск*а*: «целые полчища» плачиков, «строй» плачиков («Чудовищные похороны», 1915);

• звукот*о*лпы: в том же стихотворении «Чудовищные похороны» «крик: “Хоронят умерший смех!” — / из тысячегрудого меха / гремел омиллионенный множеством эх».

В заключение коснемся вопроса о поэтике звука в ранних стихотворениях Маяковского — сходному вопросу посвящен доклад Д. П. Крыловой «“Поэтика крика” и другие черты экспрессионизма в творчестве В. Маяковского». Применительно к теме нашей статьи естественно несколько изменить формулировку Крыловой: в звуковом мире Маяковского мы имеем дело *с поэтикой крика, грохота, взрывов и шумов***.**

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Лариса. «Движение “от” — “в” в поэме Хлебникова “И вот зеленое ущелие Зоргама...”». *Евразийское пространство: звук, слово, образ.* Сборник статей. М.: Языки славянской культуры, 2003: 345–358.

Гервер Лариса. «Трагедия музыкальных инструментов». *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века).* М.: Индрик, 2001.

Маяковский Владимир. «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству». *Полное собрание сочинений*. В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955.

Мочульский Константин. *А. Блок, А. Белый, В. Брюсов*. М.: Республика, 1997.

Музыкальная эстетика стран Востока. Сборник статей. Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1967.

LITERATURE

Gerver Larisa. «Dvizhenie “ot” — “v” v poeme Khlebnikova “I vot zelenoe ushchelie Zorgama...”». *Evraziiskoe prostranstvo: zvuk, slovo, obraz*. Sbornik statei. M.: Iazyki slavianskoi kul’tury, 2003: 345–358.

Gerver Larisa.«Tragediia muzykal’nykh instrumentov». *Muzyka i muzykal’naia mifologiia v tvorchestve russkich poetov: (pervye desiatiletiia XX veka)*. M.: Indrik, 2001.

Maiakovskii Vladimir. «Otnoshenie segodniashnego teatra i kinematografa k iskusstvu». *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. M.: Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoi literatury, 1955.

Mochul’skii Konstantin. *A. Blok, A. Belyi, V. Briusov*. M.: Respublika, 1997.

Muzykal’naia estetika stran Vostoka. Sbornik statei. Obshch. red. i vstup. stat’ia V. P. Shestakova. M.: Muzyka, 1967.

Лариса Гервер

ГРОМАДЕ И ГОМИЛЕ ЗВУКА У РАНОЈ ПОЕЗИЈИ МАЈАКОВСКОГ

Резиме

Митопоетске идентификације, персонификације, супституције, које се одвијају са звуком у раној поезији Мајаковског, засноване су на представи о његовој материјалности. У звуковном свету Мајаковског постоје звуци-предмети, звуци-појаве и звуци-лица. Место радње је неизоставно град који звучи. Звуче и поједини топоси града: улице, калдрма, тргови, тунели.

Кључне речи: Мајаковски, град, звуци града.

UDC 821.161.1-14.09 Majakovskij V. V.
UDC 811.161.1'1

Виктория Никульцева
Московский финансово-юридический университет
severjanin@list.ru

Victoria Nikul'tseva
Moscow University of Finance and Law
severjanin@list.ru

Владимир Дядичев
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
dyaditchev@list.ru

Vladimir Diadichev
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
dyaditchev@list.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ МАЯКОВСКОГО «ЛЮБОВЬ» (1913): ОПЫТ ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

MAYAKOVSKY'S POEM "LOVE" (1913): AN ATTEMPT OF A LINGUOPOETIC ANALYSIS

Статья посвящена рассмотрению стихотворения Маяковского «Любовь» (1913) в качестве первого произведения, связанного с его любовными переживаниями. Высказывается предположение о том, что стихотворение написано в дни встреч с Верой Шехтель. Это подтверждается лингвопоэтическим анализом текста.

Ключевые слова: Маяковский, Вера Шехтель, книга *Я!*, стихотворение «Любовь», анализ текста.

The paper is devoted to the analysis of Mayakovsky poem "Love" (1913) as the first work associated with his love experiences. It is suggested that the poem was written during the period when he met Vera Schechtel. This is confirmed by the linguopoetic analysis of the text.

Keywords: Mayakovsky, Vera Schechtel, the book *I!*, "Love", text analysis.

Ранний Маяковский — это поэт города. Пейзаж в его стихах — почти всегда городской пейзаж. Но «адище города» и «крохотные, сосущие светами адки» — лишь осколки неблагополучного, катастрофичного мира, открывающегося поэту, чье детство прошло на Кавказе среди южной природы. С этим связана личностная драма Маяковского — смерть отца в 1906 году и переезд в Москву. Диссонанс естественной природной

среды, частью которой он был, и города, обрекающего человека на одиночество, определил поэтическое мировосприятие Маяковского.

Полночь
промокшими пальцами щупала
меня
и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.
Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть.
Кричу кирпичу,
слов исступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть...

(Маяковский 1955: 48)

Эти строки Маяковским написаны весной 1913 года. Четыре стихотворения, объединенные в цикл *Я!*, составили первый поэтический сборник Маяковского, отпечатанный в мае 1913 г. литографским способом тиражом в 300 экземпляров с иллюстрациями его соучеников по Училищу живописи, ваяния и зодчества художников Л. Жегина и В. Чекрыгина (обложка Маяковского). Работа над книгой проходила в доме архитектора Ф. Шехтеля. Здесь Маяковский знакомится с сестрой своего товарища Верой Федоровной Шехтель (1896–1958), в то время гимназисткой VI класса частной женской гимназии, одновременно занимавшейся в студии К. Юона, затем у И. Машкова. Позднее, в 1940 г., В. Шехтель вспоминала о тех днях:

«Сходились мы вчетвером: брат (Л. Ф. Жегин), Василий Чекрыгин, Маяковский и я. Нами в то время владели общие для всех четверых мысли протеста, бунта против закостенелых форм искусства. Мы спорили, говорили, готовили вещи для выставок.

Самый первый, сигнальный экземпляр книжки с собственноручно смонтированной Владимиром Владимировичем обложкой и автографом мне хранится до сих пор у меня» (Шехтель 2014: 70).

На книге была надпись карандашом: «Хорошей Вераньке. В. М.».

Стихи сборника *Я!* воспринимались вполне адекватно. Вера Шехтель 17 мая 1913 года записала в своем дневнике: «Поехали в Москву — Маяковский, Лева и я. Книга Маяковского с Левиными и Васиными рисунками вышла, папа был тихо... возмущен. Книга милая, у Володи есть хорошие стихи. Рисунки Васины превосходны, Левины тоже, кроме двух...» (Шехтель 1993: 41).

Частые встречи в городе не прекратились и летом:

«В конце мая наша семья стала собираться на дачу в Кунцево, в деревню Крылатское, где у нас была дача.

Туда же решил поехать Влад. Влад. с матерью и сестрами.

Поселились они недалеко от станции в Почтовом проезде.

Мы по-прежнему собирались вчетвером (Чекрыгин жил летом у нас на даче). Просиживали целыми днями в маленькой студии, построенной для работы брата у нас в саду, катались на лодке по Москве-реке, по вечерам гуляли. Особенно часто ходили в Солдатенковский Кунцевский парк, на так называемое «Проклятое место», описанное у Тургенева. У векового дуба расстилали плащ Маяковского, на нем все располагались и говорили, говорили... Как это было чудесно, сколько интересных мыслей рождалось, сколько споров и толков! Владимир Владимирович всегда был так самобытен, так остроумен.

В середине лета брат и Вася Чекрыгин уехали: брат — за границу, а Вася — в Киев, к родным. Помню, Маяковский у дуба произнес шуточную прощальную речь, называя меня связующим звеном в нашем тесном кружке.

После отъезда брата и Чекрыгина мои встречи с Маяковским не прекратились, хотя бывать у нас в доме ему стало невозможно. Родители были шокированы вызывающим поведением Маяковского, а какой-то незначительный случай с купаньем вызвал полный разрыв дипломатических отношений.

Я была чрезвычайно убита всем этим, но родительский запрет, конечно, достиг совершенно обратных результатов — мы продолжали встречаться.

В обрыве у реки появлялась в назначенное время подчас мрачная фигура Маяковского, и мы либо садились в лодку и долго катались по реке, либо шли в лес» (Шехтель 2014: 71–72).

В. Шехтель сохранила свои зарисовки того времени — портреты Маяковского, шутливые коллажи, в которых фигура в плаще и цилиндре сравнивается с колокольней Ивана Великого. Есть и образ семьи, о которой она мечтала (см. статью Алексеевой).

«К осени настроение Влад. Влад. стало каким-то мрачным, удрученным. И раз, когда я, как обычно, на велосипеде подъехала к нему, он сурово велел мне сесть и выслушать его. Он сказал мне, что пришел в последний раз, что мне надо кончать гимназию, что он решил уехать» (Шехтель 2014: 72).

Последняя встреча вспоминалась особенно ярко:

«В обрыве, на традиционном плаще, лежал Владимир Владимирович. Я не могла вымолвить ни слова, а слова Владимира до сих пор звучат у меня в сердце, будто он произнес их только вчера:

“Веранька, не выдержал — вернулся”. Много в жизни пришлось пережить и хорошего, и плохого, но не помню, чтобы что-либо потом было мне так дорого, как эти слова...» (Шехтель 2014: 72).

Итак, в 1913 году, в подмосковном Кунцево, развертывается первый любовный роман Маяковского.

Он вставал рано, шел в Кунцевский парк, на берег Москвы-реки, где сочинял, вышагивал свои поэтические строчки. У поэта уже вырабатывалась своеобразная манера работы — на ходу, с проборматыванием, а то

и с громким произнесением строк, отрывков для их проверки на слух... Готовые строчки записывались на кусочках бумаги, папиросных коробках. Записные книжки стали для этого использоваться значительно позже.

В маленькой студии, построенной в глубине сада Шехтелей для Левы, велись дискуссии об искусстве, обсуждались работы друг друга. Но, как свидетельствуют процитированные выше строки из мемуаров В. Шехтель, Вера и Владимир Маяковский встречались и наедине... Был у них и заветный дуб в Кунцевском парке, и прогулки вдоль очень крутого в этих местах берега Москвы-реки.

Эти отношения были обречены. Родители Веры Шехтель не одобряли ее увлечения футуристом с сомнительной, скандальной славой. Как же юношеская любовь поэта «отстоялась словом»?..

Известно, что в Кунцеве летом 1913 г. складывались отдельные куски первой крупной вещи Маяковского — трагедии *Владимир Маяковский*. Позже, в 1918 г., поэт в одну из встреч сказал Вере Шехтель, что образ «муча перчатки замш» (из *Облака в штанах*) был адресован ей.

Рассмотрим в этом аспекте стихотворение «Любовь» (1913) — первое произведение поэта на тему любви к девушке. Его образы нарочито туманны: «болото», «лягушечьи мотивы», рельсы и проходящие «локомотивы», «июльский тротуар»... Эти «кунцевские» мотивы еще не привлекали внимания исследователей.

ЛЮБОВЬ

Девушка пугливо куталась в болото,
ширились зловеще лягушечьи мотивы,
в рельсах колебался рыжеватый кто-то,
и укорно в буклях проходили локомотивы.
В облачные пары сквозь солнечный угар
врезалось бешенство ветряной мазурки,
и вот я — озноенный июльский тротуар,
а женщина поцелуи бросает — окурки!
Бросьте города, глупые люди!
Идите голые лить на солнцепеке
пьяные вина в меха-груди,
дождь-поцелуи в угли-щеки.

<Лето 1913>

Эта поэтическая зарисовка была опубликована в альманахе *Дохлая луна* (1913). Любопытно (и важно для понимания контекста стихотворения «Любовь»), что в подборку стихов Маяковского в этом альманахе полностью вошел и цикл его стихотворений *Я!*, ранее выпущенный в виде отдельной книги при содействии Л. Шехтеля.

Стихотворение «Любовь», подобно стихам из цикла *Я!*, отличается сложностью образов. При этом в нем нет каких-либо прямолинейных обращений лирического героя к своей любимой, каких-либо воспеваний ее достоинств или «безумства» собственных лирических чувств.

Поэт противопоставляет жизнь на природе, за городом жизни городской, показывая, что свободное и полное раскрытие чувств влюбленных возможно только вне «адища города». Правда, и близость влюбленных к природе не лишена своей тревожности. Потому девушка кутается в болото «пугливо», а лягушечьи мотивы ширятся «зловеще». Такие образы, по-видимому, родились у поэта в результате встреч и прогулок в Кунцевской пойме, на крутом в тех местах берегу реки Москвы. Этим же определяется динамика чего-то колеблющегося «в рельсах» и локомотивов, проходящих «в буклях» паровозного дыма. (Кстати, Кунцево, ныне входящее в городскую черту Москвы, в основном сохранило прежние черты — парк, железнодорожная станция, берег реки).

Этим, хотя и тревожным, но в целом мягким, «акварельным» поэтическим образам природы противопоставлены городские образы-события — «бешенство мазурки», «озноенный июльский тротуар» и т. п. В этом «солнечном угаре» даже поцелуи уподобляются бросанию окурков.

Поэтому поэт призывает «глупых людей» искать любовь вне пределов города, где можно «на солнцепеке» лить «пьяные вина» и «дождь-поцелуи».

Трехчастная композиция текста (I строфа — «Сельская “идиллия”»; II — «Городской пейзаж»; III — «Антиурбанистический призыв») довольно условна в связи с тем, что контрастные художественные образы взаимосвязаны и дополняют друг друга. Если рассматривать их линейно, то вырисовывается такая конструкция: в первой строфе гендерные отношения обозначены лексемами «девушка» и «кто-то», во второй происходит трасформация девушки в женщину, кого-то — в «я» (ego лирического героя), в финале звучит открытый призыв к совокуплению (мужское и женское начало сливается в образе «голых людей»). Однако при ассоциативном выстраивании системы образов привлекает внимание то обстоятельство, что фрагменты последующих композиционных частей включены в предыдущие, что создает эффект перевернутого образа. В тексте представлены восемь семантических полей: ЖЕНЩИНА (реализация — лексемы «девушка», «букли», «рыжеватый»[1], «женщина», «груди»); ЛЮБОВЬ («люди», «поцелуи» (2), «голые», «щеки»); ГРЕХ («пьяные», «вина», «окурки», «бешенство»); ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА («рельсы», «локомотивы», «пары», «ветряной», «угар», «меха», «угли»); ГОРОД («города», «тротуар»); ВОДА («болото», «лягушечьи», «дождь», «облачные»); СОЛНЦЕ («солнечный», «озноенный», «июльский», «солнцепек»); МУЗЫКА («мотив», «мазурка»). Однако границы между этими семантическими полями довольно зыбки: образы будто перетекают один в другой (ср.: кутаться в болото — кутаться в меха; ширятся мотивы — ширится грудь; лягушечьи мотивы — мотив мазурки; колебаться в рель-

---

[1] Ср. цветообозначение с образами жирафов, которые рисовал В. Маяковский; с цветом кофты Маяковского; с цветом волос идеальной женщины: «Моя любовница рыжеволосая» («Я»: «Несколько слов о моей жене», <1913>).

сах — проходить по рельсам; бешенство мазурки — бешенство локомотивов — бешенство пьяной женщины; облачный пар — пар локомотива — пар от болота; локомотивы в буклях — девушка / женщина в буклях; солнечный угар — солнечный город — солнечный тротуар; врезалось бешенство — врезался локомотив; ветряная мазурка — ветреная женщина; бросать поцелуи — бросать окурки — бросить города; пьяные вина — пьяная женщина — пьяные люди; лить дождь — лить поцелуи — лить вино и т. п.).

Лексемы, употребляемые в разных строфах, накладываются и пересекаются, образуя разнообразные оппозиции: пригород — [паровоз] — город; кто-то (отсутствие лица) — я (ego); девушка, пугливо (невинность) — женщина, поцелуи бросает (блуд); лягушечьи мотивы (какофония) — мазурка (гармония); куталась, голые — солнцепек, меха, озноенный (холод — жара); болото, пар (застой, влага) — ветер, ветряной (свобода, свежесть) и мн. др.

Таким образом, лексический строй стихотворения отмечен сложной системой образов, которые, вступая в ассоциативные отношения, формируют многоплановость композиции текста.

В стихотворении «Любовь» (1913) употребляется авторский неологизм — причастие «озноенный» (тротуар).

Автор *Словаря неологизмов В. В. Маяковского* Н. П. Колесников включил в словник глагол *озноить*, определив причастие *озноенный* как глагольную форму, и установил следующее значение глагола: *озноить* «покрыть, обдать зноем; раскалить» (Колесников 1999: 146), см.:

> В облачные пары сквозь солнечный угар
> врезалось бешенство ветряной мазурки,
> и вот я — озноенный июльский тротуар,
> а женщина поцелуи бросает — окурки!

Глагол *озноить*, встречающийся в тексте Игоря-Северянина (Никульцева 2008а: 5), имеет иное значение — «сделать знойным», ср.:

> Без чувства как озноить хладнокровье?
>
> («Секстина XII») (Игорь Северянин 1921: 76).

Поскольку данные слова идентичны: одно — в своей исходной форме, другое восходит к гипотетическому глаголу, схожему с инфинитивом первого, — целесообразной представляется мысль установить авторство того или иного писателя по отношению к глагольным изыскам. Причастие употреблено Маяковским в 1913 г., инфинитив встречается в произведении Игоря-Северянина 1919 г., следовательно, приоритет остается за Маяковским. Именно ему, думается, принадлежит право открытия формы слова, значение которого было трансформировано Игорем-Северянином в индивидуализированном контексте (Никульцева 2008б: 284–321). Возможно, на появление слова «озноенный» в футуристическом неолексиконе повлиял неологизм Андрея Белого «ознойный»; см.:

Вскипит зеленый лепетай,
Ветвистым лапником присвистнет;
Звененьем комариных стай
Густой ознойный воздух виснет,—
Над пересушенным листом
И над муругим мухомором...
В полях пройдет пустым винтом;
Дохнет: полуденным измором.

(«Лето», 1905, 1920) (Белый 1994: 418)

Так или иначе, обе словоформы в языке футуристов стилистически маркированные, экспрессивные номинации, поскольку приставочные глаголы на о-, как было отмечено ещё в XIX веке, привносят в текст особый поэтичный, воздушный оттенок.

Проанализировав лексический строй стихотворения «Любовь» (1913), обратимся к рассмотрению синтаксического уровня текста.

Синтаксис этого художественного текста довольно прост. Стихотворение организовано всего четырьмя предложениями. Первое, образующее начальную строфу, представляет собой повествовательное сложное предложение из четырех частей с бессоюзной связью и сочинением. Второе, равнозначное следующей строфе, строится аналогично, но только на основе союзной сочинительной связи трех частей и обладает эмоциональной окрашенностью. Заключительную строфу образуют две конструкции, первая из которых — осложненное обращением простое предложение восклицательного типа, второе — осложненное однородными дополнениями («вина», «дождь-поцелуи») и обстоятельствами («в меха-груди», «в угли-щеки») определенно-личное односоставное предложение. Отметим, что при вариативности постановки знаков препинания в финальной части стихотворения эта конструкция может восприниматься и как осложненная двумя обращениями («голые», «пьяные»).

Звукопись неявно присутствует в мелодике текста. Отметим только, что ассонансные явления представлены (при явном отсутствии пиррихиев в стихе) довольно своеобразно: из всех 48 ударных гласных доминируют звуки [у] и [о] (по 13 звукоупотреблений), за ними в порядке убывания следуют [а] — 9, [э] и [и] — по 6, [ы] — 1, причем если в I-й строфе наблюдается все разнообразие ударных гласных, то II-я лишена звука [и], а III-я — звука [э]. Из аллитеративных повторов обнаруживается последовательное употребление сонорных звуков [р] — [р’] («бросает — окурки... бросьте города»), [л] — [л’] («в буклях проходили локомотивы», «голые лить на солнцепеке»), [н] («пьяные вина») и их сочетание («в облачные пары сквозь солнечный угар»), а также шипящих во 2-м стихе («ширились зловеще лягушечьи»).

Написано стихотворение тоническим стихом, включает три строфы-четверостишия с перекрестной рифмовкой. При этом в первом и третьем четверостишиях все рифмы женские, точные, а во втором мужские и жен-

ские чередуются: ABAB, cDcD, EFEF. Несмотря на всю «футуристичность» этого произведения Маяковского, графика стихотворения традиционна: каждый стих записан одной строкой, никаких разбиений «лесенкой» или «столбиком» здесь нет, однако ощутимо присутствие цезуры, создающей отрывистые и ломаные интонации. Дважды встречается анжамбеман (в 5-м и 10-м стихе). Ритмико-интонационный рисунок текста вовсе не однообразен: на фоне восходяще-нисходящей интонации первой строфы — сложного предложения, состоящего из четырех конструкций, остальные две отмечены восходящими интонациями, акцентированными восклицательными знаками и анжамбеманами.

В поэтике футуристического произведения еще довольно ощутимо влияние поэтики русского символизма — Иннокентия Анненского, Валерия Брюсова («Творчество»: «Тень несозданных созданий / Колыхается во сне...» (Брюсов 1973)), Александра Блока («Незнакомка»: «...Дыша духами и туманами / Она садится у окна...» (Блок 1997)) и т. п. Некоторые образы жизни на природе, особенно в третьем четверостишии, по-видимому, могут быть соотнесены с «грузинским» детством и отрочеством поэта: с купанием и «солнцепеком» на берегу реки Риони, с кувшинами — «чури» для молодого виноградного вина, залезая в которые поэт, по воспоминаниям сестры, впервые ощутил мощь и резонанс своего голоса. Не исключено, что образы солнца, лета, молодости, женщины, по-видимому, взяты на вооружение Маяковским у старшего футуриста-собрата по перу Василия Каменского («Чурлю-журль», «Жить чудесно», «Вечером на даче», «Скука старой девы» и др.).

Ранней лирике Маяковского присуща статика текста, что также связано с символистским влиянием: на 35 имен и местоимений в стихотворении «Любовь» приходится только 10 глагольных слов.

Стихотворение «Любовь» (1913) является первым обращением поэта к интимной лирике. При всей нарочитой сложности и иногда «грубости» образов отношения героев здесь носят относительно целомудренный характер. Автор отдает предпочтение метафоре («кутаться в болото», «бешенство мазурки», «бросать поцелуи» и мн. др.), хотя его излюбленными тропами обычно являются гипербола, паронимическая аттракция и градация. Эта светлая лирическая зарисовка первой, может быть, немного тревожной, «пугливой» любви — доказательство того, что молодому поэту Маяковскому присущи экстравагантный художественный вкус, футуристическое видение образа и нетрадиционная стилистика текста.

ЛИТЕРАТУРА

Белый Андрей. *Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы*. Сост., предисл. В. М. Пискунова; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М.: Республика, 1994.

Блок Александр. *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. Электронный ресурс: http://biblio.imli.ru/index.php/ruslit/508-Blok-AA-Polnoe-sobranie-sochinenij-v-20-t-T2-1997 (Дата обращения: 29.03.2019).

Брюсов Валерий. «Творчество». *Собрание сочинений*. В 7 томах. М.: ГИХЛ, 1973. Т. 1. Электронный ресурс: http://www.wysotsky.com/0009/038.htm (Дата обращения: 29.03.2019).

Дохлая луна. Сборник единственных футуристов мира!! Поэтов «Гилея». Стихи. Проза. Статьи. Рисунки.

Офорты. Осень 1913. М. (Каховка). Изд. лит. Ко. футуристов «Гилея», 1913. 121 стр., 16 л. илл. Тираж 500 экз.

Колесников Николай. *Словарь неологизмов В. В. Маяковского*. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1991.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. М.-Л.: ГИХЛ, 1955–1961.

Никульцева Виктория. *Словарь неологизмов Игоря-Северянина*. Под ред. В. В. Лопатина. М.: ООО «Азбуковник», 2008а.

Никульцева Виктория. «Словотворчество и проблема авторства: Об идентичных неологизмах в произведениях Игоря-Северянина и Владимира Маяковского». *Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования*. М.: ИМЛИ РАН, 2008б.

Северянин Игорь. *Менестрель: новейшие поэзы*. Т. XII. Берлин: Москва, 1921. (Репринтное издание: М.: Молодая гвардия, 1989).

Шехтель Вера. «Был у нас Маяковский...» Отрывки из дневника. Публ. А. П. Зименкова, Е. И. Погорельской, А. П. Сердитовой. *Литературное обозрение* 6 (1993).

Шехтель Вера. «Моя встреча с Владимиром Маяковским». *Маяковский глазами современниц*. Сост. В. Н. Терехина. СПб.: Росток, 2014.

LITERATURE

Belyi Andrei. *Sobranie sochinenii. Stikhotvoreniia i poemy*. Sost., predisl. V. M. Piskunova; komment. S. I. Piskunovoi, V. M. Piskunova. M.: Respublika, 1994.

Blok Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. V 20 t. T. 2. M.: Nauka, 1997. Elektronnyi resurs. URL: http://biblio.imli.ru/index.php/ruslit/508-Blok-AA-Polnoe-sobranie-sochinenij-v-20-t-T2-1997 (Data obrashcheniia: 29.03.2019).

Briusov Valerii. «Tvorchestvo». *Sobranie sochinenii*. V 7 tomah. M.: GIHL, 1973. T. 1. Elektronnyi resurs. URL: http://www.wysotsky.com/0009/038.htm (Data obrashcheniia: 29.03.2019).

Dokhlaia luna. Sbornik edinstvennykh futuristov mira!! Poetov «Gileia». Stikhi. Proza. Stat'iu. Risunki. Oforty. Osen' 1913. M. (Kakhovka). Izd. lit. Ko. futuristov «Gileia», 1913. 121 str., 16 l. ill. Tirazh 500 ekz.

Kolesnikov Nikolai. *Slovar' neologizmov V. V. Maiakovskogo*. Tbilisi: Izd-vo Tbil. un-ta, 1991.

Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 1. M.-L.: GIHL, 1955–1961.

Nikul'tseva Viktoriia. *Slovar' neologizmov Igoria-Severianina*. Pod red. V. V. Lopatina. M.: OOO «Azbukovnik», 2008a.

Nikul'tseva Viktoriia. «Slovotvorchestvo i problema avtorstva: Ob identichnykh neologizmakh v proizvedeniiakh Igoria-Severianina i Vladimira Maiakovskogo». *Tvorchestvo V. V. Maiakovskogo v nachale XXI veka: Novye zadachi i puti issledovaniia*. M.: IMLI RAN, 2008b.

Severianin Igor'. *Menestrel': noveishie poezy*. T. XII. Berlin: Moskva, 1921. (Reprintnoe izdanie: M.: Molodaia gvardiia, 1989).

Shekhtel' Vera. «Byl u nas Maiakovskii...» Otryvki iz dnevnika. Publ. A. P. Zimenkova, E. I. Pogorel'skoi, A. P. Serditovoi. *Literaturnoe obozrenie* 6 (1993).

Shehtel' Vera. «Moia vstrecha s Vladimirom Maiakovskim». *Maiakovskii glazami sovremennic*. Sost. V. N. Terekhina. SPb.: Rostok, 2014.

Викторија Никуљцева, Владимир Дјадичев

ПЕСМА МАЈАКОВСКОГ «ЉУБАВ» (1913): ПОКУШАЈ ЛИНГВОПОЕТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

Резиме

Рад је посвећен анализи песме Мајаковског «Љубав» (1913), првом остварењу насталом као израз личног љубавног доживљаја. Износи се претпоставка да је песма написана у време песниковог познанства с Вером Шехтељ. Претпоставка се доказује уз лингвопоетичку анализу текста.

Кључне речи: Мајаковски, Вера Шехтељ, књига *ЈА!*, песма «Љубав», анализа текста.

UDC 821.161.1.09 Majakovsij V. V.

Татьяна Купченко
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
tkupchenko@gmail.com

Tatiana Kupchenko
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
tkupchenko@gmail.com

150 000 000 В. МАЯКОВСКОГО: МОТИВ ВЫХОДА ЗА ПРЕДЕЛЫ СОБСТВЕННОГО ТЕЛА КАК МАНИФЕСТАЦИЯ ТОТАЛЬНОГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ МИРА И ИСКУССТВА РЕВОЛЮЦИЕЙ ДУХА

150 000 000 BY V. MAYAKOVSKY: MOTIVE OF EXITING ONE'S BODY AS A MANIFESTATION OF TOTAL TRANSFORMATION OF THE WORLD AND ART WITH THE AID OF THE REVOLUTION OF THE SPIRIT

Первая послереволюционная поэма Маяковского *150 000 000* во многом переосмысляет мотивы дореволюционных поэм *Война и мир* и *Человек*, в свою очередь аккумулировавших основные мотивы лирики этого времени. Конфликт, лежащий в основе обоих поэм, — между природой человека, основанной на любви, и миром, оказавшимся в рабстве у Повелителя Всего, показан неразрешимым, трагическим. Рассматривая данные проблемы через призму жанра и на мотивно-образном уровне — через образ «тела», удается показать, что для Маяковского противостояние природы человека, основанной на любви, и мира, покинутого Богом, разрешается через собственное тело — «овеществление» идеи «божественности» поэта и поэзии. Счастливый финал рождается за счет растворения «тела» поэта в «теле революции» — этого нового Бога, который должен пересоздать все мироздание и сотворить из него Рай.

Ключевые слова: Маяковский, Революция Духа, тело, *150 000 000*, русский авангард, *Человек*, *Война и мир*, эпическое и лирическое.

Mayakovsky's first post-revolutionary poem *150 000 000* largely rethinks the motives of pre-revolutionary poems *War and Universum* and *Man,* which contain the main the main motives of the lyrics this time. The conflict that underlies both poems — between human nature based on love, is potrayed as insoluble and tragic. Analyzing these issues through the prism of genre as well as at the level of motive and image (through the image of the "body") we manage to demonstrate how Mayakovsky, through his own body, deals with the opposed nature of man, based on love, and the world abandoned by God — by "objectifying" the idea of the "divine" poet and poetry. The happy ending is created because of the dissolution of the poet's body in the "body of the revolution" — this new God who should recreate the entire world and Heaven along its side.

Keywords: Mayakovsky, Revolution of the Spirit, the body, *150 000 000*, Russian avant-garde, *Man*, *War and Universum*, epic and lyric.

150 000 000 (1919–1920) — первая пореволюционная поэма Маяковского. Во многом она рождается сложением и переосмыслением мотивов важнейших дореволюционных поэм В. Маяковского *Война и мир* (1915–1916) и *Человек* (1916), в свою очередь аккумулировавших основные мотивы лирики этого времени. Поэмы во многом посвящены кризисному состоянию мира в эпоху Первой мировой войны, в *Войне и мире* рассмотренной в более социальном ключе, а в *Человеке* — прежде всего сквозь призму личных отношений лирического героя и его возлюбленной. Конфликт, лежащий в основе обоих поэм, — между природой человека, основанной на любви, и миром, оказавшимся в рабстве у Повелителя Всего, инкарнации Люцифера, погрязшем во власти Денег, показан субстанциональным, неразрешимым, трагическим.

После революции в своем искусстве поэт стремится найти возможность снятия этого конфликта, потому что теперь перед нами иной, освобожденный мир. Или, по крайней мере, нашедший дорогу к освобождению. Для Маяковского произошедшая в России социальная революция — это прежде всего революция Духа, которая меняет все мироустройство, из страдания поворачивает его к счастью.

Очерченная проблематика может быть рассмотрена на разных уровнях поэтики. Например, через проблему жанра, а на мотивно-образном уровне — через образ «тела», связанный с жанровой природой произведения.

Если дореволюционные поэмы Маяковского — лирические, то *150 000 000* — эпическая поэма. И именно задачу создания эпической поэмы ставит перед собой Маяковский, задумывая это произведение. Он начинает с обозначения жанра как «былины»[1], которое потом меняется на более современное и отвечающее духу произведения «поэму» и издает его анонимно (первое издание М.: ГИЗ, 1921), сохраняя тем самым задуманную связь с эпосом прошлого. По сравнению с предыдущими поэмами в ней бросается в глаза трансформация образа лирического героя, который предстает именно рассказчиком, как и должно быть в эпическом тексте. Но, поскольку это произведение все-таки авангардное, футуристическое, то образ рассказчика несет в себе черты этого направления искусства. Прежде всего это связано с временной инверсией:

---

[1] В сохранившейся машинописи с авторской правкой от апреля 1920 г. (Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 53. Л. 1–57) первоначальные строки поэмы записаны так «автора этой былины имя». Так же «былина» фигурирует в некоторых издательских документах, где дается план работы издательства ИМО, которым руководил В. Маяковский: «Былина об Иване» (11 июля 1919 г. — договор на приобретение Центральным агентством ВЦИК у издательства ИМО книги Маяковского «Былина об Иване»); «Иван. Былина. Эпос революции» (18 июля 1919 г., — письмо редакционной коллегии издательства «ИМО» народному комиссару просвещения Луначарскому и от 31 июля 1919 г. — счет издательству “ИМО”).

рассказ ведется для потомков, для будущего из прошлого. И одновременно рассказчик, находясь в настоящем, «докладывает» будущему, но и из «будущего» ведет рассказ для настоящего, так как несет в себе черты провидца. «Пророчество», одновременно являющееся «документом», — это черта футуристического отношения ко времени и к искусству[2] (Терехина 2018: 189). В жанр включается концепция творчества поэта как пророка-предсказателя будущего, истинной поэзии как провиденья, то что Маяковский связывает со Временем, с будущим временем, так как истинная поэзия принадлежит не настоящему, а будущему. Это же применимо и к образу лирического героя как провидца, который одновременно несет в себе черты древнего безымянного аэда и футуриста-пророка, отказавшегося от своего именно, чтобы стать голосом революции.

В последующих произведениях крупной формы этого периода Маяковский на другом материале пытается разрешить выявленный еще в дореволюционных произведениях субстанциональный конфликт недостижимости счастья в том мире, что существовал до революции. Имеется в виду его драма *Мистерия-буфф* (рассматриваем первый вариант 1918 г.). Если сравнить ее с дореволюционной драмой *Владимир Маяковский. Трагедия* (1913), в ней, так же, как и в *150 000 000* нет классического образа лирического героя. Есть Человек, который прочитать свою проповедь, исчезает, растворяясь в других героях драмы, которые благодаря этому преображению становятся способными на чудеса и подвиги. Например, подняться на небеса и найти новый Рай. Как в первой пореволюционной поэме, в *Мистерии-буфф* Маяковский создает особенный жанр и особенные условия его бытования, которые называет «дорога революции», фиксируя необходимость внесения изменений в текст с каждой новой постановкой, так как главным становится именно актуальность, соответствие текста времени, а не индивидуальное поэтическое самовыражение. Таким образом, и *Мистерия-буфф* может быть в определенной аспекте рассмотрена именно как эпическая драма (см. об этом: [Головчинер, 2001]). И ключевой, включенный в жанровое определение образ «дороги», общий для нее со *150 000 000*[3] (Маяковский 1955, 2: 118), может быть рассмотрен и как ключевая метафора «дорога революции», найден-

---

[2] Как известно, русский футуризм как эстетическое направление был обращен не только вперед, но и назад, в прошлое, черпая оттуда идеи обновления поэтического языка. И в целом русский футуризм отличился своеобразием и независимостью от европейского одноименного направления. «Особенностью русской ситуации являлось совмещение на коротком отрезке времени разных культурных возможностей. <...> Однако потребность в творческом самоопределении, а также критика символизма и импрессионизма проходили на фоне закрепления практически за всеми авангардными группами общего наименования — “футуристы”. Оно шло извне и менее всего отражало поэтику этих разнообразных и разнородных явлений».

[3] Дорогу дорогам!
Дорога за дорогой выстроились в ряд.
Слушайте, что говорят дороги.
Что говорят? (*150 000 000*).

ная уже в анонимной поэме. «Дорога» выступает здесь как эпическая категория, своеобразный «образный концепт». Таким образом «эпичность» Маяковского — это новая авангардная эпичность, происходящая из лирической основы его творчества.

Эпос Маяковского — это эпос фантастический. Действие его всегда происходит в будущем и в переходном состоянии мира, которое приведет к искомому идеальному миру. Это верно и для *150 000 000*, и для *Мистерии-буфф*. «Фантастичность» сюжетов и является тем мостом, благодаря которому Маяковский осуществляет переход от лирического к эпическому. Эпос рождается из лирической стихии путем объективации лирических картин. Особое видение мира поэта-пророка реализуется в овеществлении метафоры и осуществляемом с помощью этого сдвига (непреложного метода работы с действительностью всякого авангардного искусства) нового видения мира, перестройки этого мира, реализуемой в ряде фантастических / гротескных / фантасмагорических видений / пророчеств о грядущем. В дореволюционных поэмах, в старом мире, не преображенном «волшебной» искрой революции, фантастические события были доступны только лирическому герою, обладавшему исключительными качествами чувствительности и человечности. Так, в *Человеке*, он совершал путешествие в Рай, а потом из будущего перемещался в прошлое (встречал отца). В *Войне и мире* он провидел картины воскрешения мертвых, сопоставимые со Вторым Пришествием. В *150 000 000* эти фантастические способности делегированы всему миру. Другими словами, свойствами романтической исключительности наделен весь мир, несущий в себе дух революции (и Революцию Духа). Лиризм заложен в самом способе видения мира Маяковским, но при этом в анонимной поэме автор впервые не нуждается в том, чтобы делать себя героем, действующим лицом этого произведения.

Здесь возможно уже перейти на другой уровень поэтики, от жанровой структуры к категории тела (см. об этом: Вайскопф 1997) и ее образному, мотивному и смысловому воплощению.

Важнейший для Маяковского мотив тела, осмысления собственной телесности реализовывается по-разному в зависимости от восприятия мира.

До революции лирический герой всегда противостоит миру, всегда находится в противоречии с ним и осмысляет состояние мира как кризисное. Он никогда не солидаризируется с ним, никогда не является его частью. Это противостояние ощущается им как болезненное, и оно не может быть изменено без тотального изменения всего мира. В какой-то степени в поэме *Война и мир* герой ощущает свое вину в этом отстоянии от мира: «я / один виноват / в растущем хрусте ломаемых жизней» (Маяковский 1955, 1: 229). Тот же мотив звучит и в *Трагедии*. Он «лучше» мира и должен изменить его (собрать все слезы, всю боль и утолить ее). Лирический герой наделяет себя миссией спасения:

Милостивые государи!
Понимаете вы?
Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель головы —
каждое мое четверостишие
(Маяковский 1955, 1: 229).

Лирический герой ощущает небеса пустыми и мучается этим. Он видит, что надеяться не на что. Пустые небеса констатируются в «Войне и мире»: «Бежали, // все бежали, // и Саваоф, // и Будда, // и Аллах, // и Иегова» (Маяковский 1955, 1: 226) — и туда совершается «экскурсия» в *Человеке*.

И в связи с этим мотивом мы обнаруживаем еще один телесный образ — театр. Мироздание как создание Бога, как нечто живое уподобляется у Маяковского мировому телу. И в том, как описано это тело, явлена оценка мира, отношение к нему. Так, в *Человеке* мироздание механизировано, подобно барочному театру или вертепному ящику с Адом, Раем и Землей, используемому для ярмарочных представлений. Это обветшавший театр с разорванными декорациями и дряхлыми актерами. Можно сказать, что это тело «куклы» в самом широком значении, из которой давно ушла жизнь, но она еще продолжает механически действовать.

Главный склад всевозможных лучей.
Место выгоревшие звезды кидать.
Ветхий чертеж
— неизвестно чей —
первый неудавшийся проект кита.

Кузни времен вздыхают меха —
и новый
год
готов.
Отсюда
низвергается, громыхая,
страшный оползень годов.
(Маяковский 1955, 1: 261)

В *Войне и мире* вместо театра эстрада кафешантана. Пошлейшая пьяная публика окружает певца. Мир-театр сливается в одно пошлейшее, лоснящееся «животное», лишенное души тело («живот», «лысины», «челюсть»).

И вот
на эстраду,
колеблемую костром оркестра,
вывалился живот.
И начал!

<...>
Что было!
Лысины слиплись в одну луну.
Смаслились глазки, щелясь.
Даже пляж,
расхлестав соленую слюну,
осклабил утыканную домами челюсть.

(Маяковский 1955, 1: 214)

В *Войне и мире* метафора «театр войны» буквально воплощена в театр, который при этом создан из природных элементов, которые таким образом из категории «живого» переходят в категорию «мертвого», как будто это не ландшафты и природные объекты, а кирпичи для строительства. Так буквально пересоздан мир человеком, попавшем под власть денег — одно из воплощений дьявола. Это мирская плоть, из которой «выпотрошена» душа. И снова возникает образ этого тела — театра, но особого, самого кровавого в истории человечества — Колизея:

Белкой скружишься у смеха в колесе,
когда узнает твой прах о том:
сегодня
мир
весь — Колизей,
и волны всех морей
по нем изостлались бархатом.
Трибуны — ска́лы,
и на скале там,
будто бой ей зубы выломил,
поднебесья соборов
скелет за скелетом
выжглись
и обнеслись перилами.
Сегодня
заревом в земную плешь она,
кровавя толп ропот,
в небо
люстрой подвешена
целая зажженная Европа.
Пришли,
расселись в земных долинах
гости
в страшном наряде.
Мрачно поигрывают на шеях длинных
ожерелья ядер.
Золото славян.
Черные мадьяр усы.
Негров непроглядные пятна.
Всех земных широт ярусы
вытолпила с головы до пят она.

И там,
где Альпы,
в закате грея,
выласкали в небе лед щеки, —
облаков галереей
нахохлились зоркие летчики.

(Маяковский 1955, 1: 221)

В этом мировом теле духовность, чувства утеряны безвозвратно. Во всяком случае, в ощущениях лирического героя они недоступны больше миру. И как невозможно больше нигде и никогда найти Бога, как возможно чудо только воспроизвести, показать с помощью механических ухищрений только в механическом театре, в который превратилось мироздание, так и получить нового Мессию возможно только из человеческого тела, которое должно преобразиться. Должен родиться Новый человек, способный буквально своим телом, обычным, земным, человеческим телом спасти Землю, род людской.

Так происходит в *Войне и мире*. Попытка такого спасения, на этот раз неудачная, предпринята в *Человеке*. В отличие от *Войны и мира*, там она связана с земной любовью. Но так как возлюбленная лирического героя опутана сетью земных отношений и является пленницей Повелителя Всего, то она не может соответствовать чувствам героя, его любви. Поэтому спасения не получается. Когда герой был один, сам по себе, как в *Войне и мире*, ранее в *Трагедии*, он мог осуществить спасение. Там его «любовища» не имела конкретного адресата, конкретной подоплеки. Поэтому она могла быть «оболочкой» для всего, для всех горестей мира. Как только лирический герой обретает возлюбленную, спасение оказывается невозможным. Из-за ее большей приверженности земному, из-за ее порочности, отравленности земным. Ее тело принадлежит Повелителю Всего — обладателю трех волшебных волосков, тоже весьма телесному герою. Характерно, что лысина инженера, чью жену лирический герой, возвратившийся с небес, принимает за возлюбленную, вырастает из луны с характерными для нее коннотациями двойничества, иллюзорности, инфернальности, обмана. Обладатель этой лысины — часть чего-то большего, чем просто человек. Он из этого же круга небесных явлений, что Луна и Повелитель Всего.

Тело же лирического героя обладает неповторимыми характеристиками. Он способен к путешествию между мирами, он не совсем человек, хотя и человек просто, он как бы «человек, каким об может быть в своем развитии через сто лет». А может быть, и через тысячу. У него есть способность очень открыто все чувствовать, и тело, простое, земное, но которое он ощущает как чудесное. Потому что его тело еще сохранило на себе отпечаток чуда божьего творения, в отличие от тел других земных обитателей. Свое тело он ощущает как завет Божий. Лирический герой видит мир тварным, но покинутым его создателем. Тело для него пред-

стает как творение Бога, оставленное им как подлинное свое наследство человечеству[4]. Так же высшие чувства, прежде всего любовь во всех своих ипостасях, к ближнему и к Богу. Чувства эти принадлежат телу, не душе. Душа, может быть, недостаточно вещественна, чтобы ее ощущать. Но в то же время «Я только стих, я только душа», «Не мужчина, а облако в штанах». Лирический герой способен лишаться тела, трансформироваться. Но Бог покинул небеса, оставил этот мир и чувство любви к нему не на кого обращать, некому молиться. Остается только тело. Поэтому в *Человеке* это тело воспевается как божественное. Лирический герой как бы собирается совершать литургию с помощью этого единственного доступного ему атрибута, для чего использует и другие земные созданные Богом артефакты — это небесные тела и явления: Луна, Ночь, Солнце. С их помощью он пытается воскресить подлинное тело мира: небесный, божественный театр, театр, способный на чудеса и преображения.

Но земля уже давно перестала ощущать себя созданным Богом телом, прекрасным Раем. Там поселился Повелитель Всего и заставляет отплясывать пошлый земной канкан. Война и Деньги, Религия и Закон — средства, с помощью которых он управляет миром, заставляя его оставаться неизменным, застывшим. Но таким неменяющимся может быть только что-то неживое. Повелитель Всего не дает телу мира воскреснуть. Он оставляет его в состоянии гальванизированной марионетки. Мир теряет свои волшебные свойства трансформации, изменения, то есть собственно жизни, которая непрерывно развивается, в противоположность застыванию смерти. Поэтому тело лирического героя, способное быть «облаком» и «душой», «стихом» — это тело, не утратившее свою божественность. Отсюда единственный шанс этого мира поэт видит через воскресение собственного тела. Он рождается заново как спаситель этого мира. Схожие мотивы уже были в *Трагедии*.

В *150 000 000*, пореволюционной поэме, происходит противоположное описанному. Впервые рассказчик, представитель автора внутри мира поэмы, не ощущает себя ответственным за состояние мира и никак не использует собственное тело[5]. Он не трансформируется, не приносит себя

---

[4] И. Сироткина, говоря об изменении восприятия природы искусства в начале XX в., пишет: «Определив искусство как организацию поведения, Выготский подчеркнул тем самым его телесность: “все, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело”. Долгое время “телесность” считалась понятием негативным, как нечто земное, материальное — в противоположность возвышенному, духовному. Как известно, в классической философии “субъект” был бестелесным. Но постепенно это понятие находило дорогу в постклассическую философию, в психологию и эстетику. ...Выготский цитировал своего любимого Спинозу: “Того, к чему способно тело, никто еще не определил”» (Сироткина 2012: 171).

[5] Интересно, что Маяковский использовал «преображение» собственного тела и в реальной жизни. По впечатлению современника поэта художника Михаила Матюшина, «на выступлениях в своей желтой кофте, “Маяковский как бы распухал, занимая собою все пространство...”» (Сироткина 2014: 139).

в жертву. Он подлинно «только стих и только душа» и осуществляет свою миссию только как поэт. Преображающим телом в *150 000 000* становится вся Россия, которая собирается вначале в гигантское тело Ивана, а затем этот Иван рассыпается обратно, на множество тел, армию, подобно троянскому коню. Все превращения, фантастические путешествия (здесь — в начале в Америку, потом — в будущее), телесные метаморфозы, которые обычно происходят с лирическим героем, происходят с Иваном — образно-символическом воплощении России будущего и мира, преображенного Революцией Духа.

Маяковский впервые старается преодолеть собственную телесность, свою запертость в теле. Сколько бы ни становился он огромным, сколько бы ни представал в великолепии «самой сияющей из моих бесчисленных душ», в лирических поэмах он остается человеком, лирическим героем, он не может, даже преображенный, стать больше самого себя. И вот в *150 000 000* он преодолевает это ограничение, переходя из лирической сферы в эпическую. Иван — это по сути коллективное тело. Он представляет собой пространственно-временной континуум: дороги, пейзажи, ландшафты, звери, люди, реки, равнины — все это образует колосса. Но Маяковскому этой страны, преобразованной революционным вихрем, «всей России, скрученной в столб», недостаточно. Ему необходимо ее одушевить, иначе это был бы новый Повелитель Всего. Так Россия, революционная страна, становится Иваном, русским богатырем и Новым Человеком. Вместе с новым телом рождается и новая душа. И это принципиально важный момент.

Рождению посвящается отдельная глава. Иван появляется как ответ на общую молитву. До того, как передать слова этой молитвы, Маяковский дает ее довольно длинное метаописание:

> ... это —
> революции воля,
> брошенная за последний предел,
> это —
> митинг,
> в махины машинных тел
> вмешавший людей и зверьи туши,
> это —
> руки,
> лапы,
> клешни,
> рычаги,
> туда,
> где воздух поредел,
> вонзенные в клятвенном единодушье.
>
> (Маяковский 1956: 121)

Из этих стихов мы видим, что молитва очень физиологична. Это сплав «рук», «лап», «машин», «туш». Она представляет собой коллек-

тивное религиозное музыкальное тело. Сдвинутая со своих мест Россия сливается в едином порыве души и тел, который воплощается в словах и в свою очередь рождает новое тело — Ивана.

Молитва как религиозный «жанр», прошение к Богу, представляет собой слова особого действенного типа. Но поскольку в мире Маяковского небеса пусты, то творит в его художественном мире само слово, даже не его носители. Это слово аккумулирует всю энергию тех, кто создает, вбирая в себя эмоциональную, духовную и плотскую материю. Как живая клетка, как сгусток еще не воплотившейся, не нашедшей свою форму жизни оно возвращается к истокам зарождения мира. Но в этом качестве не обладает личностным началом и все-таки нуждается в нем. И ответом на эту потребность становится новое коллективное тело, Иван, рождение которого и описывается дальше.

В финале вновь происходит похожее событие — звучит реквием, также религиозная общая песня, призванная увековечить славу победителей, но в какой-то мере и воскресить их. Коллективный Иван рассыпается на «миллионы иванов», чтобы упомянуть каждого.

Важно, что это телесное воплощение музыки и слова являет собой материальную концепцию поэтического искусства как действенного слова. Поэт, возвращаясь к истокам, к фольклорным основам поэзии, ощущает ее подлинным материальным воплощением не слово, а голос, в его интонации, индивидуальной связи с человеком. Любой голос телесен, но это соединение тела и души, выражение души через тело, что подчеркнуто в поэме указаниями на «религиозность» жанра — гимн, молитва, реквием[6].

Важно, что из специфической принадлежности поэта-одиночки, поэта, отверженного мирозданием, «волшебный» голос становится характеристикой всех трудящихся, преображенных революцией. Если раньше миру нужен был специальный «мастер-плакальщик» и воспеватель, то после революции новое коллективное тело обладает всеми необходимыми свойствами, ранее принадлежавшими исключительной личности.

В последующих произведениях Маяковский вновь воспроизводит эти мотивы. В *Мистерии-буфф* обретение настоящего Рая в финале про-

---

[6] Поиск осмысления природы искусства и человека через нахождение осязаемых или способных на эту осязаемость форм был одним из магистральных течений в философии и теории искусства рубежа веков. «Надежда на то, что тайны мира раскроет нам не разум, а некое особое “высшее” чувство, часто мелькала в умах поэтов и философов... Речь идет о “внутренней чувствительности”, называемом также “шестом чувстве” и даже “мистическом восприятии”... Работа воображения-имагинации совершается бессознательно, минуя интеллект... “Переживание чистого ощущения в физическом теле может привести к духовному опыту”...На поиск высшей чувствительности устремились художники. Они напряженно искали связей между цветом, звуком и формой, пытаясь не только открыть новые художественные смыслы, но и сформировать новую чувствительность. Передачу “вибраций” от художника к зрителю они представляли как процесс психофизиологический — духовный и материальный в одно и то же время. Михаил Чехов говорил, что “тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов...”» (Сироткина 2014: 53–55).

исходит так же через образ коллективной песни — гимна (гимн — жанр, посвященный Богу). Другими словами, в *150 000 000* и в *Мистерии-буфф* коллективное тело рождается как замена божественного тела (самого Бога и его творения — человека). Изгоняется ненужная и знаменующая собой разделение с миром персонификация. Поэт отступает на второй план. Его бытие прочерчивается пунктирно:

Голодный,
с теплом в единственный градус
жизни,
как милости да́ренной,
радуюсь,
ход твой следя легендарный
(Маяковский 1956: 142).

Жизнь поэта выполняет служебную функцию. Поэт остается провидцем и пророком, но он лишен исключительности, потому что впервые находится нечто больше и совершеннее его, то, чему он может служить. И он делает это: не просто провидит будущее, но видит именно революцию, ее «тело». А его собственное тело теперь уже не так важно. Оно почти «умирает»: «с теплом в единственный градус».

Итак, преображение осуществляется через молитву, через слово, как это было когда-то сделано Богом. Правильные слова нового искусства способны оживить опустевшие, как это было в дореволюционных поэмах, небеса. Трудящиеся взывают к Богу и призывают его к новому творению:

... Мы пришли миллионы,
миллионы трудящихся,
миллионы работающих и служащих.
<...>
Мы пришли миллионы,
миллионы вещей...
Мы пришли,
миллионы,
миллионы скотов...
Мы пришли,
миллионы
безбожников,
язычников
и атеистов —
биясь
лбом,
ржавым железом,
полем —
все
истово
Господу Богу помолимся.

Выйдь
не из звездного
нежного ложа,
боже железный,
огненный боже,
боже не Марсов,
Нептунов и Вег,
боже из мяса —
бог-человек!
Звездам на́ мель
не загнанный ввысь,
земной
между нами
выйди,
явись!
Не тот, который
«иже еси на небесех».
Сами
на глазах у всех
сегодня
мы
займемся
чудесами.

(Маяковский 1956: 122–123).

Итак, Иван — это и вся преображенная Революцией Россия, и «земной», из «мяса» созданный «Бог-человек».

Как нами написано, —
мир будет таков
и в среду,
и в прошлом,
и ныне,
и присно,
и завтра,
и дальше
во веки веков!

(Маяковский 1956: 126).

Так в результате рождается новый Бог, «Бог-человек», Иван. Тот самый, который был предсказан в *Войне и мире* и чьим именем названа поэма *Человек*:

Люди родятся,
настоящие люди,
бога самого милосердней и лучше.

(Маяковский 1955: 233)

Единственный человечий,
средь воя,

средь визга,
голос
подъемлю днесь.

(Маяковский, 1955: 212)

В *Мистерии-буфф* вновь звучит этот мотив растворения множества тел в одном (эпизод проповеди Человека), но на нем внимание не сосредоточено.

Финальный «мира торжественный реквием», как мы уже говорили выше, является актом воскрешения и увековечивания памяти, но одновременно представляет собой «вещный», «телесный» образ, новый мир. Эта божественная песня — материальное воплощение в настоящем, в момент только свершающейся революции, только начавшего становится нового мира, документальное свидетельство будущего. Таким же образом может быть рассмотрена и вся поэма как текст воплощенный на бумаге, послание потомков жителям прошлого. Но поэт не приписывает ее создание себе, его функция — только передать то, что он услышал. То есть он снова как бы растворяется в потоке видений, становится бестелесным, голосом, чистой поэзией, лишается индивидуального тела в пользу тела, рожденного Временем, тела поэмы.

Можно сравнить творение коллективного тела и само это тело в *150 000 000* с тем, что было в *Войне и мире*:

Эта!
В руках!
Смотрите!
Это не лира вам!
Раскаяньем вспоротый,
сердце вырвал —
рву аорты!
В кашу рукоплесканий ладош не вме́сите!
Нет!
Не вме́сите!
Рушься, комнат уют!
Смотрите,
под ногами камень.
На лобном месте стою.
Последними глотками
воздух...

(Маяковский 1955: 230)

В этих строках, также посвященных «высеканию» настоящего подлинного спасительного искусства, по сравнению со *150 000 000* нет телесного преображения. Человеческое тело не становится чем-то иным, потому что не связано с чем-то большим. Искусство лишь уподобляется телу, в котором еще жива божественная искра, и ее и нужно высечь. Не из духа в тело, а из тела — в дух (как сказано много позже «Пролетарии/

приходят к коммунизму / низом — // ... я ж / с небес поэзии / бросаюсь в коммунизм, // потому что / нет мне / без него любви» (Маяковский 1957, 7: 93)).

Новое тело, являющее собой новый мир и новое искусство связано с мотивом солнца, пронизывающего все творчество Маяковского. Образы чаемого нового мира воплощаются в мотиве круга, шара, божественной игры этим предметом. Так воплощается новое божественное мироустройство.

Солнцепоклонники у мира в храме,
покажем, как петь умеем мы.
Становитесь хора́ми —
солнцу псалмы!

Гимн
(торжественно)

Сон вековой разнесён —
целое море утр.
Хутор мира, цвети!
Ты наш!
А над нами солнце, солнце и солнце.
Радуйтесь все, кто силён,
цех созидателей мира, рабочих.
Бочек вина пьянее
жизнь.
Грей! Играй! Гори!
Солнце — наше солнце!
Довольно!
Мир исколесён.
Цепь железа сменили цепью любящих рук.
Игру новую играйте!
В круг!
Солнцем играйте. Солнце катайте. Играйте в солнце!
(*Мистерия-буфф*)

(Маяковский 1956, 2: 240)

Ну и катись средь песенного лада,
цвети, земля, в молотьбе и в сеятьбе.
(*150 000 000*)

(Маяковский 1956, 2: 164)

Вильсон охарактеризован как «задом придавить пытавшийся солнце». И в этой же поэме мотив солнца новой жизни, знаменующего собой будущее:

Горизонт перед солнцем расступился злюч.
И только что
мира пол заклавший,

Каин гением взялся за луч,
как музыкант берется за клавиши

(Маяковский 1956, 2: 160).

Разрешение субстанционального конфликта также воплощено через образ солнца и связанного с ним Нового Рая, в котором все противоречия разрешены. Так, в финале *Войны и мира* Каин играет в шашки с Христом. «Авелем нас назовите или Каином // разница какая нам» — тот же самый мотив и те же образы в финале *150 000 000*.

В финале всех рассматриваемых произведений возникает образ солнца как образ гармонии и опосредованной персонификации (потому что все же в нем заложено представление о божественности). Не забудем, что солнце еще и небесное тело, совершенное природное тело, наделенное одухотворенностью, способностью давать и сохранять жизнь, греть, любить.

Может быть, на небесах Бог все-таки есть, но его нужно обнаружить заново, как это сказано в *Человеке*:

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет,

(Маяковский 1955: 272).

Неслучайно именно в этой поэме лирический герой встречает отца. Показательно, что это не небесный отец, а земной, и хоть он и находится на небесах, он не несет в себе чувство полноты, удовлетворенности, которое должно быть присуще Раю как совершенному месту, дарующему приятие и любовь. Отец, как и лирический герой, тоже скучает, то есть ощущает неполноту. И тоска его связана с Землей, и более конкретным земным местом — Кавказом, где осталась его семья. Он будто бы снова нуждается в телесном воплощении, потому что в этом теле только еще живет божественный дух, обещание удовлетворенности и счастья.

Они оба с лирическим героем испытывают неутоленное стремление к любви. Когда ты любим, то и небеса божественны и одушевлены. Показательно, что именно после встречи в отцом, герой бросается на землю. В финале образ «костер немыслимой любви» — это одновременно и неутолимая любовь и сама сущность любови, потому что в образе неопалимой купины явился сам Бог. Проблема в том, как вновь сделать саму эту любовь животворной, согревающей, а не ранящей. Пока она горит именно благодаря ране:

И только
боль моя
острей —

стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви

(Маяковский 1955: 272).

В *Человеке* ситуация на небесах описана подробно. Герой совершает путешествие на небеса, проводит там много времени, видит все мироустройство и принимает решение вернуться, так как в небе обнаружен главный изъян — отсутствие любви, равнодушие:

Центральная станция всех явлений,
путаница штепселей, рычагов и ручек.
Вот сюда
— и миры застынут в лени —
вот сюда
— завертятся шибче и круче.
«Крутните, — просят, —
да так, чтоб вымер мир.
Что им?
Кровью поля поливать?»
Смеюсь горячности.
«Шут с ними!
Пусть поливают,
плевать!»

(Маяковский, 1955: 260)

В *Мистерии-буфф* обнаруживается чисто материальный рай, лишенный души и человеческого тепла, который нечистые и принимаются одушевлять своим подлинно живым и чудесным Богом созданным телом. Так осуществляется победа над солнцем. Они «играют» солнцем как жизнеподателем, играют тайной жизни. И чем-то это напоминает ритуальную игру.

В итоге мы видим, что неразрешимое противостояние природы человека и мира, оставленного старым Богом, неспособного дать счастья человеку, привести его к любви, Маяковский пытается разрешить через собственное тело, «овеществляя» идею «божественности» поэта и поэзии. И только в пореволюционной поэме, созданной после осуществления революции в момент надежд на мировое преображение, ему удается привести эту идею к счастливому финалу за счет растворения «тела» поэта в «теле революции» — этого нового Бога, который должен пересоздать все мироздание и сотворить из него Рай.

ЛИТЕРАТУРА

Вайскопф Михаил. *Во весь логос. Религия Маяковского*. М. — Иерусалим: Саламандра, 1997.

Головчинер Валентина. *Эпическая драма в русской литературе XX века*. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2001.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961.

Сироткина Ирина. *Свободное движение и пластический танец в России*. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Сироткина Ирина. *Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014.

Терехина Вера. «Экспрессионизм и футуризм: русские реалии». Терехина Вера. *От желтой кофты до красного ЛЕФа*. СПб.: Родник, 2018.

LITERATURE

Golovchiner Valentina. *Epicheskaia drama v russkoi literature XX veka*. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2001.

Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1955–1961.

Sirotkina Irina. *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanec v Rossii*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

Sirotkina Irina. *Shestoe chuvstvo avangarda. Tanec, dvizhenie, kinesteziia v zhizni poetov i khudozhnikov*. SPb.: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014.

Terehina Vera. «Ekspressionizm i futurizm: russkie realii». Terehina Vera. *Ot zheltoi kofty do krasnogo LEFa*. SPb.: Rodnik, 2018.

Vaiskopf Mikhail. *Vo ves' logos. Religiia Maiakovskogo*. M.-Ierusalim: Salamandra, 1997.

Татјана Купченко

150 000 000 В. МАЈАКОВСКОГ: МОТИВ ИЗЛАСКА ИЗ ТЕЛА КАО МАНИФЕСТАЦИЈА ТОТАЛНОГ ПРЕОБРАЖАЈА СВЕТА И УМЕТНОСТИ ПОМОЋУ РЕВОЛУЦИЈЕ ДУХА

Резиме

Прва постреволуционарна поема Мајаковског *150 000 000* у многоме преосмишљава мотиве предреволуционарних поема *Рат и свет* и *Човек*, у којима су садржани основни лирски мотиви дате епохе. У средишту обе поеме постављен је неразрешив, трагички сукоб између човекове природе засноване на љубави, и света заробљеног Владаром Свега. Разматрајући ове проблеме кроз призму жанра, као и на нивоу мотива и слике „тела", покушавамо да покажемо како Мајаковски сукоб између природе човека, засноване на љубави, и света који је напустио Бог, решава помоћу тела, односно уз „оваплоћење" идеје „божанствености" песника и поезије. Песниково тело спаја се са телом револуције, новог Бога, који треба изнова да створи читав свет, и у њему Рај.

Кључне речи: Мајаковски, Револуција духа, тело, *150 000 000*, руска авангарда, *Човек*, *Рат и свет*, епско и лирско.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.

Михаил Вайскопф
Еврейский университет в Иерусалиме
michweisskopf@gmail.com

Mikhail Weiskopf
Hebrew University of Jerusalem
michweisskopf@gmail.com

МАЯКОВСКИЙ И ТРАДИЦИЯ «ОФИЦИАЛЬНОЙ НАРОДНОСТИ»*

MAYAKOVSKY AND THE OFFICIAL "NATIONALITY TRADITION"

В статье ставится вопрос об истоках большевистско-мессианской риторики Маяковского 1920-х годов и, шире, всей советско-экспансионистской пропаганды того времени, которая сумела успешно соединить в себе марксистский интернационализм с модифицированным русским национализмом. Этот синтез, как демонстрирует автор, получил естественную поддержку в мощной традиции «официальной народности», с 1833 года надолго получившей в Росссии статус государственной идеологии. После крушения самодержавия она возродилась в новых формах и, прежде всего, в поэзии Маяковского.

Ключевые слова: официальная народность, монархические оды, Троцкий, Петр Великий, Блок, Гоголь.

The paper searches for the origin of Mayakovsky's Bolshevik Messianic rhetoric of 1920s in the wide context of Soviet expansion propaganda that successfully blended the |Marxist internationalism and a modified version of Russian nationalism. The author shows how this synthesis was supported by the powerful tradition of "the official nationality" that received a status of state ideology in 1833 in Russia. After the collapse of the Russian monarchy this doctrine survived in new forms. Mayakovsky's poetry of the Soviet period made a wide use of this ideology.

Key words: 'official nationality', monarchic odes, Trotzky, Peter the Great, Blok, Gogol.

Речь здесь пойдет лишь о Маяковском советского времени, точнее, о последнем десятилетии его поэтической работы. Подобно многим, я убежден, что, при всех оговорках и уточнениях, нелепо было бы срав-

* Сообщение, прочитанное на международной научной конференции «Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: К 125-летию со дня рождения» (ИМЛИ РАН, 18–20 сентября 2018 г.).

нивать его гениальные дооктябрьские вещи с вымученной продукцией «агитатора, горлана, главаря». Тем не менее, мы просто обязаны считаться с волей самого Маяковского, который в прощальной поэме *Во весь голос* именно эту должность раз и навсегда объявил своим подлинным назначением. Отсюда, собственно, и знаменитая сталинская директива Ежову, определявшая его в качестве «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи» и подытоженная криминальным вердиктом: «Безразличие к его памяти и к его произведениям — преступление».

Сегодня это безразличие обусловлено, конечно, конфузной неуместностью «поэта революции». Вероятно, никогда больше не повторится та констелляция политических созвездий, при которой возможны были его зычные мессианско-большевистские радения. Сталинский Маяковский — это исполинский бронзовый казус, громоздкий анахронизм. В нашу во всех смыслах постпоэтическую эпоху его былой казенный образ в России лелеют разве что ревнители замшелого коммунистического благочестия, а на Западе — сентиментальные левобуржуазные радикалы, которые все еще мечтают о блаженстве социализма.

С начала XXI века в России произошло возвращение к принципам Священного Союза, т. е. к идеалам двухсотлетней давности, так что любая — вернее, почти любая — революция снова воспринимается как сатанинское покушение на законный порядок вещей. Решающим подтверждением тому послужил столетний юбилей революции 1917 года, фактически замолчанный — за вычетом нападок на ее демократическую февральскую фазу и умеренной скорби о цареубийстве. Кому, спрашивается, нужен сейчас его певец Маяковский и кто решится радостно декламировать его глумливые панегирики этой бойне, которая завершилась сбрасыванием трупов в шахту: «Корону можно у нас получить, но только вместе с шахтой»? Я процитировал, конечно, далеко не самые кровожадные из его официозных стихов.

Испарились все его советские пророчества — кроме одного: «с хвостом годов» Маяковский-агитатор действительно стал «подобьем чудовищ ископаемо-хвостатых». Зато такие чудовища — бесценный дар для палеонтологии. Я надеюсь, что никакая политическая злободневность теперь не мешает нам приступить к новому изучению самого интересного, на мой взгляд, в позднем наследии поэта — к архаическому составу его советской музы, которая к началу 1920-х годов уже находилась в предустановленной гармонии с агитпропом.

Как известно, вожди октябрьского переворота долго считали его лишь исходной стадией мировой революции. России выпала почетная роль быть ее застрельщицей, но, в согласии с марксистской догмой, главная миссия поначалу возлагалась на индустриальный Запад. Казалось бы, при таких обстоятельствах не могло быть и речи о какой-либо зависимости большевистской риторики от пропаганды консервативно-имперского толка. На деле, однако, преемственность эта неимоверно усилилась. Сразу после создания Коминтерна проницательные наблюдатели

заметили, что Третьему Интернационалу предстоит синтезироваться с Третьим Римом, пусть даже изменившим цвета своего благочестия (Алданов 1922: 102–108). А уже в наше время Агурский и другие исследователи напоминали, что утопия мировой революции в Советской России мощно подпитывалась традиционной географической гордостью, связанной с громадным, как бы всеохватным пространством былой империи.

Утвердившись на ее территории, ленинский режим изначально, хоть и в преддверии чаемых планетарных катаклизмов, должен был постулировать себя и как силу, связанную неким минимумом патриотических обязательств и исторической преемственности. Ведь и сама революция отвечала идее дуальных взрывов, мгновенных и чудотворных метаморфоз, свойственной средневековой русской культуре, согласно известным выводам Ю. Лотмана и Б. Успенского (Успенский 1996: 338–380).

Даже за рамками пресловутого национал-большевизма Кремлю инстинктивно приходилось искать духовную опору в наработанной веками религиозно-национальной риторике. Совершенно органично вписался сюда и новатор-архаист Маяковский, еще более чуткий, чем большинство авангардистов, к зовам средневековья и XVIII столетия. В своей книге *Во весь логос*, которая впервые вышла свыше двадцати лет назад, я попытался продемонстрировать, в частности, теснейшую генетическую зависимость его поэмы *В. И. Ленин* от монархических панегириков и духовных од времен Елизаветы Петровны и Екатерины Великой (Вайскопф 1997: 106–110). Но сегодня мне хотелось бы коснуться другой стороны этой советской архаики.

Почти сразу на службу ей призвана была и перелицованная уваровская доктрина. Как известно, теория «официальной народности», сложившаяся к 1833 году, стимулировала веру в бесконечное нравственное превосходство православного русского человека — простого, непритязательного и склонного к самопожертвованию — над кичливой, себялюбивой, меркантильно-промышленной Европой, погрязшей в суетном материализме. С другой стороны, насаждалось и контрастное представление о его особой чуткости ко всем прочим цивилизациям — о той самой его переимчивости, которая сулила России всемирный духовный триумф. Эта смутная концепция русского всечеловека, подхваченнная затем Достоевским и сонмом иных авторов, с некоторыми перебоями просуществовала чуть ли не до самого конца империи — и возродилась после ее крушения, с тем различием, что народ-богоносец был заменен российским пролетариатом.

Правда, еще до коммунистов к идеологемам официальной народности по-своему подключился близкий к левым эсерам Блок. В его «Скифах», как и во всем скифском движении, претерпела новое рождение идея о вселенской отзывчивости русского человека, который и теперь, в дни мировой войны, бросает вызов любви всему «старому миру»: «Мы любим все, и жар холодных числ / И дар божественных видений. / Нам внятно все: и острый галльский смысл / И сумрачный германский гений».

К той же традиции прослеживается и эсхатологический пафос Блока, то грозящего немцам «монголами», то зазывающего врагов России в ее «мирные объятья». По существу, «Скифы» актуализируют давний уваровский взгляд на империю как на посредницу между Востоком и Западом, Европой и Азией, и в новом обличье лишь повторяют один из директивных текстов «официальной народности» — «Речь об историческом значении России», произнесенную в 1838 г. профессором Московского университета Михаилом Розбергом. Вера в планетарно-миротворческую миссию отечества мотивировалась тут самим представлением о его необъятных просторах:

> «По всей вероятности, *России суждено прекратить кровавые раздоры Запада с Востоком, согласить их распри, кончить их долгую тяжбу и слить в необъятном лоне своем разнородные стихии враждующих сторон*» (Розберг 1838: 3), — словом: «*Скорее старый меч в ножны. Товарищи! Мы станем братья*!».

В величественных грезах страстного патриота-консерватора, кн. В. Одоевского — утопии *4338 год*, создававшейся почти одновременно с речью Розберга, — пространство грядущей России вообще «обхватывает оба полушария» (Одоевский 1982: 300)[1]. Иначе говоря, уже тогда, при Николае Павловиче, изображение всего земного шара в принципе могло бы сделаться гербом империи, каким оно станет потом для СССР. Экспансия Коминтерна в огромной мере подпитывалась всей этой канонической мегаломанией, безотносительно к марксистским убеждениям ее приверженцев.

Согласно уваровской доктрине, сама многовековая изоляция отечества от европейских соседей имела двойственное значение. С одной стороны, она счастливо уберегла его от тлетворных иноземных соблазнов; с другой — ввергла его в сонное забытье, которое в цивилизационно-техническом плане обернулось роковой отсталостью. С затянувшейся национальной летаргией покончил первый император, соразмерный Руси гигант Петр Великий, вобравший в себя накопленную ею мощь и вызвавший ее к новому бытию. Пробужденная им страна внезапно предстала совсем еще юной, неудержимо растущей державой. Теперь, в николаевскую пору, ей остается стремительно наверстывать все упущенное, с присущей ей удалью и отвагой обгоняя дряхлеющий Запад (та же мысль, что звучит в последних словах *Мертвых душ*). Этот образ новой, юной России — трансформированной в СССР — наследуется в коммунистической риторике, включая юбилейную поэму Маяковского *Хорошо!* с ее концовкой, исполненной плакатного оптимизма: «Другим странам по сто. История — пастью гроба. А моя страна — подросток, — твори,

---

[1] Правда, в другом, менее помпезном, его предвидении Россия довольствуется одним полушарием, которое так и называется — «русским» (зато столица ее являет собой центр «всемирного просвещения») (Одоевский: 275).

выдумывай, пробуй! Радость прет...» — и т. д. Со временем, в эпоху сталинских и последующих пятилеток, советская пропаганда с тем же энтузиазмом подхватит вечный призыв «догнать и перегнать».

Почти с первых лет большевистской диктатуры модифицированные монархические схемы закрепляются и в лениниане. С большей или меньшей очевидностью вакантное место императора-преобразователя у Маяковского, как и у других авторов, занимает председатель совнаркома (см. в поэме *Ленин* и позже в стихотворении «Ленин с нами») (Вайскопф 1997: 113–114). Уже к 50-летию вождя его изображают почти что всечеловеком во вкусе Достоевского, а, вернее, суммарным олицетворением России (Луначарский) и ее пролетариата. Впрочем, и сам этот отождествленный с Лениным пролетариат, неукротимо рвущийся вперед, рисуется, в свою очередь, итоговым воплощением русской нации. В 1920 г. Троцкий, главный провозвестник национал-большевизма, опубликовал статью под симптоматическим названием «Ленин как национальный тип»:

> «Ленин олицетворяет собой русский пролетариат, молодой класс, которому политически, пожалуй, не больше лет, чем Ленину от роду, но класс глубоко национальный, ибо в нем реализуется все предшествующее развитие России, в нем ее будущее, в нем живет и развивается русская нация <...> Что потеряно в традиции, то выиграно в размахе революции» (Троцкий 1924: 34–35).

Подразумевается тут, естественно, размах не только национальный, но и всемирный. Этот гимн отзовется во многих патриотических умах, хоть и навсегда позабывших о его авторстве. Так, через сорок невообразимых советских лет он снова прозвучит у одного из представителей фашизоидной «русской партии» — В. Назаренко. В августовском и сентябрьском номерах журнала *Звезда* за 1959 год выйдет его статья «Черты русского стиля», где сказано будет, что именно «русский национальный характер», «вбиравший в себя до революции лучшие качества людей разных сословий, соответствует современному идеалу коммунистического характера» (цит. по: Костырченко 2012: 117).

Сама по себе мысль о коммунизме как вожделенном будущем всего человечества изначально придавала большевистской риторике футурологический крен, довольно долго облегчавший взаимопонимание между нею и сервильно-пламенным неофутуризмом («Время, вперед!» Маяковского), проникнутым столь же архаической враждой к времени и желанием его победить или уничтожить. При Сталине выражением этой внутренней общности станет социалистический реализм с его центральной догмой насчет грядущего, прозреваемого в настоящем.

Все же и здесь советскую музу значительно упредил оптимистический романтизм николаевских лет. Достаточно вспомнить статью Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (1835), где о поэте-современнике говорилось: «Это русский человек в его развитии, каким он, может быть, явится чрез двести лет», — чтобы различить прямую линию, соединяющую

этот футурологический образ, воплотившийся уже в настоящем, с его большевистскими двойниками. Будущее высылало назад, в нынешний революционный хаос, своих вестников и вожатых, заботливо указующих путь к коммунистическому счастью. Ср. у Маяковского хотя бы в *Мистерии буфф*, где действует Человек будущего, или же у Кольцова в почти одноименной статье 1923 года — «Человек из будущего»: «Ленин среди коммунистов — действительно, человек оттуда, из будущего»; «Он — пионер оттуда, из мира осуществленного коммунизма» (сб. *Ленин*: 47).

В то же время романтическая литература, причастная уваровской доктрине, зачастую с вызовом противопоставляла сегодняшнюю сакральную бедность отечества пышным достижениям западной цивилизации — плотской и бездушной. Эта бинарная оппозиция пронизывает собой, в сущности, чуть ли не всю культуру имперской, а потом и раннесоветской России, сшивая между собой, казалось бы, совершенно разнородные ее этапы и артефакты. Сюда относится, естественно, и тютчевская картина евангельской бедности и смирения России, непонятных западной гордыне, — «Эти бедные селенья, / Эта скудная природа...»; характерно, однако, что кроткий ландшафтный аскетизм ничуть не мешал тютчеевской тяге к глобальному расширению империи. В совсем иное время человек совсем иных взглядов — Блок тоже будет по-тютчевски воспевать «нищую Россию». Но по части подобных дифирамбов обоих классиков основательно упредили такие почтенно второсортные поэты, как, например, Ширинский-Шихматов. Уже в 1810, т. е. задолго до «официальной народности», он возгласил превосходство России над зарубежьем, причем в самом, вроде бы, неудобном, климатическом ее аспекте: «На все природы южной неги / Не променяем наши снеги / И наш отечественный лед» (Ширинский-Ширхматов 1971: 415).

В юбилейной поэме Маяковского *Хорошо!* климатическая дихотомия примет формы «трудового субботника», который сплачивает пролетарские души теплом нового, коммунистического благочестия: «Холод большой. Зима здорова. / Но блузы прилипли к потненьким...». Все это арктическое братолюбие, патетически оттененное нищетой и разрухой, подытоживается в стихах: «Землю, где воздух, как сладкий морс, / бросишь и мчишь, колеся, — / но землю, с которою вместе мерз, / вовек разлюбить нельзя».

Здесь заметен и выпад в адрес Горького, который родину пролетариата предпочитал восхвалять не изнутри, а из теплой благоустроенной фашистской Италии, и намек на Гоголя, тоже любовавшегося отечеством издали. Все помнят, конечно, его знаменитые строки в *Мертвых душах*, педалирующие контраст между красочными соблазнами Запада и бедной, неброской Русью, наделенной зато неотразимой духовной притягательностью, которая с триумфально компенсирует ее внешнее убожество: «Русь, Русь, вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства <...>

Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? <...> Что зовет и рыдает и хватает за сердце?».

У Маяковского в поэме *Ленин* взятый отсюда же, из Гоголя, взгляд на страну сверху как на географическую карту («*Как точки, как значки*, неприметно...»), акцентировал в ней, однако, не смиренную и сакральную безвидность бескрайней равнины, а тему столь же святых вековечных страданий, взывающих к классовой мести: «*Сверху взгляд на Россию брось* — рассинелась речками, словно разгулялась тысяча розг...». Мученичество трудовой России тоже противопоставлено здесь зарубежному благоденствию: «Были страны, богатые более, красивее видал и умней. Но земли с еще большей болью не довиделось видеть мне».

Заимствуя из *Мертвых душ* бинарную геополитическую оппозицию, Маяковский демонстративно инвертирует позицию созерцателя. К сытым и постыдно благополучным иноземцам поэт обращается не оттуда, из «прекрасного далека», — он бросает им вызов изнутри, из недр героической страны, которая и в своем советском обличье удерживает преемственную связь с монастырской аскезой: «В лицо вам, толще свиных причуд, круглей ресторанных блюд, из нищей нашей земли кричу: я землю эту люблю».

Древний источник как гоголевской, так и всех сходных геополитических антитез сомнений не вызывает. Это идущая от евангелия дихотомия сакральной пустыни и бесовских искушений, воплощенных в греховном изобилии. Приведу наставление одного из египетских пустынножителей, подкрепленное им ссылкой на св. Антония:

> «...В наших странах есть некоторые приятные, уединенные места, в которых *благодать или плодородие садов, обилие яблоков* доставили бы потребное для нашего пропитания при малом труде телесном <...> Но *отвергнув все это и презрев все удовольствия этого мира, мы довольствуемся только этими некрасивыми местами <...> и не сравняем каких бы то ни было богатств плодородной почвы с с этими солончаками»* (Кассиан Римлянин 1892: 608).

Вероятно, не меньший интерес представляет здесь и русский духовный стих об Иосафе-царевиче, герой которого напрямую взывает к персонифицированной им «матери-пустыне» (вроде того, как потом Гоголь в своем лирическом отступлении напрямую обращается к Руси): «Гнилая колода / Лучше царского яства, / Испивать болотную водицу — / Лучше царского пойла! / <...> / Прекрасная мать-пустыня / <...> / Не прельщуся я на все благовонные цветы / <...> / И не буду взирать на вольное царство, / Из пустыни вон не изыду / И тебя, мать прекрасная, не покину!» (*Голубиная книга* 1991: 156–158). В конечном счете, именно этой иерархии безотчетно следует и повествователь в *Хорошо!*, причем преданность обездоленной Стране Советов мотивирована у него как гастрономиче-

ским, так и боевым подвижничеством: «Я видел места, где инжир с айвой / росли без труда у рта моего, — / к таким относишься иначе. / Но землю, которую завоевал / и полуживую вынянчил / <...> / с такою землею пойдешь на жизнь, / на труд, на праздник и на смерть!» Понятно, что под счастливыми краями, богатыми «инжиром с айвой», тоже подразумеваются страны вроде горьковской Италии.

Мы сталкиваемся, однако, у Маяковского с тем же неизбывным противоречием, с каким приходилось иметь дело словесности уваровского пошиба. Спотыкаясь в патриотических дифирамбах, она то умилялась сакральному нестяжательству отечества, то превозносила его мнимое нынешнее благоденствие — и/или же в своих упованиях рвалась, наряду с военным, к экономическому триумфу. «Обгоняя другие народы и государства», святая, но вечно юная Русь попутно должна была усвоить плоды их полезной многовековой суеты, усовершенствовав чужой опыт. Это стремительное движение от святой бедности к неописуемому грядущему процветанию возвещается и очень поздним Гоголем. В *Выбранных местах...* он мечтает о заполнении бескрайней российской пустоты как о том поприще, которое откроется для будущего «богатыря», предсказанного им ранее в *Мертвых душах*.

Применительно к *Хорошо!* необходимо, разумеется, учитывать и ближайший агитпроповский контекст этой юбилейной поэмы, писавшейся уже на излете НЭПа, но зато с учетом нарастающих газетных «успехов социалистического строительства». К финалу сочинения аскеза сменяется экстазом достигнутого якобы изобилия, почти не уступающего буржуазному: «В окнах продукты: / вина, фрукты. / От мух кисея. / Сыры не засижены. / Лампы сияют. / “Цены снижены”». Уваровская диалектика и здесь пригодилась автору. По модели т. н. лирических отступлений из *Мертвых душ*, воспевание блаженной коммунистической бедности в концовке *Хорошо!* сменяется показом советской России как «весны человечества» и пафосом ее динамического «громадья»:

> Я планов наших люблю громадье, / размахов шаги саженьи. /
> Я радуюсь маршу, которым идем / в работу и в сраженье.

Всего через несколько лет после *Хорошо!* и вскоре после самоубийства Маяковского многие миллионы крестьян были уничтожены в ходе коллективизации, завершенной голодомором. Крестьянство было раздавлено примерно тогда же, когда подавлялся авангард и многое-многое другое.

Мы не знаем, конечно, как отреагировал бы Маяковский на эти коррективы к своим барабанным стихам, но, скорее всего, раскулачивание да и все последующие акции режима он восславил бы со своей обычной служебной восторженностью — в том случае, если бы она была от него востребована.

ЛИТЕРАТУРА

Алданов Марк. *Огонь и дым*. Париж: изд. «Франко-русская печать», 1922.
Вайскопф Михаил. *Во весь логос: Религия Маяковского.* М.-Иерусалим: Саламандра, 1997.
Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М.: Московский рабочий, 1991.
Кассиан Римлянин, преп. отец. *Писания*. Пер. с латинского епископа Петра. М: Афонский Русский Пантелеймонов монастырь, 1892.
Костырченко Геннадий. *Тайная политика Хрущева. Власть, интеллигенция, еврейский вопрос*. М.: Международные отношения, 2012.
Ленин. Сборник. Сост. В. Крайний и М. Беспалов. Харьков: Молодой рабочий, 1924.
Одоевский Владимир. «4338 год. Петербургские письма». *Последний квартет Бетховена. Повести, рассказы, очерки. Одоевский в жизни.* М. Московский рабочий, 1982.
Розберг Михаил. «Речь об историческом значении России». *Журнал Министерства народного просвещения*. 1838. Ч. XVII. ##1–3. (Оригинал по-французски.)
Успенский Борис. (совместно с Лотманом Юрием). «Роль дуальных оппозиций в динамике русской культуры (до конца XVIII века)». Успенский Б. А. *Избранные труды:* В 2 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1996.
Ширинский-Шихматов Сергей. «Возвращение в отечество любезного моего брата князя Павла Александровича из пятилетнего морского похода...». *Поэты 1710–1810-х годов*. Л.: Советский писатель (БП), 1971.

LITERATURE

Aldanov Mark. *Ogon' i dym*. Parizh: izd. «Franko-russkaia pechat'», 1922.
Golubinaia kniga: Russkie narodnye dukhovnye stkihi XI-XIX vekov. M.: Moskovskii rabochii, 1991.
Kassian Rimlianin, prep. otec. *Pisaniia*. Per. s latinskogo episkopa Petra. M: Afonskii Russkii Panteleimonov monastyr'. 1892.
Kostyrchenko Gennadii. *Tainaia politika Hrushcheva. Vlast', intelligentsiia, evreiskii vopros*. M.: Mezhdunarodnye otnosheniia, 2012.
Lenin. Sbornik. Sost. V. Krainii i M. Bespalov. Har'kov: Molodoi rabochii. 1924.
Odoevskii Vladimir. «4338 god. Peterburgskie pis'ma». *Poslednii kvartet Bethovena. Povesti, rasskazy, ocherki. Odoevskii v zhizni.* M. Moskovskii rabochii, 1982.
Rozberg Mikhail. «Rech ob istoricheskom znachenii Rossii». *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia*. 1838. Ch. XVII. ##1–3. (Original po-francuzski.)
Shirinskii-Shihmatov Sergei. «Vozvrashchenie v otechestvo liubeznogo moego brata kniazia Pavla Aleksandrovicha iz piatiletnego morskogo pokhoda...». *Poety 1710–1810-h godov*. L.: Sovetskii pisatel' (BP), 1971.
Uspenskii Boris. (sovmestno s Lotmanom Iuriem.). «Rol' dual'nykh oppozicii v dinamike russkoi kul'tury (do konca XVIII veka)». Uspenskii Boris. *Izbrannye trudy:* V 2 t. T. 1. M. 1996.
Vaiskopf Mikhail. *Vo ves' logos: Religiia Maiakovskogo*. M.-Ierusalim: Salamandra, 1997.

Михаил Вајскопф

МАЈАКОВСКИ И ТРАДИЦИЈА „ЗВАНИЧНОГ НАРОДЊАШТВА“

Резиме

Рад покреће питање извора бољшевичко-месијанске реторике Мајаковског из 20-их година, и шире узев, укупне совјетске експанзионистичке пропаганде датог доба, кадре

да повеже интернационализам марксистичког типа са преиначеним руским национализом. Указујемо на то да је ова синтеза природно упориште нашла у снажној традицији „званичног народњаштва“, државне идеологије у Русији још од 1833. године. После рушења монархије, идеологија добија нове форме најпре у поезији Мајаковског.

Кључне речи: Троцки, Петар Велики, египатски пустињаци, Блок, Гоголь, монархистичке оде.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 821.161.1.09 Gorkij M.

Вера Терехина
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
veter_47@mail.ru

Vera Terekhina
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
veter_47@mail.ru

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ, МАКСИМ ГОРЬКИЙ И «ДЕВУШКА-САМОУБИЙЦА»[1]

VLADIMIR MAYAKOVSKY, MAXIM GORKY, AND "THE SUICIDE GIRL"

В статье рассматриваются материалы их архивов Маяковского и Горького. Впервые выдвигается гипотеза о том, что прототипом «девушки-самоубийцы» из сценария Маяковского *Как поживаете?* и Зои Березкиной — героини пьесы *Клоп*, была писательница из рабоче-крестьянской среды Мария Ершова, адресат писем Горького.

Ключевые слова: Маяковский, Горький, Ершова, самоубийство, *Как поживаете?*, *Клоп*.

This paper discusses the materials from the archives of Mayakovsky and Gorky. For the first time a hypothesis is put forward that the prototype of the "suicide girl" from Mayakovsky script *How are you?* and Zoja Berezkina — heroine of play *The Bedbug*, was a writer from the worker-peasant circle Maria Yershova, a recipient of Gorky's letters.

Keywords: Mayakovsky, Gorky, Ershova, suicide, *How are you?*, *The Bedbug*.

В очередных томах собрания писем А. М. Горького, которые подготовлены в Институте мировой литературы, опубликованы его письма к молодой писательнице М. Г. Ершовой, сопровожденные подробным комментарием. Однако материалы, касающиеся Ершовой, находятся также в коллекции Государственного музея В. В. Маяковского. Несколькими годами ранее переписка Горького и Ершовой, ее рукописи из архива писателя были использованы мною при подготовке книги *Маяковский глазами современниц*. В ней в числе пятидесяти женских воспоминаний

[1] Статья написана по материалам исследований, выполняемых при финансовой поддержке РФФИ (ОГиОН). Проект № 17-04-00132а «Новые материалы к биографии В. В. Маяковского: историко-литературный и общественно-политический контексты».

из фондов музея публиковались мемуары Ершовой *О сокровенном* и ее письмо к Маяковскому.

Как оказалось в дальнейшем, при сопоставлении материалов двух архивов возникают новые сюжеты и значительные уточнения, связанные не только с биографическими моментами, но и с творческим подтекстом ряда произведений Маяковского конца 1920-х годов. В статье выдвигается гипотеза о том, что прототипом «девушки-самоубийцы» из сценария Маяковского *Как поживаете?* и Зои Березкиной — героини пьесы *Клоп*, была писательница из рабоче-крестьянской среды Мария Ершова, адресат писем Горького. Для подтверждения гипотезы используются материалы Архива А. М. Горького (ИМЛИ РАН) и Рукописно-документального фонда Государственного музея В. В. Маяковского.

Биографические и творческие связи А. М. Горького и В. В. Маяковского почти сто лет остаются среди важнейших исследовательских тем. В советское время они преимущественно рассматривались в парадигме «учитель — ученик». В 1990-е годы были востребованы скандальные разоблачения их личных отношений и нелицеприятных высказываний. Введение в научный оборот новых документов расширяет исследовательское поле даже в отношении классиков советской литературы.

В обширной переписке Горького встречаются десятки имен начинающих писателей из рабочих и крестьян. Но эпизод с Ершовой представляется особым, достойным углубленного внимания. Кто же такая Мария Ершова, талант которой открыл Горький в 1928 г., а двумя годами ранее поддержал Маяковский?

Мария Григорьевна Ершова (1899–1965) родилась в селе Разношенцы в Кировоградской области, росла приемышем в рабочей семье. Первое стихотворение «Ткачиха» было напечатано в журнале *Работница* в декабре 1923 г. Стремление стать писательницей не встретило поддержки у мужа, и в 1926 г. Мария, мать двоих малолетних детей, пыталась застрелиться. Вскоре ее впервые увидел Маяковский.

История знакомства Ершовой с Маяковским стала подобием легенды благодаря В. Б. Шкловскому. Он писал о случае с Маяковским так:

> «В Ростове ему сказали, что в местной РАПП была поэтесса, ее снимали под крестьянку, надевали ей на голову платочек. Сказали: “Это вам идет”.
>
> Напечатали: “Поэтесса-колхозница”.
>
> А потом перестали печатать.
>
> Девушка достала револьвер и выстрелила себе в грудь.
>
> Маяковский в Ростове прочел ее стихи, стихи были неплохие. Поехал в больницу. Говорит:
>
> — Так не надо. Ведь есть же у вас товарищи? Они все вам устроят. Я вот вам устрою.
>
> Устроил и лечение и отдых. Спрашивал ее:
>
> — Вам трудно?
>
> Она отвечала:

— Вы знаете, огнестрельная рана — это не больно. Впечатление такое, как будто тебя кто-то внезапно окликнул. Боль приходит потом.

— Вы это нехорошо говорите, — сказал Маяковский» (Шкловский 1964: 351).

Такова история в ее легендарном варианте, со множеством неточностей. Иначе эта встреча запечатлелась в воспоминаниях Марии — в них оживает реальный сюжет, слышен живой женский голос.

Обратимся к истории знакомства Маяковского в Ростове с Марией, которая стрелялась «от любви», но выжила. В феврале 1926 года Маяковский в Ростове встречался с членами ассоциации пролетарских писателей в редакции газеты *Советский Юг*. Там он увидел молодую женщину, только что вернувшуюся из больницы после попытки самоубийства. Это была Мария Ершова. Она рассказывала, что пришла в редакцию «вся перевязанная бинтами после своего ранения». Мария читала свои стихи. Маяковский, по словам присутствовавшего журналиста И. Березарка, сказал: «Крестьянских поэтов у нас много, но женщин, пишущих о деревне, почти нет. Это ваша тема и ваша судьба, которая должна стать судьбой вашей поэзии» (Березарк 1972: 135).

Маяковский, воспоминала Мария, отнесся к ней очень участливо: пригласил к себе в гостиницу для обсуждения стихов, которые она читала на собрании.

«Разговаривая он иногда спрашивал, не трудно ли мне и не устала ли я. Налил мне чаю с лимоном. Подал сухари. Был, конечно, разговор и о моем стрелянии.

— Зачем вы это? Или нет, не надо, не говорите. Мне все сказали. Надо жить, жить! — Маяковский сильно стукнул кулаком по столу, отвернулся, закрыл глаза на минуту...» (Волков-Ланнит 1981: 167).

На прощанье Маяковский подарил Марии свою фотографию, условившись встретиться в Москве (Маяковский 2011: 170). Взятое им стихотворение «Изба» вскоре появилось в журнале *Красная новь*.

Мария Ершова написала ему:

«Дорогой тов. Маяковский!

Мне так совестно беспокоить вас, и вместе с тем мне хочется просто и крепко, по-товарищески, пожать Вашу руку и поблагодарить за Ваши стихи <...>. Вы мне кажетесь таким большим и светлым, как солнце. Я деревенский поэт без образования, без умения говорить. Вы меня простите, что я Вас побеспокоила утром, но я всю ночь не спала и думала, что Вы скажете про мои стихи.

<...>Я хочу знать, будет ли из меня хороший поэт или нет <...> Я живу сама в деревне, и у меня есть Ваши стихи. И мне хочется Вам сказать, что Вас читают крестьяне и говорят, что Вы пишете по-мужичьи, по-ихнему, как надо <...> И я, когда приеду, им скажу, что Вас видела.

Тов. Маяковский, я пишу стихи, а в это время стираю, чищу кастрюли, мою пол, и пока я это делаю, то я думаю о стихах и сочи-

няю их. Мне так хочется красоты и сильных стихов, и я иногда реву, что у меня плохо, а помочь мне некому. Муж у меня коммунист и направляет только идейно <...> У меня двое ребят, и это все трудно <...> Я буду Вам посылать письма и стихи, а Вы их поместите, куда найдете лучше, а нет, скажите прямо<...> Примите от меня, деревенщины, мою благодарность и восхищение, дорогой, настоящий, большой товарищ.

Крепко жму Вашу руку

Мария Ершова[2]» (Волков-Ланнит 1981: 167).

В судьбе Ершовой участвовали многие люди. О том, как началось ее знакомство с Горьким, она написала вскоре после смерти писателя (Ершова 1939). Во время пребывания его в Советском Союзе в 1928 г., как рассказывала Ершова, просматривая материал для *Рабочей газеты* Алексей Максимович обратил внимание на ее стихотворение «Жена» и спросил, нет ли еще ее материала. Затем она была приглашена к писателю для беседы. Ершова принесла две рукописи: книгу стихов (вскоре вышла под названием *Наши дни* и рассказ «Две матери». Она встречалась («раз семь») и переписывалась с Горьким. Известный своей заботой о начинающих писателях, Горький в письмах к Марии давал советы, делал конкретные замечания по текстам, свидетельствовавшие о заинтересованном отношении к ее работе. Так, после первой встречи он писал 6 июля 1928 г.:

«Стихи в книжке следовало бы [очень][слегка] поправить, но у меня для этого нет времени, сегодня уезжаю.

Издавайте книжку так, как она есть, а все остальные стихи я оставлю у себя и, когда возвращусь в Москву, мы с Вами вместе просмотрим и поправим их»[3] (Горький 2016, 18: 13).

Как отмечено в комментарии, обеспокоенная отъездом Горького, Ершова в тот же день принесла ему из Госиздата рукопись книги стихов *Наши дни* с просьбой: «Товарищ Горький! Очень прошу меня извинить, но я скоренько сбегала в ГИЗ и узнала, что книжку еще не верстают... поэтому я сказала, что Вы бы ее хотели посмотреть сами, и мне сейчас же дали, а я уже сегодня же, не мешкая, бегу передавать ее Вам... Если можно, то сделайте что-нибудь для нее хорошее... Маруся Ершова» (Горький 2016, 18: 338).

В результате появился внутренний отзыв писателя о работе Ершовой, напечатанный в качестве предисловия (датировано 12 октября 1928 г.) в книжке *Две матери*: «Книжка стихов Марии Ершовой “Наши дни” убеждает читателя, что дарование Ершовой бесспорно, так же, как бесспорна ее социальная чуткость, ее “созвучность эпохе”». Писатель поддержал и ее прозу — «умный и целомудренный рассказ», переделанный

---

[2] РДФ Гос. музея В. В. Маяковского.

[3] Подготовка текста писем Горького к М. Г. Ершовой и комментарий к ним Ю. М. Егоровой.

по его замечаниям. Напутствуя ее, Горький подчеркивал, что «М. Ершова заслуживает внимания, заслуживает забот о ней, как о человеке, приступающем к трудному делу — правдиво отражать злую игру жизни с человеком» (Ершова 1929: 3). В этих словах отразилось не только писательское, но внутренне пережитое состояние человека, познавшего «злую игру жизни». Горький расспрашивал Марию о шраме на шее, она писала 9 сентября 1928 г., что «после пули нехорошее с оболочкой сердца», кровь горлом идет, и просила помочь с путевкой в санаторий. Все это не могло не вернуть его к воспоминанию о собственной попытке самоубийства 12 декабря 1887 г. и стало одной из причин его заботливого отношения к начинающей писательнице.

Во втором письме к Ершовой (9–10 сентября 1928 г.) писатель сосредоточился на ее «социальной чуткости», отметив «большое воспитательное значение» рассказа «Две матери»: «... рабочий класс должен понять, что ему следует так же решительно и революционно изменить и свое отношение к женщине, соратнику мужчины в борьбе за новую жизнь» (Горький 2016, 18: 34). Комментатор справедливо полагает, что этот публицистический текст больше напоминает предисловие, чем частное письмо. Однако в предисловии не говорилось о самой Марии, и, видимо, откликаясь на ее пожелание, Горький предложил прежний вариант.

«В те годы, — вспоминала Ершова, — Горький правил мои рукописи удивительной по вниманию правкой и пророчил мне счастливую будущность. Он составлял сборник моих стихов, писал предисловие к моей книжке, помногу беседовал о творчестве» (Ершова 1939: 137). Позже, 5 ноября 1929 г. уже из Сорренто, он прислал Марии правленые рукописи ее повести *Иным путем* со словами: «Мне кажется, что эти наивности — от Вашей привычки писать стихами, от избытка “лирики”, не совсем уместной и слишком обильной...» (Горький 2016, 19: 120). О пьесе *На прорыв* в пяти действиях из быта рабочих стихами, он написал 16 мая 1929 г. более жестко как о неудаче: «Изложенная плохо рифмованными стихами, она не блещет и “языком”. Стихи заставляют всех Ваших героев говорить одинаково бесцветно и скучно» (Горький 2016, 19: 50).

Как ни странно, но содействуя изданию поэтической книги Ершовой *Наши дни*, Горький настойчиво советовал ей бросить стихи. Мария не сразу доверилась горьковской мудрости, но в конечном итоге стала прозаиком, автором нескольких тонких книжечек с рассказами о женских судьбах. Маяковский, напротив, в 1926 г., когда познакомился с Ершовой, был готов отказаться от замысла романа *Дюжина женщин* и написал руководство «Как делать стихи?»

«Помню, Алексей Максимович стоял на том, чтобы я писала прозу, а товарищ Маяковский настаивал на стихах. Товарищ Подсоцкая тоже была склонна к мнению Маяковского, но я остановилась на прозе, — рассказывала Ершова. — После Ростова мы встречались с Маяковским в Москве не больше двух раз. На мое заявление, что я думаю перейти со стихов на прозу, тов. Маяковский сказал: — Не советую. В стихах

скажешь гуще и яснее, чем прозой. — Как же мне быть? — спросила я, стараясь увлечение прозой свалить на Алексея Максимовича и гордясь этим. Он посмотрел на меня, пожал плечами и сказал задумчиво: — Как знаете, — и добавил в раздумьи: — Мой совет: стихов не бросайте» (Ершова 2014: 487). Но в отличие от Горького он фактически ограничивался устными советами — письма для Маяковского часто были иным, поэтическим жанром. Например, лучшим стихотворением 1926 г. Н. Н. Асеев назвал полемическое «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому».

Для Ершовой внимание писателей, безусловно, было удачей: «Настроение у меня было самое счастливое: мои соседи хвалили мои произведения, рассказывали, как тепло отнесся к ним Горький, когда в первый раз прочел в "Рабочей газете" мои стихи, и что когда передали Маяковскому, что "Горький нашел Ершову", Маяковский ответил: — "А я еще раньше нашел ее"» (Там же).

Для Маяковского с его, говоря словами Горького, «избытком "лирики"» текст жизни не мог не отразиться в творческом тексте. Мысль о том, что добровольный уход из жизни освобождает человека от тягот существования, от «земного ига», была близка и внутренне пережита им не раз. Л. Ю. Брик вспоминала, что Маяковский стрелялся в 1916 г., но была осечка. В записной книжке летом 1917 г. сохранилась строка: «Сразу стало как-то не для чего жить». Важно отметить, что у него поэт — единственный хозяин своей жизни, и только он может покончить с нею — а не быть убитым, как великие предшественники. Нет — «Дантесам в мой не целить лоб!» Комментаторы насчитали немало способов самоубийства в произведениях Маяковского, начиная с юношеской трагедии *Владимир Маяковский* (1913). Была и влюбленная в него девушка, художница Антонина Гумилина, она рисовала свою свадьбу с Маяковским, написала, по свидетельству Р. О. Якобсона, роман *Двое в одном сердце*. В начале 1919 г. в состоянии наркотического опьянения она бросилась из окна. Об этом сюжете несложившейся любви я писала 20 лет назад, находя его следы в сценарии *Как поживаете?* (1926) и пьесе *Клоп* (1929) (Терехина 2018: 89–100).

Сейчас, обладая сведениями о Марии Ершовой, я прихожу к иным выводам. Мотивировка появления образа стрелявшейся девушки более конкретна: именно такой способ самоубийства прописан в сценарии в 1926 году, т. е. после знакомства с Ершовой. Стал очевидным и понятным уход от личной истории поэта Маяковского к истории девушки-работницы из заводского общежития.

Несомненно, история Марии Ершовой, девушки-самоубийцы, стрелявшейся и вернувшейся к жизни, глубоко поразила Маяковского. Здесь, в реальной биографии его стремление уйти от «болей, бед и обид» соединялось с не менее яростным желанием воскрешения, продолжения жизни в будущем: «воскреси — свое дожить хочу!» (Маяковский 1957, 4: 184).

Жизнь — Зоя, единственная идеальная сущность в сатирической комедии *Клоп*, где осмеянию подвергаются не только его современники — Присыпкин, Баян, Эльзевира Ренессанс, не только механизированные-роботизированные люди 1979 года — «будущего», но и сам автор с его рекламными слоганами («Республиканские селедки — незаменимы ко всякой водке!»), и пародией на воскрешающий зоосад поэмы *Про это*.

В списке действующих лиц первой стоит: «Зоя Березкина — работница». Брошенная Присыпкиным ради «изячной жизни», она говорит просто: «Жить хотели, работать хотели... Значит, всё...» (Маяковский 1958, 11: 225) и стреляется, но, также как Мария Ершова, Зоя выживает. Маяковский переносит ее в будущее, сохраняя, по его словам, «характерные черты Зои Березкиной — в белом, больничном..» (Маяковский 1958, 11: 250). Именно такой запомнил поэт свою встречу в Ростове с Марией — в больничных бинтах.

По сюжету пьесы в будущем обществе «после войн, пронесшихся над миром, гражданских войн, создавших федерацию земли, декретом от 7 ноября 1965 года жизнь человека неприкосновенна» (Маяковский 1958, 11: 246). Несмотря на декрет Зоя против воскрешения-размораживания Присыпкина:

> «Товарищ профессор, прошу вас, не делайте этого эксперимента. Товарищ профессор, опять пойдет буза...
>
> *Профессор*: Товарищ Березкина, вы стали жить воспоминаниями и заговорили непонятным языком. Сплошной словарь умерших слов. Что такое «буза»? (Ищет в словаре.) Буза... Буза... Буза... Бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков... Буза — это род деятельности людей, которые мешали всякому роду деятельности...
>
> *Зоя Березкина:* Эта его "деятельность" пятьдесят лет назад чуть не стоила мне жизни. Я даже дошла до... попытки самоубийства.
>
> *Профессор:* Самоубийство? Что такое "самоубийство"? (Ищет в словаре.) Самообложение, самодержавие, самореклама, самоуплотнение... Нашел "самоубийство". (*Удивленно.*) Вы стреляли в себя? Приговор? Суд? Ревтрибунал?
>
> *Зоя Березкина*: Нет... Я сама.
>
> *Профессор:* Сама? От неосторожности?
>
> *Зоя Березкина.* Нет... От любви.
>
> *Профессор.* Чушь... От любви надо мосты строить и детей рожать... А вы... Да! Да! Да!» (Маяковский 1958, 11: 250–251).

Казалось бы, эти благоразумные слова Профессора в какой-то степени отражали мнение Маяковского, ведь он с восторгом воспел Бруклинский мост как мост в будущее. Он в дни работы над пьесой повидался со своей двухлетней дочкой, родившейся в Нью-Йорке «от любви».

Прошел год. Ершова вспоминала о последней с ним встрече в очереди за гонораром в бухгалтерии *Рабочей газеты*.

Маяковский вышел из очереди и подошел к Марии:

«“Можно тебя на минуту?” Маяковский никогда не называл меня на “ты”, но в нем было что-то такое, что я не обиделась и пошла за ним. Мы встали недалеко от двери. Очень серьезно и задумчиво он спросил меня, думая о чем-то своем, хотя и глядел на меня. — “Послушай, Ершова, скажи, как это ты стрелялась?” Я смешалась. Это был самый неподходящий момент для такого разговора. Он мог спросить меня об этом в Ростовском подворье или редакции “Лава”, где мы с ним встретились, когда еще не были сняты бинты и повязки, или в московской столовой писателей. ...Я начала излагать причину, по которой вынуждена была стреляться. Он отмахнулся с досадой: — “Мне не это!” — и, поморщившись, сказал: — “Последние минуты”. Тогда я рассказала о том, что ярче запечатлелось. О последнем часе. Как ждала этого часа, заснув над грудой писем, и как он наступил, когда пастух гнал в поле коров. Чтоб не потревожить близких, я вышла во двор. Было раннее утро. Во дворе росла цветущая яблоня. В поднятой коровами пыли, пронизанной первыми лучами солнца, яблоня, казалось, стояла в нежном сиянии, в котором ее цветы горели розовыми звездами... Как, взглянув на эту яблоню, мне невыносимо и непобедимо захотелось жить, жить во что бы то ни стало...

Он грубо остановил меня, отмахнувшись, прервав на середине мои воспоминанья. — “Я тебя не об этом”.

Я хотела оборвать и уйти. В такую минуту и так грубо. Но я не ушла и не оборвала. Лицо у Маяковского было такое, словно у него очень сильно болели зубы, и я была виновата в этой боли.

Он стоял и ждал. Я тоже ждала. Он развел беспомощно руками и, морщась, сказал, глядя в сторону: — “Ну... больно это?”

Я обрадовалась, что поняла его мысль, и с готовностью ответила, стараясь быть очень правдивой: — “Нет, совсем не больно”. И тут же пояснила: — «Как будто кто-то по-приятельски подошел и стукнув по плечу, спросил: “Ну, как живешь?”

— “А пуля?” — спросил Маяковский. И так как я не понимала, добавил: — “Когда она пролетает, как продергивают веревку, что ли?”

— “Какая веревка — огненная волосинка”, — ответила я, улыбаясь и улыбкой подтверждая, как это не больно, думая, что все эти подробности нужны Маяковскому для стихов» (Ершова 2014: 488–489).

Привычная обстановка редакционного коридора только усиливала обыденность ситуации, конкретность интереса, с каким Маяковский продолжал разговор:

«— А как ты нашла сердце?

— Я его отметила крестиком вот здесь.

Он взглянул и отвел тотчас глаза. — Почему же промахнулась?

— Парабеллум очень тяжел был. Дуло поднялось при спуске курка. Надо было держать не так, а так. Я показала положение дула. Он внимательно следил за моими движениями.

— А потом что? — Он говорил, как бы сам с собой.

Я объяснила, как выстрелила, как посмотрела на рану. Рана была совсем крошечная, синяя, и из нее шла не кровь, а дымок, будто курилась папироса. Я бросила револьвер и поднялась на ступеньки проститься с детьми.

— Сколько их? — спросил Маяковский.
— Детей? — спросила я.
— Нет, ступенек.
— Три, — ответила я» (Ершова 2014: 489).

Заключительные строки поражают той сосредоточенностью Маяковского на своих мыслях, при которой он способен услышать в ответах Марии только эхо собственных раздумий. Об этом Ершова догадалась лишь после гибели поэта, напрасно считая и себя причастной к случившейся трагедии: «Сделать жизнь значительно трудней, особенно когда нет таких людей, как Маяковский и Горький, которые находили тебя, а не забывали, учили, а не смеялись, протягивали обе руки, когда ты спотыкалась, но не толкали в ту пропасть, куда ушел Маяковский» (Ершова 2014: 490).

И всё же в неоконченных стихах Маяковский утверждал правоту не благоразумного профессора, а Зои Березкиной: «Надеюсь, верую, вовеки не придет ко мне позорное благоразумие» (Маяковский 1958, 10: 286). Он сделал тот же шаг к свободе, что и Зоя Березкина и ее прототип — Мария Ершова, возможно, в надежде такого же чуда — остаться в живых.

ЛИТЕРАТУРА

Березарк Илья. *Память рассказывает*. Л.: Советский писатель, 1972.
Волков-Ланнит Леонид. *Вижу Маяковского*. М.: Искусство. 1981.
Горький Максим. *Полное собрание сочинений*. В 24 т. Т. 18. М.: Наука, 2016.
Горький Максим. *Полное собрание сочинений*. В 24 т. Т. 19. М.: Наука, 2016.
Ершова Мария. «Горький — учитель и друг». *Красная новь* 5–6 (1939).
Ершова Мария. *Две матери*. М.-Л., 1929.
Ершова Мария. «О сокровенном». *Маяковский глазами современниц*. Сост., вступ. ст., примеч. В. Н. Терехиной. СПб.: Росток, 2014.
Маяковский. Коллекция фотографий (1896–1930). Сост. А. П. Аксенкин. Вступ.ст. С. Е. Стрижневой. М.: Государственный музей В. В. Маяковского, 2011.
Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1961.
Терехина Вера. «От желтой кофты до красного Лефа». *Маяковский среди художников*. СПб.: Родник, 2018: 89–100.
Шкловский Виктор. *Жили-были*. М.: Советский писатель, 1964.

LITERATURE

Berezark Ilia. *Pamiat' rasskazyvaet*. L.: Sovetskii pisatel', 1972.
Ershova Mariia. «Gor'kii — uchitel' i drug». *Krasnaia nov'* 5–6 (1939).
Ershova Mariia. *Dve materi*. M.-L., 1929.
Ershova Mariia. «O sokrovennom». *Maiakovskii glazami sovremennic*. Sost., vstup. st., primech. V. N. Terekhinoi. SPb.: Rostok, 2014.
Gor'kii Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 24 t. T. 18. M.: Nauka, 2016.
Gor'kii Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 24 t. T. 19. M.: Nauka, 2016.
Maiakovskii. Kollekciia fotografii (1896–1930). Sost. A. P. Aksenkin. Vstup.st. S. E. Strizhnevoi. M.: Gosudarstvennyi muzei V. V. Maiakovskogo, 2011.

Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1955–1961.
Terekhina Vera. «Ot zheltoi kofty do krasnogo Lefa». *Maiakovskii sredi khudozhnikov*. SPb.: Rodnik, 2018: 89–100.
Shklovskii Viktor. *Zhili-byli*. M.: Sovetskii pisatel', 1964.
Volkov-Lannit Leonid. *Vizhu Maiakovskogo*. M.: Iskusstvo. 1981.

Вера Терјохина

ВЛАДИМИР МАЈАКОВСКИ, МАКСИМ ГОРКИ И «ДЕВОЈКА-САМОУБИЦА»

Резиме

Рад истражује архивски материјал из оставштине В. Мајаковског и М. Горког. Овде је по први пут изнета претпоставка да је прототип „девојке-самоубице“ из сценарија за филм „Како сте?“ Владимира Мајаковског, као и Зоје Берјоскине, јунакиње драме *Сто̄еница*, била списатељица из радничко-сељачке средине Марија Јершова, којој је писма слао М. Горки.

Кључне речи: Мајаковски, Горки, Јершова, самоубиство, „Како сте?“, *Сто̄еница*.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 821.161.1.09 Kljuev N.

Наталья Солнцева
Московский государственный университет
Филологический факультет
natashasolnceva@yandex.ru

Natalya Solntseva
Moscow State University
Faculty of Philology
natashasolnceva@yandex.ru

НИКОЛАЙ КЛЮЕВ ПРОТИВ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

NIKOLAY KLYUEV AGAINST VLADIMIR MAYAKOVSKY

В статье анализируются биографические и творческие связи Николая Клюева и Владимира Маяковского. При всех разногласиях по мировоззренческим и эстетическим вопросам у поэтов существовали взаимные переклички, общие мотивы и образы, отношение к слову как преобразующей силе. Автор приходит к выводу о том, что поэтов сближало стремление к сверхчеловечеству, которое ведет к благу и победе над смертью. В этом был смысл жизни и Маяковского, и Клюева.

Ключевые слова: Маяковский, Клюев, революция, поэзия.

This paper analyzes the biographical and creative communication between poets Nikolai Klyuev and Vladimir Mayakovsky. In spite of all differences concerning ideological and aesthetic issues there was a reciprocal interplay of common motifs and images relevant to the Word as a transformative force. The author concludes that the poets bring the desire for superreality, which leads to blessing and victory over death. This was the meaning of life for Mayakovsky and Klyuev.

Keywords: Mayakovsky, Klyuev, revolution, poetry.

В. Маяковский и Н. Клюев существовали на противоположных полюсах литературного пространства, но в отзывах современников их имена упоминались рядом. Так, И. Эренбург в 1919 г. объединяет Маяковского и Клюева как «очень талантливых молодых поэтов» (Эренбург 2006: 437). Б. Григорьев в 1920 г. ставит рядом имена Клюева, Маяковского, Каменского как «новых талантливых поэтов, победивших всю Россию от мужика до спекулянта. Каменский — нежный, Маяковский — грубый, Клюев — грустняк, мечтатель, славельник. И все они светят»

(Григорьев 2006: 46). Маяковский и Клюев соседствуют в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам: «У поэтов актерства не было и в помине, даже у Маяковского, хотя половину жизни он провел на эстраде, ни у Клюева, несмотря на то, что он старался скрыть свой блеск и образованность под личиной мужика» (Мандельштам 2010: 601).

Вместе с тем они относились друг к другу скорее неприязненно, чем нейтрально. Обратимся к фрагменту из беседы М. М. Бахтина и С. Д. Дувакина:

«*Д.* Да. Маяковского Клюев тоже ненавидел.

Б. Маяковского Клюев тоже, конечно, ненавидел, да» (Бахтин 1996: 176).

Взаимное раздражение сопровождало весь их творческий путь. Клюев — из «мужиковствующих своры» (Маяковский 2013, 2: 40) («Юбилейное», <1924>), Маяковский — «Злодей, чья флейта — позвоночник» (Клюев 1999: 630) («Есть демоны чумы, проказы и холеры...», <1934>). Показательна деталь в описании В. П. Веригиной визита Клюева и Маяковского к Ф. И. Шаляпину. Самоуверенность тона Маяковского вызвала замечание Клюева: «Иде-ет железо на белую русскую березку» (Киселева 2010: 630). В литературной среде они – антиподы. Сравнивали их поэзию, поэтику, этику. Б. Филиппов привел реакцию знакомого литературоведа на «Заблудилось солнышко в корбах темнохвойных...» (1914) Клюева: «Да ведь так смело никогда не писал Маяковский. Куда ему!» (Филиппов 2010: 302). Противопоставляли их авторское чтение. Прозаик чеховского склада Б. А. Лазаревский 21 октября 1915 г. отметил в дневнике по поводу Клюева: «Не чтение, а музыка, не слова, а евангелие, а главное — дикция особенная...» и Маяковского: «И далеко же этим футуристам и Маяковским с их криком и воем до этой музыки» (Лазаревский 2010: 109). Бахтин и Дувакин рассуждали о различиях в восприятии их стихов – произнесенных и напечатанных: на слух клюевская поэзия поражает и в напечатанном виде теряет ту силу; визуально воспринятые стихи Маяковского непривычны и даже «нелепы» (Бахтин 1996: 174), тогда как озвученные поэтом впечатляют. П. И. Карпов писал об их отношениях с литературными «корифеями»: если «за Маяковским не мог угнаться сам черт», он «громил», его боялись, «как черти ладана», то Клюева «встречали уже везде с открытой неприязнью, с презрительным то окриком, то шепотом» (Карпов 1991: 269). Он же привел саркастическую интерпретацию Маяковским выступления Клюева перед ранеными воинами Первой мировой войны.

На названии книги Маяковского *Простое как мычание* (1916), на строках из пролога к трагедии *Владимир Маяковский* (1913) «я вам открою / словами / простыми, как мычанье, / наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги» (Маяковский 1955, 1: 154) сфокусированы выпады новокрестьян против Маяковского. Слова-мычания воспринимались как вызов русской поэзии. Клычков противопоставил его бутадам, провокационным по сути, такие строки: «И чту я наш язык, / А не блеюн овечий /

И не коровий мык» (Клычков 2000, 1: 211) («Должно быть, я калека...», <1929>). Супруга Клычкова В. Н. Горбачева вспоминала: «Маяковского Клычков очень не любил как поэта, но никогда не высказывался плохо о нем как о человеке» (Клычков 1989: 216); в «Неспешных записях» самого поэта читаем: «Маяковский был не поэт, а верблюд, вдобавок двугорбый, да при том еще среди этих животных как полное исключение: горб помогает перейти пустыню!» (Там же: 202). Характер отношений Маяковского и Есенина известен. В ответ на «Юбилейное» он обозвал Маяковского «главным штабс-маляром», поющим «о пробках в Моссельпроме» (Есенин 1997, 2: 108) («На Кавказе», 1924). Мычать, по Клюеву, значит оскотиниться: «Мы на четвереньках, / Нам мычать да тренькать / В мутное окно» (Клюев 1999: 695) («Погорельщина», 1928). Он одернул Маяковского: «Простой, как мычание, и облаком в штанах казинетовых / Не станет Россия — так вещает Изба» (Там же: 432) («Маяковскому грезится гудок над Зимним...», 1919).

Однако оба поэта относились к поэтическому слову как инструменту в моделировании общественного сознания — как минимум, в изменении жизни страны и бытия в целом — как максимум. Один полагал себя тринадцатым апостолом, другой исполнителем воли Бога. При всем противостоянии поэтов их сближает (прежде всего в 1910-е) понимание слова — апостольского, вестнического, преобразующего мир в земной рай.

Слово Маяковского — вызов «безъязыкой» улице; он саркастичен по поводу поэтов, у которых «тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения» и выдает стихи «из любвей и соловьев» (Маяковский 1955, 1: 181) (*Облако в штанах*, 1914–1915), что коррелирует с уничижительным отношением Заратустры (он тоже поэт) к поэтам мелким, лгущим, заблуждающимся: «поэты лгут слишком много», они «мнят, что сама природа влюблена в них», «мне надоели поэты и старые и новые: все они суть поверхностные и мелкие моря» (Ницше 1990, 2: 102, 103). Маяковский, «мир огромив мощью голоса» (Маяковский 1955, 1: 175), решает возместить беспомощность Бога и социума в совершенствовании бытия. Он готов уподобить свой путь пути Иисуса. Была в этом истинная любовь к ближнему или, по Ницше, искушение? Маяковский — харизматик, но в итоге — не спаситель. Его мессианские амбиции будто испытываются вопросами и умозаключениями Заратустры: «Можешь ли ты заставить звезды вращаться вокруг себя?», «Можешь ли ты сам себе дать свое добро и зло и повесить над собой свою волю, как закон» (Ницше 1990, 2: 51). Ранний Маяковский хотел возвести свою волю в закон, но был не в силах изменить отношение к себе женщины или Бога, уничтожить власть капитала, модернизировать общественный и государственный строй — по Ницше, рынок с жужжащими «ядовитыми мухами», «шумливыми паяцами» (Там же: 41). Он будто не внял совету Заратустры бежать прочь из этого рынка и не становиться метелкой для мух. Герой его ранних поэм «рынка» не изменил; идеальный мир, описанный в *Вой-*

не и мире (1915–1916), — утопия, которая к тому же достигается не иначе как через кровопускание народов, смывание кровью грехов человеческих, что оправдывается если не по Библии, то по Г. Гегелю (*О научных способах исследования естественного права*, 1802; *Феноменология духа*, 1807; *Философия права*, 1820) или Ф. Т. Маринетти («Программа футуристической политики», 1913). В *Бане* (1929–1930) Фосфорическая женщина забирает приличных людей из реального социализма в социализм-мечту 2030 г. Наконец, «демократический предрассудок» (Там же: 17), как выразился Ницше, загоняет поэта в экзистенциальную ловушку, он не находит ту «невиданную душу, / чтобы в губы-раны / положить ее исцеляющие цветы» (Маяковский 1955, 1: 159) (*Владимир Маяковский*). И тем не менее, апостольская миссия Маяковского состоялась — он был властителем дум.

Клюев тоже выполнял апостольскую миссию, но всегда — и до революции и после — оставался апостолом-маргиналом (несмотря на возведение его в пророки голгофскими христианами) и не вел за собой массы. Клюев, как Маяковский, желал революции, но с религиозным содержанием: Ленин был «причислен к ангельским ликам», в его декретах «игуменский окрик» (Клюев 1999: 378) («Есть в Ленине керженский дух...», <1918>), поэт призывал молодежь креститься в «красную веру» («Пусть черен дым кровавых мятежей...», <1918>) и т. п. В «Киеве» (<1924>) Маяковского Ленин «крестит нас / железом и огнем декретов», поэт воспевает юность: «Умирай, старуха, / спекулянтка, / на́божка. / Мы идем — / ватага юных внуков!» (Маяковский 1957, 6: 12).

Как Маяковский, Клюев лично способствовал революции, за что, как Маяковский, был арестован. Приведем инвективу Эренбурга: «Маяковский любит револьвер: “Ваше слово, товарищ Маузер!” Клюев предпочитает оптовый способ: “Пулемет — конец слова — мед”. Враги всячески поносятся: “Племя мокриц и болотных улиток, червивая падаль”. Им грозят: “Ваши черные белогвардейцы умрут за оплевание красного бога”. Затем венчают палачей. У Маяковского особенное пристрастие к матросу, который хвастается: “Потрудился в октябре я, всех буржуев брея”. Клюеву старых заслуг мало: “Хвала пулемету, не скрытому кровью битюжьей породы, батистовых туш!”» (Эренбург 2006: 438, 439).

Эренбург иронично заметил: «Они твердо верят, что, как земля держится на китах, правительство покоится на сообразительных поэтах» (Там же: 439). Это написано в 1919 г. Действительно, Клюев, как Маяковский, считал, что его слово действенное. Но если сначала он направлял его против династии Романовых и за революцию, то потом, в противоположность Маяковскому, — против социализма и власти. Если в 1918 г. он писал: «Боже, Коммуну храни — / Красного мира подругу!» («Коммуна»), то в «Есть демоны чумы, проказы и холеры...» (<1934>) описал гибель страны в 1918 г. с его «ливнем язв», торжеством «черни многоротой» (Клюев 1999: 387, 627) и черта. Клюев метафизически воспринимал социальную конкретику. Если в «Песни Солнценосцев» (<1917>) демоны —

это братья, вышедшие из недр земных, чтобы участвовать в созидании нового мира, то в «Есть демоны чумы, проказы и холеры...» иллюзия всеобщего братства и прощения рухнула: «Повылез черт из адской щели», он «от крови пьяный», устремлен к Кремлю — «К жилью зловещего кота» (Там же: 603).

Клюев глубоко знал труды Я. Бёме, читал его сочинения на немецком языке, вслед за ним видел в слове и сакральный смысл, и философский. Язык Маяковского тропеичен, в нем много новых экспрессивных образов. Но и язык Клюева ассоциативен, по-авангардистски ярок, украшен новыми метафорами, что, возможно, сформировалось также не без влияния Бёме, который полагал, что нормативный стиль не помогает познать Бога, порядка вещей, и прибегал к неологизмам, аллюзиям, символизации, развернутым метафорическим сравнениям. Известна роль звука в поэтике Маяковского, но и у Клюева было фонетическое восприятие бытия, что также отвечало мыслям Бёме о Божественном звуке и музыке, «восходящей через Божественный звук от вечности и до вечности» (Бёме 2008: 102). Можно допустить, что интерес обэриутов к Клюеву был вызван и его стилевым новаторством, и теологичностью его образа.

Итак, Клюев и Маяковский высказывали сходное отношение к преобразующему потенциалу слова. Вместе с тем Клюев кардинально противополагал свое слово стихам Маяковского: «... И ты / Закован в мертвые плоты, / Злодей, чья флейта — позвоночник, / Булыжник уличный — построчник / Стихи мостить “в мотюх и в доску”, / Чтобы купальскую березку / Не кликал Ладо в хоровод, / И песню позабыл народ, / Как молодость, как цвет калины...» (Клюев 1999: 630). Отклик на «флейту-позвоночник» мы слышим и в признании Клюева о том, что в итоге он оказался в аду «С рожком заливчатым в кости» (Там же) («Песнь о великой матери», между 1929 и 1934).

Оба поэта принципиально отличны в своем отношении к религии. Клюев далеко не ортодоксальный христианин, он, старообрядец, прошел путь хлыстовских искушений, писал кощунственные стихи (цикл *Спас*, между 1916 и 1918), привнес в сакральную тему эротическую коннотацию, свое страстное ощущение «плотяного» Христа. Есть доля справедливости в словах А. Белого, испытывавшего «раж восторга» от версификаций Клюева — «очень большого поэта», но даже по поводу «Погорельщины» (1928) написавшего Иванову-Разумнику 30 августа 1928 г.: «Так Спаса не исповедуют!» Клюев «не верит в “Спаса рублевских писем”», он «тончайше подсмаковывает», «я скорей с Маяковским; люблю его отмеренною, простою любовью» (Белый 1998: 650). Это вопрос индивидуального ощущения Иисуса Христа. Клюев сам говорил в 1922 г.: «Мой Христос не похож на Христа Андрея Белого»; для него Христос — «неиссякаемая удойная сила», для Белого — «монада, гиацинт», творящий мир «в прозрачности» (Клюев 2003: 53).

Клюев не был богоборцем. Клюев Бога любил. У Маяковского к Нему не было любви — ни инфантильной, как к отцу, ни осознанной, по Э. Фромму, — с верой в «единое первоначало», «абсолютное Ничто», в «принципы, которые представляет "Бог"» (Фромм 1992: 147). Тут Маяковский близок Ницше: «Любовь к одному есть варварство, так как она в ущерб всем остальным. Такова и любовь к Богу» (Ницше 1990, 2: 208). И. Б. Западалов приводит слова Клюева о Маяковском — «крикуне-богоборце, который писал такие кощунственные строки о нашем Господе: "А с неба смотрела какая-то дрянь, величественно, как Лев Толстой", или еще пакостнее: "Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою отсюда и до Аляски"» (цит. по Западалов 2010: 350). Мемуарист цитирует «Еще Петербург» (1914) и *Облако в штанах* (1914–1915). Первую цитату с большой натяжкой допустимо интерпретировать не только как богохульную (в стихотворении идет речь и о северной непогоде); кроме вызова Богу в ней есть сарказм по отношению к отлучившей Толстого Церкви. Вторая — пример вульгаризации образа Бога.

При всем неприятии Клюевым религиозных и социальных позиций Маяковского, он все же выказал в адрес «злодея» некоторое снисхождение, даже отметил общую черту в поэтике. Например, в поэме *Кремль* (1934) он написал о просторечьях в своем поэтическом лексиконе и отметил ту же специфику в поэзии Маяковского: «Опять славянское словцо! / Ну что же делать беззаконцу, / Когда карельскому Олонцу / Шлет Кострома "досель" да "инде" / И убежать от пестрых индий / И Маяковскому не в пору?!» (Клюев 2006: 209). Особенно неожиданно звучит его стихотворение «Маяковскому грезится гудок над Зимним...» (<1919>). В нем говорится о противоположных идеалах поэтов. Клюев грезит об избяном покое, его порода и его поэзия национальны и внерациональны («Проедет ли Маркони, Менделеев, / Всяк оставит свой мозг на тыне»), природны, в них «Солноповороты, голубые пролетья, / На опушке по сафьяновым соснам / Прыгают дятлы и белки-столетья», его рифмы — «От мереж осетровых и кетовых», а его рубаха и «распутинские сапоги с набором» Маяковскому «ненавистны» (Клюев 1999: 433, 434). Маяковский же воспевает пролетарскую цивилизацию, урбанистический техницизм, он «радеет о кранах подъемных», он «прикармливает воронов — стоны молота» (Там же: 434). Но в первой строфе Клюев побуждает Маяковского — своего «брата»! — не к ненависти, а к доброжелательности, уговаривает его открыть для себя мир природы: «Брат мой несчастный, будь гостеприимным: / За окном лесные сумерки, совиные зарянки!» (Там же: 433). Сколько бы демаркационных линий Клюев ни проводил между собой и «злодеем», он включает в стихотворение мотив жалости. Нет возможности выяснить, осознанно или бессознательно прозвучало это — «брат мой несчастный».

Такая рецепция Маяковского соответствует реальности. Самоидентификация Маяковского представляет собой симбиоз идей Л. Фейербаха, Ф. Ницше, антропологии социалистического и религиозного учений. Как

ни странно, в своем стремлении быть сверхчеловеком он оказывается где-то между Ницше и В. Соловьевым. Его амбициозные претензии, его утверждения, что он может изменить природу человека, биологию животного мира (*Человек*, 1916–1917) противоположны тому, что он — человек сомневающийся и, например, во *Флейте-позвоночнике* рефлексирующий: «я — равный кандидат / и на царя вселенной / и на / кандалы», «Кажется, / рухну с помоста дней» (Маяковский 1955, 1: 204, 206), а суицид — частотный мотив его поэзии. Он знает о своем несовершенстве и устремлен к перфекционизму вплоть до «Я / себя / под Лениным чищу, / чтобы плыть / в революцию дальше» (Маяковский 1957, 6: 234) (*Владимир Ильич Ленин*, 1924). Его поэзия, воспитывающая нового человека, не воспринималась навязчивой догмой. А. Платонов пишет, что читатели через поэзию Маяковского хотят «увеличить достояние своего чувства и сознания, то есть обогатиться за счет поэта, стать людьми в более высоком и лучшем смысле, чем мы есть» (Платонов 2011, 8: 424–425). «За счет поэта» означает, что Маяковский сам обогащается «лучшими смыслами». В «Идее сверхчеловека» (1899) Соловьев противопоставил «дурной стороне ницшеанства» с его апологией своей воли как «верховном законе для прочих» (Соловьев 1988, 2: 628) свое понимание сверхчеловека: в желании человека «стать лучше и больше действительности» (Там же: 631) проявляется то сверхчеловечество, которое ведет к благу и победе над смертью. В этом был смысл жизни и Маяковского, и Клюева.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый и Иванов-Разумник. *Переписка*. СПб.: Atheneum — Феникс, 1998.

Бахтин Михаил. *Беседа с В. Д. Дувакиным*. М.: Прогресс, 1996.

Бёме Якоб. *Аврора, или Утренняя заря в восхождении*. СПб.: Амфора — ТИД Амфора, 2008.

Григорьев Борис. «О новом <1–3>». Григорьев Борис. *Линия: Литературное и художественное наследие*. М.: Фортуна ЭЛ, 2006: 42–62.

Есенин Сергей. *Полное собрание сочинений*. В 7 т. Т. 2. М.: Наука — Голос, 1997.

Западалов Игорь. «Воскрешение Китеж-града. К биографии Н. А. Клюева». *Николай Клюев. Воспоминания современников*. М.: Прогресс-Плеяда, 2010: 347–366.

Карпов Пимен. «Из глубины». Карпов Пимен. *Пламень. Русский ковчег. Из глубины*. М.: Художественная литература, 1991: 244–352.

Киселёва Любовь. «Греховным миром не разгадан...» *Николай Клюев. Воспоминания современников*. М.: Прогресс-Плеяда, 2010: 3–50.

Клычков Сергей. *Собрание сочинений*. В 2 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2000.

Клюев Николай. «Кремль». *Наследие комет. Неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре*. М.: Территория, 2006: 203–223.

Клюев Николай. *Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы*. СПб.: РХГИ, 1999.

Клюев Николай. *Словесное древо. Проза*. СПб.: Росток, 2003.

Лазаревский Б. А. «Дневник». *Николай Клюев. Воспоминания современников*. М.: Прогресс-Плеяда, 2010: 109–111.

Мандельштам Надежда. «Из воспоминаний». *Николай Клюев. Воспоминания современников*. М.: Прогресс-Плеяда, 2010: 601–602.

Маяковский Владимир. *Полное собрание произведений*. В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 2013.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961.

Ницше Фридрих. *Генеалогия морали*. Ницше Фридрих. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 2. М.: Сирин, 1990: 3–148.
Ницше Фридрих. *Так говорил Заратустра*. Ницше Фридрих. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. М.: Сирин, 1990: 3–257.
Платонов Андрей. «Размышления о Маяковском». Поатонов Андрей. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 8. М.: Время, 2011: 423–233.
«Сергей Клычков: переписка, сочинения, материалы к биографии». *Новый мир* 9 (1989): 193–224.
Соловьев Владимир. *Сочинения*. В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988.
Филиппов Борис. «"Явление" (Николай Клюев)». *Николай Клюев. Воспоминания современников*. М.: Прогресс-Плеяда, 2010: 297–304.
Фромм Эрих. *Искусство любить*. Фромм Эрих. *Душа человека*. М.: Республика, 1992: 109–178.
Эренбург Илья. «Завсегда блюдолизы». *Владимир Маяковский: pro et contra*. СПб.: РХГА, 2006: 437–439.

LITERATURE

Andrei Belyi i Ivanov-Razumnik. *Perepiska*. SPb.: Atheneum — Feniks, 1998.
Bakhtin Mikhail. *Beseda s V. D. Duvakinym*. M.: Progress, 1996.
Beme Iakob. *Avrora, ili Utrenniaia zaria v voshozhdenii*. SPb.: Amfora — TID Amfora, 2008.
Erenburg Ilia. «Zavsegda bliudolizy». *Vladimir Maiakovskii: pro et contra*. SPb.: RHGA, 2006: 437–439.
Esenin Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 7 t. T. 2. M.: Nauka — Golos, 1997.
Filippov Boris. «"Iavlenie" (Nikolai Kliuev)». *Nikolai Kliuev. Vospominaniia sovremennikov*. M.: Progress-Pleiada, 2010: 297–304.
Fromm Erikh. *Iskusstvo liubit'*. Fromm Erikh. *Dusha cheloveka*. M.: Respublika, 1992: 109–178.
Grigoriev Boris. «O novom <1–3>». Grigoriev Boris. *Liniia: Literaturnoe i khudozhestvennoe nasledie*. M.: Fortuna EL, 2006: 42–62.
Karpov Pimen. «Iz glubiny». Karpov Pimen. *Plamen'. Russkii kovcheg. Iz glubiny*. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1991: 244–352.
Kiseliova Liubov'. «Grekhovnym mirom ne razgadan…». *Nikolai Kliuev. Vospominaniia sovremennikov*. M.: Progress-Pleiada, 2010: 3–50.
Klychkov Sergei. *Sobranie sochinenii*. V 2 t. T. 1. M.: Ellis Lak, 2000.
Kliuev Nikolai. «Kreml'». *Nasledie komet*. *Neizvestnoe o Nikolae Kliueve i Anatolii Iare*. M.: Territoriia, 2006: 203–223.
Kliuev Nikolai. *Serdtse Edinoroga. Stihotvoreniia i poemy*. SPb.: RHGI, 1999.
Kliuev Nikolai. *Slovesnoe drevo. Proza*. SPb.: Rostok, 2003.
Lazarevskii B. A. «Dnevnik». *Nikolai Kliuev. Vospominaniia sovremennikov*. M.: Progress-Pleiada, 2010: 109–111.
Mandel'shtam Nadezhda. «Iz vospominanii». *Nikolai Kliuev. Vospominaniia sovremennikov*. M.: Progress-Pleiada, 2010: 601–602.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie proizvedenii*. V 20 t. T. 2. M.: Nauka, 2013..
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. M.: Goslitizdat, 1955–1961.
Nitsshe Fridrikh. *Genealogiia morali*. Nitsshe Fridrih. *Izbrannye proizvedeniia*. V 2 t. T. 2. M.: Sirin, 1990: 3–148.
Nitsshe Fridrikh. *Tak govoril Zaratustra*. Nitsshe Fridrikh. *Izbrannye proizvedeniia*. V 2 t. T. 1. M.: Sirin, 1990: 3–257.
Platonov Andrei. «Razmyshleniia o Maiakovskom». Platonov Andrei. *Sobranie sochinenii*. V 8 t. T. 8. M.: Vremia, 2011: 423–233.
«Sergei Klychkov: perepiska, sochineniia, materialy k biografii». *Novyi mir* 9 (1989): 193–224.
Soloviov Vladimir. *Sochineniia*. V 2 t. T. 2. M.: Mysl', 1988.
Zapadalov Igor'. «Voskreshenie Kitezh-grada. K biografii N. A. Kliueva». *Nikolai Kliuev. Vospominaniia sovremennikov*. M.: Progress-Pleiada, 2010: 347–366.

Наталија Солнцева

НИКОЛАЈ КЉУЈЕВ ПРОТИВ ВЛАДИМИРА МАЈАКОВСКОГ

Резиме

У чланку се истражују биографске и стваралачке везе између Николаја Кљујева и Владимира Мајаковског. Без обзира на све разлике у погледу на свет и у естеским уверењима, код двојице песника се запажају узајамна прожимања, заједнички мотиви и слике, и вера у реч као превратничку силу. Закључује се да је песнике зближила тежња ка идеји о натчовеку, која води ка добру и победи над смрћу. То је био смисао живота и Мајаковског, и Кљујева.

Кључне речи: Мајаковски, Кљујев, револуција, поезија.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 821.112.2-14.09 Goethe J. W.

Бенгт Янгфельдт
Королевская Академия наук, Швеция
jangfeldt@bredband.sw

Bengt Jangfeldt
Royal Academy of Sciences, Sweden
jangfeldt@bredband.sw

МАЯКОВСКИЙ И ГЁТЕ В ПАРКЕ ЛИЛИ, С ПОСТСКРИПТУМОМ

MAYAKOVSKY AND GOETHE IN LILI'S PARK, WITH A POSTSCRIPT

Holde Lili, warst so lang
All mein Lust und all mein Sang.
Bist, ach, nun all mein Schmerz — und doch
All mein Sang bist du noch.

J. W. Goethe, «An Lili», 24 дек. 1775

Метафорика поэмы *Про это* тесно связана с жизнью и творчеством Гете. Отождествление поэта с медведем заимствовано из стихотворения Гете «Парк Лили», главный герой которого — ревнивый поэт-медведь. Со стихотворением Гете связано и имя героини: как и в случае Маяковского, предмет любви Гете звали Лили. Не менее важным источником поэмы является книга Леопольда фон Захер-Мазоха *Venus im Pelz* (1870), вышедшая по-русски в 1908 году. Если метафорика *Про это* навеяна творчеством Гёте, то главная тематика поэмы — мучительная разлука, являющаяся результатом договора, заключенного между героем и его возлюбленной — заимствована из книги фон Захер-Мазоха, повествовательным стержнем которой является такой договор.

Ключевые слова: Маяковский, *Про это*, Лили Брик, Гете, Захер-Мазох, литературные связи.

The metaphorical system of the poem *Pro èto* is closely related to the life and poetry of Goethe. The poet's identification with a bear is borrowed from Goethe's poem "Lilis Park", where the main hero is a jealous poet-bear. The name of the heroine is also the same: just like in Mayakovsky's poem, the object of the poet's love is called Lili. Another important source of the poem is the book *Venus im Pelz* by Leopold von Sacher-Masoch (1870), published in Russian in 1908. If the metaphorical system of *Pro èto* was influenced by Goethe, the main theme of the poem — the painful separation, the result of a contract agreed upon by the lover and his mistress — comes from Sacher-Masoch's book, the plot of which is based on such a contract.

Keywords: Mayakovsky, *Pro èto* , Lily Brik, Goethe, Zaher-Mazoh, literary links.

На конференции в Польше, посвященной 100-летию со дня рождения Маяковского, я сделал доклад о связях между поэмой *Про это* и творчеством Гёте. Доклад был потом напечатан под названием «Маяковский и Гёте в парке Лили» в сборнике *Wlodzimierz Majakowski i jego czasy,* Seria Literatura na pograniczach, 6, Warszawa 1995. Так как сборник труднодоступен, статья осталась почти незамеченной[1]. Поэтому я перепечатываю ее здесь — в расширенном виде, с постскриптумом, где рассматривается связь поэмы Маяковского с другим немецкоязычным автором, находящимся в свою очередь под сильным влиянием Гёте.

1.

Сопоставление имен Маяковского и Гёте может казаться странным и натянутым. В самом деле, прямых следов творчества Гёте в поэзии Маяковского мало, и ссылки на немецкого поэта скорее всего носят отрицательный характер — см. иронически-презрительную метафору в *Облаке в штанах*: «Что мне до Фауста, / феерией ракет / скользящего с Мефистофелем в небесном паркете. / Я знаю — / гвоздь у меня в сапоге / кошмарней, чем фантазия у Гёте», упоминание «Гётевской Гретхен» во *Флейте-позвоночнике* и перефразировку начальной строки стихотворения «Erlkönig» («Лесной царь»)[2] в двух стихотворениях 1928 и 1929 гг.: «Кто мчится, / кто скачет / такой молодой, // противник мыла / и в контрах с водой?"» («Кто он?»); «Кто мчится, / кто скачет, кто лазит и носится // неистовей / бешеного письмоносца?» («Анчар»).

Общий характер этих цитат не позволяет установить, в какой степени Маяковский был знаком с творчеством Гёте.

На более глубокую связь между двумя поэтами намекал в своей книге о Достоевском В. Шкловский (Шкловский 1957). Книга начинается цитатой из первой главы *Дневника писателя* за 1876 год — «Вместо предисловия о Большой и Малой Медведицах, о молитве великого Гёте и вообще о дурных привычках» — где Достоевский пишет: «Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более "прекрасного созвездия Большой медведицы", и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только что начинавшийся тогда Гёте!» (Достоевский 1981: 6). Кончается книга Шкловского цитатой из предпоследней части поэмы Маяковского *Про это*, где поэт обращается к тому же созвездию:

> ... затрубадурила Большая Медведица.
> [...]
> Большая,

---

[1] В обширной работе А. Сельяка, посвященной эротическим источникам поэмы Маяковского, ссылок на Гёте нет. См.: (Seljak 1999: 355–389).

[2] «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?"; в переводе В. Жуковского: "Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?»

неси по векам-Араратам
сквозь небо потопа
ковчегом-ковшом!

Шкловский, обрамляя свою книгу этими двумя цитатами, не делает из них никаких выводов; связь между Маяковским и Гёте (и, разумеется, Достоевским) остается намеком. Однако мысль Шкловского была подхвачена и развита Р. Якобсоном[3]. Так же как в мире самоубийцы Вертера «звездная ширь мироздания» сопоставляется «с личной участью», в лирике Маяковского, по меткому наблюдению Якобсона, «звездный образ» тесно связан с «гибелью поэта»: «предисловие Достоевского как бы предвосхищает звездный лейтмотив Маяковского» (Якобсон 1959: 306). На самом деле, «звездный образ» всплывает у Маяковского на протяжении всего его творчества:

Послушайте!
Ведь если звезды зажигают...
(*Послушайте!*)

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.
(*Облако в штанах*)

Ширь,
бездомного
снова
лоном своим прими!
небо какое теперь?
Звезде какой?
(*Человек*)

Глядит
в удивленьи небесная звездь –
затрубадурила Большая Медведица.
[...]
Большая,
неси по векам-Араратам
сквозь небо потопа
ковчегом-ковшом!

С борта
звездолётом
медведьинским братом
горланю стихи мирозданию в шум.
(*Про это*)

[3] В рецензии на книгу Шкловского — см.: (Якобсон 1959: 305–310). Перепеч. под названием «Достоевский в отголосках Маяковского» (Jakobson 1979: 406–412).

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
В такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

(*Неоконченное*)

На влияние Достоевского на Маяковского указывали многие (Якобсон 1959: 305–310; Брик 1969: 203–208; Schapiro Corten 1968: 76–83; Янгфельдт 1993: 7), и связующим звеном между Маяковским и Гёте мог, разумеется, служить Достоевский. Недавно опубликованные высказывания Б. Пастернака, однако, говорят о другом: Пастернак подчеркивает духовное родство между двумя поэтами и предполагает близкое знакомство Маяковского с творчеством Гёте. В письме 1953 г. к Л. Багрицкой (вдове поэта) В. Шкловский писал: «[...] Вчера видел его [Б. Л. Пастернака] и говорил с ним об “Фаусте” Гёте и о Маяковском. Борис считает, что М[аяковский] очень глубоко читал Гёте» (Шкловский 1993: 53), и во второй половине 20-х гг. Пастернак говорил Т. Толстой: «Маяковский — Гёте, а Асеев — Шиллер» («Из тетради Т. В. Толстой» 1990: 10).

Свидетельство Пастернака чрезвычайно важно для установления значения Гёте для Маяковского. Если русских символистов привлекали в Гёте близкие их теориям неоплатонические идеи («Alles Vergängliches is nur ein Gleichnis»; «zum höchsten Dasein immenfort zu streben»; «Das Ewig-Weibliche»), Маяковский ценил главным образом Гёте периода Sturm und Drang’a. Отождествляя Маяковского с немецким поэтом, Пастернак, несомненно, имеет ввиду этого молодого Гёте, автора *Страданий молодого Вертера* (1774), книги, игравшей значительную роль в истории русской литературы (Жирмунский 1932: 510–527). Надо полагать, что именно эту книгу, с его героем-самоубийцей, «мучеником несчастной любви» (Там же: 516), «очень глубоко читал» Маяковский. Кроме «звездного образа» (отметим, кстати, что в некоторых русских переводах Вертера созвездие именуется не «Большая Медведица», а «Колесница»[4]), в предсмертном письме Вертера встречается образ тишины. Письмо начинается словами «Все вокруг меня так тихо...» (перевод А. Эйгес), «Все тихо» (перевод А. Струговщикова) — образ, имеющий точную параллель в начальной строке предсмертных стихов Маяковского («Смотри какая в мире тишь...»).

2.

С образом Большой Медведицы связан и образ медведя в поэме *Про это*; судя по всему, и этот образ восходит к творчеству Гёте.

---

[4] См. переводы А. Струговщикова (*Собрание сочинений. Гёте в переводе русских писателей* 1892) и А. Эйгес (изд. А. С. Суворина, СПб. 1893). К сожалению, не все русские переводы Вертера (а их было восемь) мне доступны.

На сходство между медведем в стихотворении Гёте «Зверинец Лили» («Lilis Park») и медведем в поэме Маяковского обратил внимание М. Пьяных: «<...> медведь Маяковского невольно напоминает медведя из стихотворения Гёте», фрагменты из которого он приводит в современном переводе Л. Гинзбурга (Пьяных 1984: 276).

На самом деле, вопрос об отношении Маяковского к Гёте не ограничивается «сходством»; речь идет о более прямой связи между Маяковским и Гёте, что подтверждается свидетельством Л. Ю. Брик. Когда я однажды спросил ее, почему она носит имя Лили, она ответила, что была названа по одной из невест Гёте, Lili Schönemann (поэтому она — Лили, а не Лиля или, латинскими буквами, Lily), и что, когда она родилась, ее отец, У. А. Каган, читал биографию Гёте.

Лили Юрьевна Брик родилась в октябре 1891 г. В том же году в серии «Жизнь замечательных людей» вышла книга Н. Холодковского о Гёте, где несколько страниц посвящено его возлюбленной, Lili Schönemann (Холодковский 1891: 28–30); естественно думать, что именно эту книгу читал отец Л. Ю. Брик.

Как известно, Маяковский и Брики увлекались мифологизацией собственных отношений и имен и в быту отождествляли себя с разными животными: Маяковский был щенком, Лили Юрьевна кошкой, Осип Максимович котом. Но Маяковский часто изображал себя и другими животными — жирафом, быком, волом, лосем, медведем.

Л. Ю. Брик, разумеется, рассказывала историю своего имени не только автору этой статьи, но и Маяковскому. Кроме того, Маяковский мог читать об отношениях между Гёте и Лили в статье Петра Вейнберга «Парк Лили (к истории любовных увлечений Гёте)», с приложением стихотворения Гёте «Парк Лили» в переводе автора, напечатанной впервые в 1890 г. и перепечатнной в 1907 г. (Вейнберг 1890: 241–253; Вейнберг 1907: 341–354; Гёте 1892: 87–91). Предполагаю, что Маяковский (и, возможно, У. А. Каган) был знаком с этой публикацией. Предположение это подкрепляется явными следами гётевского произведения в метафорике поэмы *Про это*, так же как и в «постановке» отдельных главок.

Вопрос о медвежьей метафорике в стихотворениях Гёте и Маяковского, таким образом, приобретает совсем другой характер: речь идет не о «сходстве», но о возможном влиянии гётевского текста на текст Маяковского[5].

Про это — самая автобиографическая из всех вещей Маяковского. Герой поэмы — реальный Маяковский, героиня — реальная Лили. Поэтому естественно искать источник некоторых мотивов поэмы в подобной любовной связи, «отстоявшейся словом» — тем более, что *Про это* является одним из самых цитатных произведений Маяковского.

---

[5] Johannes Holthusen в своих статьях на тему «превращений» и звериных метафор у Маяковского и русского авангарда стихотворение Гёте не упоминает (Holthusen 1973: 201–215; Holthusen 1974: 58).

3.

Обратимся для истории отношений Гёте с Anna Elisabeth (Lili) Schönemann к статье П. Вейнберга, из которой, как я полагаю, Маяковский почерпнул если не главную, то по крайней мере первую информацию о тезке своей возлюбленной (Вейнберг, в свою очередь, сильно опирается на автобиографию Гёте *Dichtung und Wahrheit*, сочиненную полвека с лишним после описываемых событий).

В 1775 году двадцатишестилетний поэт встречает Лили, двадцатилетнюю «девушку богатого и знатного круга, в доме ее матери», знакомство быстро переходит в любовь и Гёте скоро понимает: «ни я не мог жить без нее, ни она без меня...» Через некоторое время они обручаются, «к неудовольствию отца Гёте, который видел в знатной, избалованной, привыкшей к роскоши Лили неподходящую себе невестку, к неудовольствию и родственников невесты, признающих эту партию <...> недостаточно приличною для молодой франкфуртской аристократки...»[6].

Сам Гёте очень волнуется по поводу разницы в социальных условиях: «Если б, — пишет он, — моя возлюбленная захотела жить и впредь сообразно своим прежным вкусам и привычкам, то в новом своем доме не нашла бы она для этого ни средств, ни помещения...»

В это время приезжает во Франкфурт граф Штольберг, который приглашает Гёте отправиться с ним в Швейцарию. Гёте «с восторгом» соглашается, т. к. «ему хотелось, — как он сам пишет, — испытать, насколько на него подействует разлука с Лили». Во время путешествия он встречается со своей сестрой, уговаривавшей его покинуть Лили. Однако память о невесте не оставляет его в покое, а заставляет его сочинить несколько стихотворений, ей посвященных, и «сердцем влечет его домой», — как пишет Вейнберг.

По приезде Гёте узнает, что во время его отсутствия Лили «почти убедили <...> в необходимости с ним разойтись». Его «доброжелатели» сообщают ему, что «Лили изменилась с той минуты, как ей были объяснены препятствия, мешавшие этому браку», и что «те надежды, которые он более всего лелеял в грядущем, совсем не нравились ей и не подходили к ее идеалу жизни». К тому же, у поэта возникает чувство ревности. Уже прежде он узнал из ее рассказов, что Лили, «будучи почти ребенком, уже влюблялась то в того, то в другого из посещавших их дом знакомых и забавлялась этими шалостями»[7].

Во Франкфурте наступает время ежегодней ярмарки, дом Лилиного отца навещает много знакомых, и поведение Лили по отношению

---

[6] У Н. Холодковского Лили описывается так: «Лили была настоящая светская барышня, привыкшая жить в богатстве, постоянно окруженная множеством поклонников, капризная и кокетливая, но, как кажется, искренно любившая Гёте, насколько она вообще могла любить кого-либо» (Холодковский 1891: 28).

[7] Ревность Гёте подчеркивается и в книге Н. Холодковского (Холодковский 1891: 29).

к ним представляется ему слишком вольным — именно такой прием у отца Лили описывается в стихотворение «Парк Лили». При первой возможности поэт бежит в Веймар, даже не простившись со своей невестой...

Так описывает сам поэт историю отношений с Лили. Описание, разумеется, необъективное, вся вина сваливается на Лили. Исследователи рисуют ее в более положительном свете, как, например, издатель писем Гёте к графине Штольберг: «Есть девушки, которые всегда признаются первыми в своем кругу и господствуют над ним помимо своей воли, исключительно благодаря своей личности, своей волшебной силе творить вокруг себя более свежую жизнь. Лили, по-видимому, принадлежала к подобного рода девушкам». (Цитата приводится Вейнбергом.)

Однако, в данном случае самое главное — не объективность гётевского изложения, а вопрос, насколько Маяковский мог в этом изложении узнать себя, обстоятельства своей любви, свою Лили.

Думаю, что мог. Его должно было, на самом деле, поражать множество параллелей: и тот простой факт, что речь идет о любви поэта к женщине по имени Лили, пользовавшейся необычайной популярностью у мужчин, и социальная разница между ними, и характер Лили, и тема разлуки, и то обстоятельство, что любовь Гёте к Лили отразилась в его поэзии — их любви было посвящено более десятка стихотворений[8].

Любопытно также, что Гёте изображал себя медведем не только в полушутливом стихотворении «Парк Лили», но и в быту — «личность моя была в то время уже ославлена за свою нелюдимость, меня звали медведем», — пишет он в автобиографии, цитируемой Вейнбергом. И в письме своей подруге Иоганне Фальмер, написанном во время разлуки с Лили, он говорит о себе, как о «медведе, разбившем свою цепь, но которого по возвращении ожидает судьба еще печальнее»[9].

4.

Исходя из того, что Маяковский читал статью и перевод П. Вейнберга, где не мог не узнать черты своей биографии и своей Лили, предполагаю дальше, что стихотворение Гёте имело для построения *Про это* большое значение. Как мне кажется, и прием превращения, и сама медвежья метафора, и мизансцена в зоопарке, и тема праздника, где Лили

---

[8] «Neue Liebe, neues Leben»; «An Belinden»; «Auf dem See»; «Vom Berge»; «An ein goldnes Herz, das er am Halse trug»; «Wehmut», «Wonne der Werhmut»; «Herbstgefühl», «Jägers Abendlied», «An Lili»; «Lilis Park».

[9] Цитируется по Вейнбергу. См. *Briefe an Johanna Fahlmer,* J. W. Goethe, *Gedankenausgabe der Werke*, Bd. 18, *Briefe und Gespräche*, Zürich 1951: «Soviel für diesmal vom durchgebrochenen Bären, von der entlaufenen Katze!» (24. Маи 1775; S. 269); «Denn noch, fühl ich, ist der Hauptzweck meiner Reise verfehlt, und komm ich wieder, ist's dem Bären schlimmer als vorher. Ich weis es wohl ich bin ein Thor [...]» (5. Juni 1775; C. 270).

развлекает гостей в отсутствие поэта, вдохновлены стихотворением «Парк Лили»[10].

Стихотворение Гёте связано в *Про это* с двумя местами в особенности — главки «Деваться некуда», «Друзья» и «Только б не ты» в части «Ночь под Рождество» и последняя главка «Любовь» в части «Прошение на имя...».

«Парк Лили» — это «зверинец», куда «фея» Лили ловит «чуднейших зверей»:

> Ах, как они бегают, прыгают, топают,
> Подрезанными крыльями хлопают!
> Всячески выделывают штучки
> От неугасимой любовной муки...

В стихотворении описывается как Лили «выманила» и «медведя из темного леса — / Неотесанного, дикого балбеса» и «посадила в приручeную компанию». Медведь — это сам поэт, которого Лили «на шнурке шелковом привела в свою клетку...»:

> Это ужасно! Из угла моего,
> Слышу я вдали шум, гоготанье,
> Вижу во все стороны метанье,
> и бежать оттуда хочу —
> И ворчу...

Эта сцена, где медведь/поэт «из угла своего» наблюдает за тем, как веселится компания у Лили, очень напоминает то место в *Про это*, где медведь / поэт стоит на углу улицы, где живет его любимая:

> Прикрывши окна ладонью угла,
> стекло за стеклом вытягивал с краю. (1107-8)
> ...
> Гостьё идет по лестнице...
> Ступеньки бросил –
> стенкою.
> Стараюсь в стенку вплесниться,
> и слышу —
> струны тенькают. (1139-44)
> ...
> А вороны гости?!
> Дверье крыло
> раз сто по бокам коридора исхлопано.
> Горлань горланья,
> оранья орло́
> ко мне доплеталось пьяное до́пьяно. (1154-59)

---

[10] Вопрос о том, имела ли разлука между Гёте и Лили значение для разлуки Л. Ю. Брик и Маяковского, я пока оставляю в стороне. Любопытно, что в биографии Гёте поэт является инициатором разлуки, в биографии же Маяковского — Лили.

Осмеянный «каждым щегольским деревцом», медведь у Гёте бежит «с цветочной роскошной грядки, / ... в темные кусты без оглядки» и пытается «перелезть через забор, / Выпрыгнуть скорее на простор...». И герой *Про это* «бежит» со сцены действия, и вообще «бегство», «бег» является лейтмотивом поэмы. В конце *Про это* поэт просит «большелобого химика» воскресить его:

Я любил...
Не стоит в старом рыться.
Больно?
Пусть...
Живешь и болью дорожась.
Я зверье еще люблю —
у вас зверинцы
есть? (1744-53)

Поэт представляет себе, что в воскресшей жизни он встретит свою любимую Лили:

Может,
может быть,
когда-нибудь
дорожкой зоологических аллей
и она —
она зверей любила —
тоже вступит в сад,
улыбаясь,
вот такая,
как на карточке в столе[11]. (1762-71)

Стихотворение Гёте написано в шутливом тоне, но это — легкость деланная, это лишь способ бороться с болью. «Этим стихотворением, — пишет Гёте, — вовсе не выражается то нежно-трогательное состояние, в котором я тогда находился. Я, напротив, хотел изобразить в нем совершенную его противоположность и выставить с помощью ряда комических картин, как следует отрекаться в минуты горя и отчаяния» (цит. по: Вейнберг 1890: 248–249). Этот защитный механизм был, как известно, не чужд и русскому поэту, боровшемуся всю жизнь с болью «немыслимой любви».

Постскритум

Стихотворение «Парк Лили» как важнейший источник *Про это* не подлежит, таким образом, сомнению. Однако еще до выхода в свет этой поэмы ревнивый гётевский медведь вкрался в другое литературное

[11] Ссылка на фотографию Л. Ю. Брик в берлинском зоопарке: *Литературное наследство* 65 (1958): 259; Янгфельдт 2010: 276.

произведение, оказавшее на Маяковского не меньшее влияние, чем стихотворение Гёте. Речь идет о книге *Venus im Pelz* австрийского автора Леопольда фон Захер-Мазоха, вышедшей впервые в 1870 году на немецком языке и в 1908 году по-русски под названием *Венера в мехах*[12].

Текст *Венера в мехах* полон отсылок к Гёте. Так, например, герой книги прямо отождествляет себя с медведем в стихотворении «Парк Лили»: «В этом-то заключается трагикомизм моего положения, что я, как медведь *в парке Лили*[13], могу бежать — и не хочу, и все готов вынести, как только она пригрозит отпустить меня на волю». Другая важная отсылка к Гёте — это приведенные автором слова из комедии «Der Groß-Cophta» (1791), где даются только две альтернативы в любовной игре: властвовать и победить, или служить и проиграть, страдать или торжествовать, «быть наковальней или молотом». У Гёте:

> Du mußt herrschen und gewinnen,
> Oder dienen und verlieren,
> Leiden oder triumphieren,
> Amboß oder Hammer sein.

«Я хочу быть наковальней», — утверждает Северин, герой книги фон Захер-Мазоха, заявляя таким образом, что он готов не только подчиняться воле своей возлюбленной, но и быть ею физически наказан. Он испытывает наслаждение от унижения и физической боли. Отсюда эпоним «мазохизм», введенный в психиатрию австрийским психопатологом Р. Крафт-Эбингом в его эпохальной работе *Psychopathia Sexualis* (1886; по-русски 1908 под названием *Половая психопатия*).

Герой книги фон Захер-Мазоха и герой поэмы Маяковского — оба поэты. И оба находятся в рабской зависимости от предмета их любви (кстати, Ванда, героиня книги, как и Лили — рыжая). Для Северина счастье заключается в том, чтобы «боготворить женщину, которая делает нас своей игрушкой, быть рабом прекрасной тиранки, безжалостно топчущей нас ногами». Его любимая, с другой стороны, любит только сильных мужчин, «только того, перед кем я ползала бы на коленях». А ее поклонник слаб и готов на все, чтобы ее не потерять: «Если ты не можешь быть моей, совсем моей и на всю жизнь, — *позволяй мне быть твоим*

---

[12] Захер-Мазох, *Венера в мехах*, перевод Р[озалия] М[аркович]. Изд. «Тайны жизни», С.-Петербург, Надеждинская 1, Москва, Тверская ул., дом Полякова [1908]. (Автор книги указан без инициалов.) В том же году в том же издательстве вышли книга Л. Захер-Мазоха *Жестокия женщины* (на обложке: *Демонические женщины*) и воспоминания жены писателя Ванды Захер-Мазох *Исповедь моей жизни*, имеющие, согласно издательской рекламе, «прямую связь с сочинением Л. Захер-Мазоха “Венера в мехах”».

[13] В русском переводе выведенные нами курсивом слова переданы иначе: «под властью укротительницы». Судя по всему, переводчик или редактор предполагал, что для русского читателя ссылка на Гёте будет непонятной.

рабом, служить тебе, все сносить от тебя, — только не отталкивай меня!» Эти отчаянные слова могли бы быть сказаны Маяковским, являющимся жертвой такой же рабской подчиненности: «Я люблю, люблю, несмотря ни на что и благодаря всему, любил, люблю и буду любить, будешь ли ты груба со мной или ласкова, моя или чужая. Все равно люблю. <...> Без тебя (не без тебя "в отъезде", внутренне без тебя) я прекращаюсь». (Из дневника, который он вел во время разлуки с Л. Ю. Брик).

В книге фон Захер-Мазоха Ванда связывает Северина и бьет его хлыстом. Это поведение отражает реальную жизнь австрийского прозаика, который требовал от своих женщин такого обращения с собой. Ничего подобного нет в отношениях между Маяковским и Л. Ю. Брик, ни в поэзии, ни в жизни. Но то, что зависимость Маяковского от возлюбленной была мазохистской по типу, не подлежит сомнению. Так же как и фон Захер-Мазох и герой его книги, Маяковский и герой поэмы *Про это* рабски подвластны железной воле женщины-повелительницы. Определяющим признаком мазохизма служит *стремление к безграничному подчинению себя воле другого лица*, а характер / способ подчинения (физическое либо психическое) играет второстепенную роль.

Если тема любви поэта к властной женщине роднит Маяковского и с Гёте, и с фон Захер-Мазохом, то с последним связывает его еще и другой ингредиент в отношениях героя с любимой женщиной: договор, заключенный между ними. В книге фон Захер-Мазоха этот контракт является повествовательным стержнем. В юридически составленном договоре Северин «обязывается <...> честным словом человека и дворянина быть рабом ее до тех пор, пока она сама не возвратит ему свободу», а Ванда дает ему «год сроку — чтобы покорить меня, чтобы убедить меня, что мы подходим друг другу, что мы можем жить вместе. Если вам удастся, тогда я буду вашей женой».

Подобный договор фигурирует и в книге фон Захер-Мазоха *Разведенная женщина* (*Die geschiedene Frau*), вышедшей в том же 1870 году. Важно отметить, что такими контрактами фон Захер-Мазох пользовался и в личной жизни — и в связях с Анной фон Коттвиц и Фанни вон Пистор (легших в основу *Разведенной женщины* и *Венеры в мехах*), и с женой Вандой. Договоры с двумя последними воспроизведены в приложении к русскому изданию книги *Венера в мехах*.

В поэме *Про это* такого договора нет, но из переписки Маяковского и Л. Ю. Брик известно, что между ними существовал устный договор, согласно которому они не должны видеться в течение двух месяцев. Эта разлука и породила поэму.

И Маяковский и фон Захер-Мазох — мужчины, которые находятся под властью железной воли женщины-повелительницы и обязаны вы-

полнить условия договора, заключенного между ними — Маяковский устно, фон Захер-Мазох письменно. Если они выполняются, они будут по истечению срока жить вместе. Если же нет, женщина имеет (согласно договору фон Захер-Мазоха с женой) право «в любой момент выгнать» мужчину. Разница между условиями договора Маяковского и фон Захер-Мазоха (и его альтер эго) заключается в том, что первый должен *отсутствовать* в жизни любимой; это наказание *психическое*. Наказание же второго состоит в том, чтобы *не уходить* от нее и быть ее *физическим* рабом.

Венера в мехах вышла по-русски в годы, когда половой вопрос был чуть ли не самой обсуждаемой темой в России. К тому же известно, что вопросы секса очень занимали и Л. Ю. и О. М. Бриков (см. главу «Лили» в: Янгфельдт 2010). Поэтому не подлежит сомнению, что они были знакомы с *Венерой в мехах* и что идея договора заимствована из этой книги. Что касается Маяковского, вполне может быть, что он книгу не читал (как известно, он мало читал), но в том, что тематика ему была известна, тоже не надо сомневаться. Чтобы ознакомиться с ней не нужно было читать книгу фон Захер-Мазоха. Существовал другой, не книжный источник, который Маяковский не мог пропустить: русский фильм *Хвала безумию,* снятый по книге *Венера в мехах* и вышедший на экран в декабре 1915 года[14].

Лиля Брик. Рига. 1922 г.

[14] Режиссер А. Уральский, художник Вл. Егоров. См. рецензию в: *Проэктор* 1 (1916): 11–12.

ЛИТЕРАТУРА

Аброскина И. «Шкловский о Маяковском. Из переписки». *Литературное обозрение*, 6 (1993).

Брик Лиля. «Предложение исследователям». *Вопросы литературы* 9 (1966): 203–208.

Вейнберг Петр. «Парк Лили (к истории любовных увлечений Гёте)». С приложением стихотворения Гёте Парк Лили» в переводе автора. *Северный вестник* 11 (1890): 241–253; перепеч. в: Вейнберг Петр. *Страницы из истории западных литератур*. СПб. 1907: 341–354.

Вейнберг Петр. *Страницы из истории западных литератур*. СПб. 1907.

Гёте Вольфганг. *Собрание сочинений в переводе русских писателей*. Т. 1. 2-е изд. Под редакцией П. Вейнберга. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1892.

Гёте Вольфганг. «Парк Лили». Гёте Вольфганг. *Собрание сочинений в переводе русских писателей*. Т. 1. 2-е изд. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1892: 87–91.

Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Т. 22. Л.: Наука, 1981.

Жирмунский Виктор. «Вертериана». *Литературное Наследство*. Т. 4 / 6. М.: Журнально-газетное объединение, 1932: 510–527.

Захер-Мазох. *Венера в мехах*. Перевод Р[озалия] М[аркович]. СПб.: Изд. «Тайны жизни», 1908.

Литературное наследство. Т. 65: Новое о Маяковском. М.: Издательство АН СССР, 1958.

Парнис Александр. «Из тетради Т. В. Толстой». *Век Пастернака*. *Досье Литературной Газеты* февраль 1990: 10.

Проэктор 1 (1916): 11–12.

Холодковский Николай. *Вольфганг Гёге. Его жизнь и литературная деятельность*. СПб.: Типография Ю. Эрлих, 1891 (2-е изд. 1902).

Шкловский Виктор. *За и против. О Достоевском*. М.: Советский писатель, 1957.

Якобсон Роман. «За и против Виктора Шкловского». *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1–2 (1959): 305–310. (Перепеч. под названием: Jakobson Roman. «Достоевский в отголосках Маяковского». Jakobson Roman. *Selected Writings*. Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague — Paris–New York: Mouton, 1979: 406–412.)

Янгфельдт Бенгт. «Крикогубый Заратустра». *De Visu* 7 (1993): 44–52.

Янгфельдт Бенгт. *Ставка — жизнь*, М.: Колибри, 2009.

Holthusen Johannes. “Metaphern und ’Verwandlungen’ in Majakovskijs ’Pro eto’”. *Die Welt der Slaven* 18 (1973): 201–215.

Holthusen Johannes .Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russichen Avantgarde (1909–1923). München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1974.

Jakobson Roman. «Достоевский в отголосках Маяковского». Jakobson Roman. *Selected Writings*. Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague — Paris–New York: Mouton, 1979: 406–412.

Seljak Anton. «Intertextuelle Strukturen des ‚Eros’-Konzeptes in Majakovskijs Pro ėto». *Zeitschrift für Slavische Philologie* 2 (1999): 355–389.

Schapiro Corten Irina. «The Influence of Dostoevskij on Majakovskij’s Poem ‘Pro eto’». *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students*. Cambridge, Massachusetts: Slavica, 1968: 76–83.

LITERATURE

Abroskina I. «Shklovskii o Maiakovskom. Iz perepiski». *Literaturnoe obozrenie* 6 (1993).

Brik Lilia. «Predlozhenie issledovateliam». *Voprosy literatury* 9 (1966): 203–208.

Dostoevskii Fedor. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 30 t. T. 22. L.: Nauka, 1981.

Gete Vol‘fgang. *Sobranie sochinenii v perevode russkich pisatelei*. T. 1. 2-e izd. Pod redaktsiei P. Veinberga. SPb.: Tipografiia M. Stasiulevicha, 1892.

Gete Vol'fgang. «Park Lili». Gete Vol'fgang. *Sobranie sochinenii v perevode russkich pisatelei*. T. 1. 2-e izd. SPb.: Tipografiia M. Stasiulevicha, 1892: 87–91.
Holthusen Johannes. "Metaphern und 'Verwandlungen' in Majakovskijs 'Pro eto'". *Die Welt der Slaven* 18 (1973): 201–215.
Holthusen Johannes .T*iergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russichen Avantgarde (1909–1923)*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1974.
Jakobson Roman. «Za i protiv Viktora Shklovskogo». *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1–2 (1959): 305–310. (Perepech. pod nazvaniem: Jakobson Roman. «Dostoevskii v otgoloskakh Maiakovskogo». Jakobson Roman. *Selected Writings*. Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague-Paris-New York: Mouton, 1979: 406–412.)
Jakobson Roman. «Dostoevskii v otgoloskakh Maiakovskogo». Jakobson Roman. *Selected Writings*. Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague-Paris-New York: Mouton, 1979: 406–412.
Jangfel'dt Bengt. «Krikogubyi Zaratustra». *De Visu* 7 (1993): 44–52.
Jangfel'dt Bengt. *Stavka — zhizn'*, M.: Kolibri, 2009.
Kholodkovskii Nikolai. *Vol' fgang Gete. Ego zhizn' i literaturnaia deiatel'nost'*. SPb.: Tipografiia IU. Erlikh, 1891 (2-e izd. 1902).
Literaturnoe nasledstvo. T. 65: Novoe o Maiakovskom. M.: Izdatel'stvo AN SSSR, 1958.
Parnis Aleksandr. «Iz tetradi T. V. Tolstoi». *Vek Pasternaka*. Dos'e Literaturnoi Gazety fevral' 1990: 10.
Proektor 1 (1916): 11–12.
Schapiro Corten Irina. «The Influence of Dostoevskij on Majakovskij's Poem 'Pro eto'». *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students*. Cambridge, Massachusetts: Slavica, 1968: 76–83.
Seljak Anton. «Intertextuelle Strukturen des ‚Eros'-Konzeptes in Majakovskijs Pro ėto». *Zeitschrift für Slavische Philologie* 2 (1999): 355–389.
Shklovskii Viktor. *Za i protiv. O Dostoevskom*. M.: Sovetskii pisatel', 1957.
Veinberg Petr. «Park Lili (k istorii liubovnykh uvlechenii Gete)». S prilozheniem stikhotvoreniia Gete Park Lili» v perevode avtora. *Severnyi vestnik* 11 (1890): 241–253; perepech. v: Veinberg Petr. *Stranitsy iz istorii zapadnykh literatur*. SPb. 1907: 341–354.
Veinberg Petr. *Stranitsy iz istorii zapadnych literatur*. SPb. 1907.
Zakher-Mazokh. *Venera v mekhakh*. Perevod R[ozaliia].M[arkovich]. SPb.: Izd. «Tainy zhizni», 1908.
Zhirmunskii Viktor. «Verteriana». *Literaturnoe Nasledstvo*. T. 4/6. M.: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, 1932: 510–527.

Бенгт Јангфелд

МАЈАКОВСКИ И ГЕТЕ У ПАРКУ ЛИЛИ, С ПОСТСКРИПТУМОМ

Резиме

Метафорика поеме *О томе* тесно је повезана са животом и ставралаштвом Ј. В. Гетеа. Поистовећивање песника с медведом преузето је из Гетеове песме „Парк Лили", чији је главни јунак љубоморни песник-медвед. С Гетеовом песмом повезано је име јунакиње: и Мајаковски и Гетеа били су заљубљени у особу са именом Лили. Важно је поменути да је извор поеме Мајаковског била и књига Леополда фон Захер-Мазоха *Venus im Pelz* (1870), објављена на руском 1908. године. Док је метафорика поеме *О томе* прожета Гетеовим делом, дотле је њена тема, мучни растанак поистекао из договора јунака и његове вољене, преузета из поменуте књиге фон Захер-Мазоха.

Кључне речи: Мајаковски, *О томе*, Лили Брик, Гете, Захер-Мазох, књижевне везе.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 821.111(73)-14 O'Hara F.

Ronald Vroon
University of California Los Angeles
Department od Slavic, East European and Eurasian
Languages and Cultures
vroon@humnet.ucla.edu

VLADIMIR MAYAKOVSKY AND FRANK O'HARA: A REAPPRAISAL

To the Memory of Paul Schmidt

The "New York School" refers to a group of poets and painters, mostly of the Abstract Expressionist movement, who congregated in New York in the first two decades following the end of the Second World War. They constitute a coterie that has been characterized as America's "last avant-garde". Among its most prominent members was Frank O'Hara (1926–1966). Like other members of the New York School of poets, he was strongly influenced by the French and Russian avant-garde movements of the early twentieth century. He was particularly drawn to the works of Vladimir Mayakovsky, whose persona and poetry are frequently referenced in his own *oeuvre*. The present study seeks to establish the origins of O'Hara's interest in the Russian poet, the sources he consulted in familiarizing himself with Mayakovsky's work, and the trajectory of references to Mayakovsky that document how his avant-garde aesthetic both accommodates and distances itself from that of his Russian forebear.

Key words: Frank O'Hara, Vladimir Mayakovsky, coterie, Russian avant-garde, French avant-garde, New York School, Abstract Expressionism.

I

The "New York School" is a name given both to a group of Abstract Expressionist painters and a coterie of poets based in New York who worked in close contact and collaboration with each other during the first two decades following the Second World War. The poets who made up this school, chief among them John Ashbery, Barbara Guest, Frank O'Hara, Kenneth Koch and James Schuyler, have been characterized as "the last avant-garde" (Lehman 1998) or — perhaps more precisely — a movement that sought to "create a neo-avant-garde aesthetic...which both revived and revised the so-called 'historical avant-garde' (that is, those movements of the early part of the century such as Futurism, Dada, and Surrealism" (Silverberg 2010: 2). This more nuanced assessment is particularly important because it acknowledges that the

New York School poets not only saw themselves as constituting a "vanguard" relative to their immediate predecessors, but also a reiteration, in some form, of previous avant-garde movements. This caught them up in two interesting complications. The first was that an "avant-garde" that copied an earlier avant-garde could not by definition itself be avant-garde unless it exercised its newness in a very different way than its predecessors. The second was that it had to live continuously in the shadow of this irony: every avant-garde step had to be taken in a way that avoided — or at least commented on — the shadow of its predecessor. Had any one of the New York poets been schooled in the Russian literary tradition, he might have written with a grimace "Я не Рембо, нет, я другой / С американскою душой...".

That the French Symbolists and post-Symbolists were in the forefront of the avant-garde movements emulated by the New York School is universally acknowledged. Commenting on O'Hara's early years, Marjorie Perloff writes that the poet's heart "was, from the very beginning, French. Baudelaire and Rimbaud were early favorites" (Perloff 1998: 33). They would be followed by Mallarmé, Breton, Char, Apollinaire, Desnos, Péret and other Symbolists, Surrealists and Dadaists whose impact on O'Hara Perloff documents. John Ashbery confirms O'Hara's turn to the French early on in his poetic career, but also mentions a second avant-garde that attracted O'Hara's attention and is central to our discussion: "The poetry that meant the most to him when he began writing was either French — Rimbaud, Mallarmé, the Surrealists: poets who speak the language of every day into the reader's dream — or Russian — Pasternak and especially Mayakovsky, from whom he picked up what James Schuyler has called 'the intimate yell'" (Ashbery 1971:, vii). And a good deal more, as we shall presently see.

The two historical avant-gardes, French and Russian, were similar in many ways that would have appealed to O'Hara in his formative years. Russian modernism was itself born out of the experiments of the French Decadents, who were avidly read and imitated by the so-called first generation of Russian Symbolists, and the Russian avant-garde per se, while vigorously denying any affinity to its immediate Decadent and Symbolist predecessors, borrowed brazenly from the post-Symbolist French avant-garde, in particular in its relation to the new art of Cubism. Before considering the particulars of the Russian avant-garde — and Mayakovsky in particular — with respect to O'Hara's *oeuvre*, let us briefly review several areas of congruence between the French and Russian schools that frame O'Hara' own poetics, and that of the New York School more generally.

The first is a "total rejection of all those qualities typical of academic verse" (Allen 1960: xi). By "academic verse" Allen is referring to the generation of poets who succeeded the early "high modernists" (Yeats, Pound, Elliot) and were largely associated with the New Criticism and the universities that often gave the shelter — poets such as John Crow Ransom, Allen Tate, Yvor Winters, Richard Wilbur, Robert Penn Warren, and especially Robert Lowell (see Stein

1990: 359–60).[1] The "qualities" in question would include a typically "poetic" vocabulary, recognizable prosodic forms and poetic devices, and the circumscription of themes and attitudes (ironic, detached, intellectual) deemed "appropriate" for poetic discourse, especially of the sort favored by the New Criticism. Donald Allen characterized the entire generation of poets who came to prominence immediately after the Second World War as "anti-academic" (Allen 1960, xi), but this quality applies with particular force to the New York School in general. O'Hara described his confreres as "non-Academic and indeed non-literary poets in the sense of the American scene at the time" (O'Hara 1971: 512). The same spirit of revolt is clearly present in the poetic platform of the Russian avant-garde — the Cubo-Futurists in particular — who declared in their manifesto "A Slap in the Face of Public Taste" that "the Academy and Pushkin are more incomprehensible than hieroglyphs", expressing their disdain for the "perfumed debauchery" and "paper armor" of the Symbolists and their hatred for "common sense" and "good taste" (Терёхина и Зименков 2000: 41).

A second feature that finds its antecedent in both the French and Russian avant-garde schools is their close alliance with avant-garde painting. For the New York School it was primarily Abstract Expressionism, though ultimately it extended to a much greater range of artistic experiments in the graphic arts. James Schuyler, one of the core members of the school, wrote in 1959 that "New York poets, except I suppose the color blind, are affected most by the floods of paint in whose crashing surf we all scramble. Artists in any genre are of course drawn to the dominant art movement in the place where they live; in New York it is painting" (Schuyler 1960: 418). In early twentieth-century Paris it was also painting. In his classic study of the French avant-garde, *The Banquet Years,* Roger Shattuck writes, "It was a fortunate day for the arts when the rich Spanish genius of Picasso, the steady French logic of Braque, the mystical Jewish intensity of Jacob, and the all-encompassing lyricism of Apollinaire joined forces in the 'central laboratory' of Montmartre. For each of them this early period of exchange provided a lasting stimulus and a knowledge of the fundamental unity of the arts" (Shattuck 1968: 256). As an impresario as well as poet and art critic, Apollinaire "presented to Paris — and ultimately to the world — the first new schools of painting to appear in the twentieth century" (ibid.: 254). In Moscow and St. Petersburg painting had no less symbiotic a role during the first three decades of the century — initially Primitivism and Cubism, and subsequently Suprematism, Rayonism and eventually Constructivism (see Харджиев 1940; Markov 1968: 2–3).

A third feature framing and uniting the French and Russian avant-gardes to the New York School is a powerful urbanist tendency. We must address this

---

[1] Stein describes and analyzes O'Hara's "anti-literary" bent in terms of Iurii Lotman's concept of the "minus-device,' i. e., "...even when O'Hara began writing a poetry that broke the current accepted rules, the literary and artistic value of his work was still largely dependent on those rules to give it definition, or rather that his breaking of rules gave his work its necessary literary quality" (Stein 1990: 360).

area of congruence a bit more carefully, since markedly un-urbanistic moments are present in all three avant-garde movements. O'Hara, the principle target of our own study, is almost everywhere characterized as a poet inextricably tied to New York. Indeed, his principle biographer, Brad Gooch, titles his monograph *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (1993); a collection of O'Hara's prose writings is called *Standing Still and Walking in New York* (1975); and a major collection of reviews and essays on the poet is titled *Frank O'Hara: To Be True to a City* (Elledge 1990). Numerous critical articles and books are devoted to urbanism or the "urban pastoral" of the New York School (see *inter alia* Diggory 2009: 339–341; Gray 2010; Smith 2000; Bowers 1990). The urbanism of the French avant-garde is probably more circumscribed, but Apollinaire was singled out as an "exemplary city poet" and target of emulation by one of the New York School's major figures, Kenneth Koch (1982: 133; cited in Gray 2010: 144), and the significance of cityscapes for Breton and the French surrealists has been amply described (see, for example, Laxton 2019). The urbanism of the Russian avant-garde — Cubo-Futurism in particular — is directly correlated to Italian Futurism, with its glorification of the modern city, speed and technology, and its significance for the artistic practices of both painters and poets has been amply documented (for Mayakovsky, see Stahlberger 1964). In the words of Vadim Shershenevich, one of the most urbanistic poets of the Russian avant-garde, "[C]амое важное не то, что пишешь *о* городе, а то, что о городе пишешь *по-городскому"* (1916: 45).

One more critically important area of confluence of the three avant-gardes is the significance of schools, groupings or, to use a term currently deployed with greater frequency, coteries. Modernism's predilection for this kind of communality was noted almost from the very moment of its emergence. In *Degeneracy* (*Entartung*), his notorious attack on *fin de siècle* modernist trends in European culture, Max Nordau takes note of "another phenomenon highly characteristic in some cases of degeneracy, in others of hysteria. This is the formation of close groups or schools uncompromisingly exclusive to outsiders, observable today in literature and art". The French Symbolists, he claims, "are a remarkable example of that group-forming tendency which we have learnt to know as a peculiarity of 'degenerates'" (Nordau 1895/1993: 30, 101)." Leaving aside the note about "degeneracy", the same remark could be applied as well to the Dadaists and Surrealists, whose coteries were known to O'Hara and his fellow New York poets (see Shaw 2006: 57–59).[2] The Russian avant-garde's predilection for schools, groups and coteries — Hylaea, Cubo-Futurism, Ego-Futurism, Centrifuge, the Mezzanine of Poetry and others — is amply documented in the critical literature (see, above all, Markov 1968 and Крусанов 2003–

[2] Curiously, in his discussion of avant-garde coteries and their significance as models of artistic collectivity for O'Hara, Shaw limits himself to surrealism, explaining that its "singular status...derives in part from the limited information about constructivism available to American writers of the 1940s and 1950s (2006: 250). As we shall see, however, O'Hara was unquestionably familiar with the various schools and coteries that sprang up in the 1910s in Russia, when the avant-garde asserted itself on the literary scene.

2010), and also came to the attention to the New York School poets. Their interest in creating a community together with the major painters at work in New York is the subject of a surprisingly large body of literature (see, for example, Shaw 2006; Gray 2010: 13–41; Silverberg 2010: 9–13; Silverberg 2013; Diggory and Miller 2001, 13–34: Epstein 2006: 26–52, 127–165, 233–274; Lehman 1998: 65–93).

The intersection and contiguity between the French and Russian avant-gardes, on the one hand, and the New Your School on the other, does not imply repetition or reenactment. Indeed, to be truly vanguard, it could not imitate its historical predecessors. Thus, for example, its "rebellion" against the poets and poetics of the previous generation did not involve attacking them, as was the case with the Russian Futurists, but cultivating an attitude of indifference (Silverberg 2010: 19).[3] Similarly, the urbanism of New York School poets did not involve a glorification of the city and its varied technologies as an instantiation of the new and experimental, like their own verse, but as a "cosmopolitan retreat conducive to the development of aesthetic experimentation and countercultural community", a place where "avant-garde poets and painters could let their guard down, and be more 'natural'" or a place where the pastoral impulses could "amplify their appreciation of city life" (Gray 2010: 2, 7). The purpose of cultivating a "countercultural community", in turn, was not to develop and promote a common platform, aesthetic, or program, but to encourage the exchange of ideas, texts, and experiences that would enhance newness, experimentation, and genuinely creative rivalry.

II

O'Hara's familiarity with the historical avant-garde in general, and the Russian avant-garde in particular, dates back to his final years at Harvard University (1946–1950). As a contributor to the university's quarterly collegiate journal, the *Harvard Advocate*, he may have been aware of the "Russian Issue" published at the end of the 1942–43 academic year (Vol. 129, No. 4), which contained translations of Mayakovsky's "Soviet Passport" (4) and Pasternak's "Roosters" (21) as well as an essay by Samuel Cross, "Russian Literature Since 1918" (11–15, 33) that surveys the last years of the Russian Futurism.[4] The brief

[3] The underlying reasons for this attitude are varied. O'Hara himself believed that the experimentalism associated with the "traditional" avant-gardes had already been coopted by bourgeois capitalist culture, and there would be "no reason to attack a culture that will allow it to happen, and even foster the impulse — and create it" (O'Hara 1975: 9).

[4] The *Harvard Advocate* ceased publication for four years after the appearance of this issue, due in part to constraints associated with the war effort (the editors wrote, "This issue of the *Advocate* is possibly the last regular issue which we shall publish while Harvard continue to focus its main attention upon the training of men to serve their country on the battle front and in the laboratory" (2). The journal resumed publication in April 1947, toward the end of O'Hara's second year at Harvard..

biographical sketches of Mayakovsky and Pasternak would have been O'Hara's first introduction to the lives and reputations of these poets:

> Vladimir Vladimirovich Mayakovski (1894–1930), the great poet of the Russian Revolution, first joined forces with the Communists at the age of fourteen and suffered imprisonment for his propaganda work. In 1912 he and a few friends inaugurated the cubo-futurist movement with a manifesto entitled "A Slap in the Face to Public Taste." After the Revolution he organized the LEF (Left Front) group of writers, which was dissolved in 1929. In the following year he made his peace with the more orthodox camp by entering RASPP /Russian Association of Proletarian Writers/. His suicide, which followed shortly afterwards, was a grave blow to Soviet literature. His technical experimentation in the search for poetry with the broadest popular appeal has had immense importance in the development of Soviet verse...
>
> Boris Leonidovich Pasternak (b. 1890) is probably the greatest and most influential living Russian poet and, within the limits of this purely lyrical inspiration, ranks with the great masters of the Russian language. Associated for a time with Ma[y]akovski and the Futurists, he broke with them when they placed their art at the service of the Revolution. Although he has since remained "above the barriers," much of his work is concerned with the problems of the individual and of art in the collectivized state. His constant experimentation with the resources of the Russian language makes his verse particularly difficult to translate. His distinguished prose, however, should be made more available to foreign readers (22).

O'Hara's *documentable* familiarity with the historical avant-garde is first reflected in a reading list that he compiled, according to Marjorie Perloff, "toward the end of the Harvard period" (1998: 18). It included works by several Surrealist and Dada authors, among them Apollinaire, Reverdy, Jarry, Desnos, Ernst and Péret. The compilation of this list probably coincided with a course on the Symbolist movement taught by Renato Poggioli (Comparative Literature 160) that O'Hara attended in his final semester at Harvard (see O'Hara 1977[a]: 149–151). The name will be familiar to any student of the avant-garde and of Russia literature. At the time he was teaching this course, Poggioli was working simultaneously on his classic work, *Teoria dell'arte d'avangardia,* publishing chapters serially in the journal *Inventario* between1949 and 1951.[5] In that work Decadence, Symbolism, Futurism, Surrealism and Dada are all presented and analyzed as manifestations of the avant-garde, and it is likely that his lectures would have touched on writers of all these schools, both French and Russian. Poggioli's later monograph, *The Poets of Russia* 1890–930 (1960) with individual chapters on both Mayakovsky and Pasternak, would come to O'Hara's attention at a later date (see Schmidt 1980: 194).

Two other "background" texts exposed O'Hara to the history of the Russian avant-garde early on, probably also during his last year at Harvard: a collection

---

[5] See *Inventario* 2, No. 1 (1949: 47–64; 2, No. 2 (1949): 55–92; 2, No. 4 (1950): 80–126: 3, No. 4 (1951): 52–68. Not inconsequentially, the first of these four issues (pp. 84–93) also included Poggioli's translation of Mayakovsky's "A Backbone Flute" ("Flauto di vertebre").

of prose works by Boris Pasternak, including his first autobiographical sketch, *Safe Conduct*, published in 1945 under the editorship of Stefan Schimanski; and *Selected Writings,* published in 1949 and containing most of the works in the Shimanski collection (including *Safe Conduct*) together with 33 poems translated by S. M. Bowra (13 poems) and Babette Deutsch (20 poems). The intermediary for O'Hara's acquaintance with these works by Pasternak was John Ashbery, who had discovered Pasternak's *oeuvre* as early as 1949, his last year at Harvard. O'Hara's "Pasternak connection" has been well documented by Nancy Pollak (2017), who notes that his first mention of Pasternak dates to the spring of 1950, in the poem "Memorial Day 1950":

> ...O Boris Pasternak, it may be silly
> to call to you, so tall in the Urals, but your voice
> cleans our world, clearer to us than the hospital:
> you sound above the factory's ambitious gargle.
>
> (O'Hara 1971, 18)[6]

The mention of the Urals may have been drawn either from Pasternak's *Safe Conduct*, where he writes of his retreat to the Urals after the outbreak of the First World War, or the poem "The Urals for the First Time", included in *Selected Writings* (Pasternak 1949, 274).

Safe Conduct provided O'Hara with critical insights into both the formative processes of avant-garde coteries in pre-Revolutionary Russia and into the character of both the author and Mayakovsky, his object of idolization. The picture painted of the various conflicts between rival schools was ambivalent. Pasternak describes a rough-and-tumble encounter that took place in May 1914 between members of Centrifuge, the group to which he (reluctantly) belonged, and Cubo-Futurists, represented by Mayakovsky and his confreres, in the following words:

> It was a hot day toward the end of May, and we were seated in a teashop on the Arbat, when the three named above [Shershenevich, Bol'shakov and Mayakovsky — *RV*] entered from the street noisily and youthfully, gave their hats to the waiter and without dropping their voices, which had just been drowned by the noise of trams and carthorses, made in our direction with an unstrained dignity, They had beautiful voices... They were all dressed elegantly, we — untidily. Our antagonists' position was from every viewpoint superior to our own (Pasternak 1949: 111).

The description of the urban setting, the anticipation of a boisterous exchange that had as much do with youthful umbrage and insult as it did with intellectual disagreements, the beautiful voices and the dress of the interlocu-

---

[6] The late Paul Schmidt, a friend of O'Hara to whose memory this essay is dedicated, writes: "As far as I know, Frank knew Pasternak's writing from the New Direction volume first published in 1949 [i.e. *Selected Writings — RV*] that contains *Safe Conduct*..." (Schmidt 1980: 195).

tors — all this would have had appeal to a young poet who had already developed a taste for this sort of community in his last two years at Harvard.

At the same time Pasternak is very pointed in expressing his concern about a kind of community that restricted his own freedom. "The whole winter", he writes, "I knew nothing except that I was playing at party discipline, did nothing but sacrifice to it taste and conscience" (ibid.). Perhaps not coincidentally, what impressed him most about the meeting that took place was the singular role that Mayakovsky played in the group:

> Hi calculated hardness was equally interpretable as a distinguishing mark of other professions and conditions. He was not alone in his impressiveness. His friends sat beside him. Of them, one, like him, was playing the dandy, the other, like him, was an authentic poet. But all these similarities did not diminish Mayakovsky's exceptional quality but stressed it. As distinct from playing each game separately he played them all at once, in contempt of acting a part he played at life (ibid., 111–112).

Pasternak devotes several pages to a description of Mayakovsky on this day, and the one that followed, when they met together one-to-one. These descriptions, together with those of the avant-garde coteries within which Mayakovsky and Pasternak moved, provided O'Hara with the blueprints for a future version of himself as the persona who would become the "Mayakovsky of MacDougal Street",[7] the person around whom prominent poets and artists would congregate. And indeed, this is what transpired: David Lehman describes the core members of the New York coteries as an "elite company of poets" in which each had a specific role. O'Hara was "the hero, the great *animateur*, the catalyst of the New York School and the social force connecting it all together, poetry and action painting and jazz and cocktails and afternoon tabloids with a social conscience. The force of O'Hara's personality, his infectious enthusiasm, and his seemingly limitless capacity for the enjoyment of art made him the natural center of attention" (Lehman 1998, 72).

This kind of coterie is described and promoted in an important article by Paul Goodman, "Advance-Guard Writing, 1900–1950", published in the summer of 1951, the year O'Hara finished his MA in Creative Writing at the University of Michigan and on the eve of his move to New York. The article focuses on the historical avant-garde — principally the French version, though with occasional oblique references to the Russian — and suggests a number of ways in which the post-World War II American avant-garde might follow in the path of its predecessors.

> The essential present-day advance guard is the reestablishment of community. This is to solve the crisis of alienation in the simple way: the persons are estranged from themselves, from one another, and from the artist; he takes the initiative precisely by putting his arms around them and drawing them together. In literary terms this means: *to write for them about them person-*

---

[7] This is the title that Geoffrey O'Brien gives to his review of Brad Gooch's *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (O'Brien 1998: 94–105).

> *ally.* It makes no difference what the genre is...for any one will pay attention to a work in which his own name is a principle character. But such personal writing about the audience itself can occur only in a small community of acquaintances, where everybody knows everybody and understands what is at stake... As soon as an intimate community does exist — whether geographically or not is relevant but not essential — and the artist writes for it about its members, the advance-guard at once becomes a genre of the highest integrated art, namely Occasional Poetry (Goodman 1951: 375–376).

Goodman's analysis of the avant-garde was enormously attractive to O'Hara. Writing to a friend, the painter Jane Freilicher, in the summer of 1951, he exclaims, "...I read Paul Goodman's current manifesto in *Kenyon Review* and if you haven't devoured its delicious message, rush to your nearest newsstand!" (Gooch 1993: 187). It was, in all likelihood, Goodman's idea of an "intimate community" that attracted him, as many have noted (see, *inter alia*, Gooch 1993: 187; Diggory 2001: 19; Shaw 2006: 84–85; Epstein 2006: 110–111; Magee 2001)[8] But Goodman's championing of "Occasional Poetry", a poetry unabashedly deploying the names of friends and places and events of only local and personal significance, must have been similarly attractive. And in Mayakovsky's life and works he saw the unfolding of a communalism and systems of intimate referentiality that presaged his own life and work.

III

Almost all serious students of O'Hara acknowledge Mayakovsky's influence on his work, but generally limit their analyses to one or two poems, usually those in which the Russian poet is specifically mentioned.[9] Broader overviews and generalizations are considerably rarer. Two of these stand out. In her path-breaking study *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Marjorie Perloff comments on the 1958 poem "Ode (to Joseph LeSueur) on the Arrow that Flieth by Day" (Ohara 1971: 300), which in her estimation marks a shift to "the more flexible forms of Apollinaire and Reverdy, the laconic informality of the later Auden, the "brutal and personal intensity of Mayakovsky" (Perloff 1998: 120). Such intensity is indeed a hallmark of O'Hara's poetry and may reflect his influence. Another area explored in greater depth is the impact of Mayakovsky's lyric voice. In O'Hara's poetry Perloff detects similar syntactic and modal shifts — from flat statement to expected question and answer, from first to second person, from one tense to another. These in turn may be correlated with "rapid transitions from lyricism to buffoonery". Together these features yield a "peculiar brand of personism" (ibid.: 138) that may have been modeled, at

---

[8] Some these commentators (Epstein and Shaw in particular) note that O'Hara's definition of community eventually came to diverge from Goodman's.

[9] Even the *Encyclopedia of the New York School Poets,* which has an entry devoted to "Russian Poetry", focuses almost entirely on "A True Account of Talking to the Sun at Fire Island" in its treatment of Mayakovsky's presence in O'Hara's verse (see Diggory 2009: 414).

least in part, on Mayakovsky's poetry.[10] In the case of both poets one may come to "know the speaker very much as we know a friend; we see him in all his moods — exuberant, sensual, static, playful, interested, attentive, remote, bored, depressed, despairing, alternately loving and bitchy" (ibid.: 136–137).

Lytle Shaw, in his *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie,* also approaches the question of Mayakovsky's place in O'Hara's *oeuvre* from a broader perspective, but from a different point of view. Echoing Perloff, he acknowledges the theatricality of the lyric subject in the works of both poets and a common "slippage between life and text and among versions of the self" (2006: 126). Of greater concern, however, is the onomastic moment. "In O'Hara," he writes, "the interpretive problem is not merely the status of the shifting 'I' but that of the other proper names with which the 'I' is in dialog — the problem of intersubjectivity and 'community'" (ibid.: 7).[11] The proper names of Mayakovsky and Pasternak, he believes, evoke the specific context of the Cold War and at the same time prompt us to ask what these names mean (ibid.: 124).[12] "Mayakovsky" might signify "a sort of bridge between a relatively private world of desire" and "a public world of either monumental or modernist architecture", as in the poem "Ann Arbor Variations" (ibid). Elsewhere it might signify "a crisis in desire", as in the poem "Mayakovsky" (ibid.: 16), or it might evoke "epic urban work full of complex enactments" — such would be the function of the epigraph to "Second Avenue" "In memory of Vladimir Mayakovsky" (O'Hara 1971: 139). Or, finally, the evocation of Mayakovsky's "A Most Extraordinary Adventure" in O'Hara's "remake" of the poem, "A True Account of Talking to the Sun at Fire Island", might suggest "a more international, politically self-conscious model of poetry" (Shaw 2006: 131).

IV

A more rigorous and systematic approach to the question of Maykovsky's influence on O'Hara has to begin with an account of the Mayakovsky texts which he could access, all of which had to be in English since he did not know Russian. O'Hara's first encounter with Mayakovsky, as we have suggested, was probably via Pasternak's *Safe Conduct* in the Beatrice Scott translation — almost certainly in the 1949 New Direction republication of the origi-

---

[10] She cites as her primary example Mayakovsky's poem "I Love" ("Люблю") first published in translation in 1960 (Mayakovsky 1960,151–171). She also attributes O'Hara's "peculiar brand of personism" to Pasternak — probably a less defensible claim, given Pasternak's tendency to efface or disguise the lyric persona or adopt the "persona" of the natural world he is describing.

[11] Cf, Herbert Marshall's comments on Mayakovsky's practice: "It is typical of Mayakovsky that he often introduces actual names, addresses, and other factual details in his poems..." (Mayakovsky 1945:41)

[12] This is a regrettable anachronism. Names like "Pasternak" or "Khrushchev" may indeed have this effect (especially after Pasternak was awarded the Nobel Prize in 1958), but it is highly unlikely that readers would have associated Mayakovsky with anything having to do with the Cold War.

nal 1945 edition. Pasternak mentions Mayakovsky's "A Cloud in Trousers" several times, citing individual lines and, toward the end, an eight-line passage that must have engrained itself deeply in his memory, as we shall shortly see:

> I fell that my 'I' is too small for me.
> Someone is obstinately breaking out of me.
> Hullo!
> Who's there? Mother?
> Mother! Your son is marvelously ill.
> Mother! His heart is on fire!
> Tell his sisters Lyuda and Olya,
> He has nowhere to go.
>
> (Pasternak 1949: 145–146)

Other titles texts cited by Pasternak include the long poems "The Backbone Flute", "War and Peace[sic]"[13] and "150,000,000", as well as two plays, *The Bathhouse* and *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy.*" Although the latter is not quoted per se, it is described in such a way as to underscore its deployment of urban detail and — perhaps most importantly — how Pasternak conceptualizes the role of the lyrical subject in Mayakovsky's *oeuvre*, who speaks under the masks of numerous personae in play:

> It was the tragedy *Vladimir Mayakovsky.* which had just come out then. I listened raptly, will all my heart, holding my breath, forgetting all about myself. I had never heard anything like this before. It contained everything. The boulevards, the dogs, the limes and the butterflies. The hairdressers, bakers, tailors and engines. Why cite them? We all remember the heat-oppressed mysterious summer text, now accessible to anyone in the tenth edition... The title contained the simple discovery of genius, that the poet is not an author, but — the subject of a lyric, facing the world in the first person. The title was not the name of the composer but the surname of the composition (Pasternak 1949: 115–116).

Had O'Hara sought out any of the aforementioned texts in his last year at Harvard and the year he spent at the University of Michigan (i. e. 1949–1951), he would have found only "A Cloud in Trousers". This was to be found in *Mayakovsky and His Poetry*, a collection of verse and prose compiled by Herbert Marshall (1906–1991), published in 1942 and again in 1945 in London (an expanded version appeared Bombay, India in 1955 and other editions followed). We know that O'Hara consulted this work as early as 1952 (and probably earlier) because he cites from Marshall's translation of "A Cloud in Trousers" in his epigraph to the poem "Invincibility" (O'Hara 1971: 121; see below).[14]

---

[13] The actual title should be translated "War and the World". Beatrice Scott encountered it as "Война и мир" in Pasternak's text, published in the new orthography adopted in 1918, which eliminated the letter "i". The tile as originally published in 1917 was "Война и *міръ*," employing the homonym that means "world".

[14] This is obliquely confirmed by Allen Ginsberg in an interview (Ginsberg, n.d.) in which he writes about "a very good edition of Mayakovsky that I bought in India [the 1955 Bombay edition mentioned above], a book that Frank O'Hara also used to study Mayakovsky...

Other texts, however, would have been available, chief among them: 1) poems from *Russian Poetry: An Anthology* (Deutsch and Yarmolinsky, 1927): "Our March", "The Tale of How Parfen [sic!] Learned of the Law Protecting Workingmen" (excerpt) and "A Most Extraordinary Adventure";[15] 2) from *Soviet Literature: An Anthology* (Reavy and Slonim: British edition 1933; American edition 1934): "I" (the first poem in the cycle), "Listen", "The Cloud in Trousers" (prologue only), "Brother Writers", "Command No. 1" and "Hands Off China"; 3) texts from *A Treasury of Russian Verse* (Yarmolinsky 1949): "Moonlit night", "Our March", (a revised version of the 1927 text above), "The Worker Poet", "A Most Extraordinary Adventure..." (also revised), "The Tale of How Fadey Learned of the Law Protecting Workingmen" (excerpt; also revised), "Home!" (excerpt), "So What?", "Heineesque", "At the Top of my Voice" (excerpt) and "It's Two O'Clock". Among the texts that O'Hara may have accessed at a later date, when he was already familiar with the Marshall edition of 1945, are those contained in the anthology *Russian Poetry 1917–1955* (Lindsay 1957), mentioned in a letter O'Hara wrote to Larry Rivers on April 8, 1958 in which he singles out "great new translations...of Pasternak and Mayakovsky" (see Shaw 2006, 116). These include "For the Signboards", "The Man Seven Years Standing" (an excerpt for the long narrative poem "About That") "The Death of Lenin" (the opening section of "Vladimir Il'ich Lenin") and "Hungry Winter" (an excerpt from the long narrative poem "Good!"). Two individual editions of Mayakovsky's works were published in 1960: *The Bedbug and Selected Poetry*, published in the United States (Mayakovsky 1960[a]), and *Selected Poetry*, published by Moscow's Foreign Language Publishing House (Mayakovsky 1960[b]), both of which O'Hara may have read.

Of all the translations accessible to O'Hara, the one to which he initially turned was also the most important. *Mayakovsky and His Poetry* presented a relatively wide range of texts, including both long poems and lyrics, an excerpt from one of his plays, *Mystery-Bouffe,* as well as supplementary biographical material, including Mayakovsky's own brief autobiography "I Myself" and documentary reports on Mayakovsky's life and activities after the Revolution. The poetic texts are arranged in descriptive clusters that trace the poet's evolution and/or isolate individual genres: "The Egoist", "The Revolutionary", "Mayakovsky Abroad", "The Satirist", "Verse for Children", "The Poet and His Poetry", and "The Poet of Life", The long poem "At the Top of My Voice" is embedded in the section, "The Last of Mayakovsky: Report of His Twentieth Anniversary Exhibition", within the translation of a report in *Literaturnaia gazeta* on a gathering at which he recited the work. All the works by Mayakovsky

---

It was translations by Herbert Marshall." O'Hara's book was, in all likelihood, the earlier 1945 edition: in his commentary on the poem "Mayakovsky" (O'Hara 1971: 532), Donald Allen cites a letter he received from James Schuyler in which the latter mentions seeing a book of Mayakovsky's poems on O'Hara's desk. This would have to have been some time before 1957, when the poem "Mayakovsky" appeared in print.

[15] The first edition of this work, titled *Modern Russian Poetry: An Anthology* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1921) contains no verse by Mayakovsky.

that O'Hara mentions in the *Collected Poems* are to be found in Marshall's collection with the exception of "I50,000,000," of which O'Hara knew second-hand because of the frequent references to it in Pasternak's *Safe Conduct* and in Mayakovsky autobiography as translated by Marshall.

Marshall's book is important not only for its translations, but also for the way it frames Mayakovsky's life and works in the ten-page introduction, the filter through which O'Hara would have approached Mayakovsky's works. Marshall was a British translator who had spent seven years — 1930 to 1937 — in Soviet Russia and presents the country and its "unchallenged poetic genius" in an unabashedly pro-Soviet and pro-Stalinist light (he characterizes the show trials of 1936–1938, for example, as "State Trials which exposed the canker deliberately injected by hostile forces into so many fields of Soviet Life and organization" — Mayakovsky 1945: 5).

Two critical themes stand out in the introduction and, together with the translated texts, may contribute to our understanding of the ways O'Hara's appropriated Mayakovsky in his own works. The first is Marshall's carefully delineation of two periods in Mayakovsky's creative evolution: the one before the Revolution, when he was a "rebel individualist" whose poetry was "still that of the lonely individual spinning for himself a subtle web of words, and was far from being poetry that could be understood and appreciated by the vast mass of the workers and peasants" (Mayakovsky 1945: 1–2); and the post-Revolutionary Mayakovsky, who is "determined to get out of his individual self and come into the closest contact with the ordinary people who had made the revolution he sang about" (1945: 2). Marshall quotes Mayakovsky as saying that "a poet is not one who goes about like a curly lamb bleating on love themes, but one who in our sharp class battle give his pen up to the arsenal of the proletariat and does not scorn any dirty work, any theme about the revolution, or of building a people's management of agriculture, and writes propaganda verse on any of these themes" (1945: 140). The second important point Marshall stresses is that Mayakovsky's overarching urbanism is associated with his devotion to the Revolution (though Marshall is mistaken here). Mayakovsky is "the poet of the city and the worker," he writes. "Throughout his works there are practically no images of the countryside, there is little of 'nature' or nightingales, nothing of the usual clichés of poetry. But you will find boulevards, squares, the bustle of the street, the polish of the asphalt, the noise of machines, the glass eyes of houses, the backbones of roofs, the work of man, the rhythm of revolution, the struggle of society" (1945:3).

V

Let us now consider, in chronological order, the texts by O'Hara that mention Mayakovsky or in some way evoke his verse and image, attempting to ascertain the trajectory of his engagements with the Russian poet. The first

text in the *Collected Poems* to mention Mayakovsky is "Ann Arbor Variations (O'Hara 1971: 64–66), dated Ann Arbor, July, 1951. The opening of the third "variation" reads:

> The alternatives of summer do not remove
> us from this place. The fainting into skies
> From a diving board, the express train to
> Detroit's damp bars, the excess of affection
> on the couch near an open window or a Bauhaus
> fire escape, the lazy regions of stars, all
> are strangers. Like Mayakovsky read on steps
> of cool marble, or Yeats danced in a theatre
> of polite music...
>
> (1971: 65–66)

As part of an elegy on the waning days of summer (it was particularly blistering that year, as O'Hara was concluding his studies at the University of Michigan), the passage here makes the reading of Mayakovsky "on steps /of cool marble" l a metaphor for "strangers" or the "alternatives of summer." Important here is the oxymoronic representation of Mayakovsky: quietly reading rather the reciting his oratorically charged poetry, and doing soon "steps of cool marble" (perhaps those of the classically structured Angell Hall on the University of Michigan campus). To introduce the Russian poet in this way is to utterly domesticate him to the structures of the academy. The placing him in the company of Yeats only enhances this effect. The intention, I believe, is not to deprecate the poet, but to place both him and Yeats at an appropriate distance in order to make room for himself and his own avant-garde while at the same time acknowledging both as forebears.[16]

The second poem that evokes Mayakovsky is "Invincibility", a surrealist poem rarely, if ever, mentioned in discussions of O'Hara's Mayakovskiana. Composed in Southampton, Long Island, a suburb of New York, Judging by its place in the *Collected Poems*, it was probably written toward the end of 1952. More than a year had passed since "Ann Arbor Variation", and over that period O'Hara appears to have returned to a more substantive reading of both Pasternak and Mayakovsky. The former is addressed in "Snapshot for Boris Pasternak" and alluded to in his best known poem of the year, "Hatred". Of this and other poems of the period Kenneth Koch writes, "During the first years in New York (1952–1954), unhappiness and despair come into the poetry as they hadn't before, and with them a kind of toughness and defiance and the creation of rugged, hard, brilliant, surfacy kinds of poems ('Easter', 'Hatred', 'Invincibility', 'Life on Earth', 'Second Avenue'..."...) (Koch 1990: 35–36).

Koch's inclusion of "Invincibility" and "Second Avenue" in a single cluster of texts is justified not only in thematic and stylistic terms, but also by virtue of

---

[16] The connection to Yeats is readily discernable in the title of O'Hara's submission for the Hopwood Award, "A Byzantine Place".

the Mayakovsky connection. As noted earlier, the epigraph to "Invincibility" is a quotation from the Marshall translation of "A Cloud in Trousers": "In the church of my heart the choir is on fire". It also serves at the epigraph to "Second Avenue" in one manuscript of that poem belonging to O'Hara's erstwhile lover, the jazz musician and painter Larry Rivers (O'Hara 1971: 529). There is a good deal of "unhappiness and despair" in the ironically titled "Invincibility", and it probably has something to do with the tense, sexually charged and "increasingly complicated three-way relations" between O'Hara, his close friend (and first muse) Jane Freilicher, and Larry Rivers, who was bisexual and shared O'Hara and Freilicher (among others) as his partners. This sexual merry-go-round is alluded to at the beginning of the poem, with its casual mention of Arthur Schnitzler's notorious play *La Ronde* (or the film version by Max Ophuls), built around the story of ten amorous relationships. Mayakovsky is brought into the poem as one suffering the same sort of jealousy and sexual longing at the subject of "Invincibility". The sixth stanza of the first part of the poem speaks of the "lassitudes of a heart turned into a choir," and the fire-escapes that "tend to ferment against the paynim cheek / of love that's advancing into a maelstrom for a true speech,.." (1971: 122). The allusion here is to the passage incorporating the poem's epigraph, where Mayakovsky describes his rage and despair after his beloved Maria announces that she is getting married to someone else:

> Mother!
> I can't sing.
> In the church of my heart the choir is on fire!
> As children from a burning building fly,
> scorched figures and words
> surge from my cranium.
>
> (Mayakovsky 1945: 34)

O'Hara's evocation of Mayakovsky here has something to do with the adoption of his "intimate yell," as James Schuyler suggested (Ashbery 1971: vii), but not what we expect. Here he cites Mayakovsky in the epigraph but then proceeds to encases his scream in the cool, dispassionate, "surfacy" discourse he has begun to cultivate. The poem is too dense and syntactically complex to reproduce anything approaching Mayakovsky's loud, apostrophic style here. That will come later. Here he is declaring his allegiance to an historical avant-garde while asserting his own poetic independence.

A similar effect is achieved in"Second Avenue," written in the spring of 1953. Mayakovsky's presence is signaled by the epigraph, "In Memory of Vladimir Mayakovsky," which replaced "To William de Kooning" (another manuscript, as we have noted, has as the epigraph the same quotation from Mayakovsky's "A Cloud in Trousers" that prefaces "Invincibility"). There are no obvious citations from or allusions to Mayakovky's works in the poem, and it is unlikely that anyone would single out "Second Avenue" as one influenced by the Russian poet were it not for the epigraph. Indeed, Kenneth Koch sees

the poem principally as "evidence that the avant-garde style of French poetry from Baudelaire to Reverdy has now infiltrated the American consciousness to such an extent that it is possible for an American poet to write lyrically in it with perfect ease" (Koch 1960, 130–132; cited in Gooch 1993, 234). The connection to Mayakovsky, as well as to de Kooning, is explained by O'Hara in his own commentary on the poem, produced for Time/Life editor Rosalind Constable (Gooch 1993, 235): "Where Mayakovsky and de Kooning come in, is that they have both done works as big as cities where the life in the work is autonomous (not about actual city life) and yet similar: Mayakovsky: 'Lenin,' '150,000.000,' 'Eiffel Tower,' etc.; de Kooning: 'Asheville,' 'Excavation,' 'Gansevoort Street' etc." (O'Hara 1971: 497). The list of examples is peculiar: they are all drawn from Marshall's book, with the exception of "150,000,000," which is mentioned a few times by Mayakovsky in his brief autobiography "I Myself". What unites these three pieces may be that they are "big as cities" and not *about* cities, but they differ radically from "Second Avenue". The latter is genuinely "autonomous" in the sense that it is a metonym, a part of the whole, whereas Maykovsky's poems succumb towhat O'Hara himself calls "the philosophical reduction of reality to a dealable-with system"; it "so distorts life that one's 'reward' for this endeavor...is illness from both inside and outside" (1971: 495). In other words, "Second Avenue" deploys his urbanism as form of verbal Abstract Expressionism, a canvas whose surface is "high and dry, not wet, reflective and self-conscious", a canvas that secures its autonomy by obscuring the relationship between the surface and the meaning (1971: 497), whereas Maykovsky puts his urbanism to the service of a political cause, like a work of Socialist Realism. As in the case of "Invincibility", O'Hara here claims kinship to Mayakovsky in one respect — their urbanism — only to distance himself in another respect: the purpose and manner in which it is deployed.

The centerpiece of O'Hara's Mayakovskiana is, unquestionably, the poem "Mayakovsky" (1954), the title of which, ironically, belongs not to O'Hara, but to his friend James Schuyler (see O'Hara 1971: 532–533). He was helping O'Hara find an appropriate poem for publication in the forthcoming collection *Meditations in an Emergency* (1957) and they cobbled together several texts. It is unclear from Schuyler's description which of these initially represented parts of a single work or short independent poems, but together they immediately reminded Schuyler of Mayakovsky's verse, particularly after he saw the Marshall collection on O'Hara's desk. The allusions to Mayakovsky's "A Cloud in Trousers" in the opening part are obvious:[17]

[17] Though the poem's debt to Mayakovsky and his poetics is commonly acknowledged, the specific link to "A Cloud in Trousers" appears to have been made first by Marjorie Perloff in her review of Michael Almereyda's *Night Wraps the Sky: Writings by and about Mayakovsky* (Perloff, 2008). Tom Jones was the first to actually juxtapose the two text to demonstrate their similarities in his provocative discussion of the poem (Jones 2012, 87–91).

Mayakovsky: "A Cloud in Trousers"	O'Hara: "Mayakovsky"
Hallo!	My heart's aflutter!
Who's speaking?	I am standing in the bath tub
Mother?	crying. Mother, mother
Mother!	who am I? If he
Your son is beautifully ill!	will just come back once
Mother!	and kiss me on the face
His heart is on fire!	his coarse hair brush
	my temple, it's throbbing!
(Mayakovsky 1945: 33)	(O'Hara 1971: 201)

Underlying the similarity in these passages is apparently a similar narrative: Mayakovsky's clash with his mistress Maria, and O'Hara's — with his erstwhile partner, the painter Gandie Brodie (see Donald Allen's commentary to the poem — O'Hara 1971: 532–533). But the denouements diverge. In the second part of O'Hara's poem the lyric subject seems to allude directly to the title of Mayakovsky's "A Cloud in Trousers" when he ruefully admits, "I embraced a cloud, / but when I soared/ it rained" (ibid.). The lines suggest that where Mayakovsky succeeds rhetorically in his diatribes against bourgeois love, art, the existing social order and religion,[18] he cannot follow through in similar fashion; all he can aspire to is the restoration of some normalcy after the trauma of a traumatic breakup with his beloved:

> Now I am quietly waiting for
> the catastrophe of my personality
> to seem beautiful again,
> and interesting and modern.
>
> (O'Hara 1971: 201)

Thus the poem, built around a narrative that mirror's Mayakovsky's, at once signal's O'Hara's identity with his avant-garde forebear, the adoption of his "intimate yell", and the substantially different, depoliticized teleology of his own avant-gardism, which defines itself above all as the desire to seem beautiful, interesting and modern, in life as in art.[19]

Three years separate this poem from "The Stars" (1977: 175–176), written in 1957, which appears to have escaped the attention of those interested in O'Hara's evocation of Mayakovsky. The concluding lines read:

> Mayakovsky sails
> and, ignorant of his sailing,
> the false rear their

[18] In the preface to the second edition of the poem Mayakovsky called it "a catechism of today's art: 'Down with your love!' 'Down with your art!' 'Down with your social order!' 'Down with your religion' — these are the four cries of the four parts" (Mayakovsky 1955, I: 441; cf. Mayakovsky 1960: 306).

[19] See O'Hara's 1965 interview with Edward Lucie-Smith in O'Hara 1975:9.

> many-colored sheet; and it is not speed of sex as the guardian without a hardon said.
>
> (1977, 177)

They constitute to coda to a poem that, as a whole, reads like an embittered response to the literary establishment, which looks with condescension and opprobrium on the contemporary avant-garde. The latter is represented in the poem by Allen Ginsberg. O'Hara had met the Beat poet in 1956, and despite their very different approaches to being avant-garde, they "shared distaste for the neat academic stanzas being promulgated as poetry by many staid literary magazines" (Gooch 1993, 317). Ginsberg himself recalls:

> From 1955 on there was somewhat of a breakthrough in American poetry known variously as San Francisco Renaissance or New York School or Beat Generation or Open Form or whatever, but antiacademic, antiformalist style... At that point there seemed to be some sort of alliance between the San Francisco Open Form people such as Snyder, Whalen, McClure, Olsen, Creeley Duncan and the New York group of O'Hara, Schuyler, Ashbery. The common ground seemed to be admiration building on William Carlos William's American vernacular idiomatic diction and rhythm and the spontaneous writing of Gertrude Stein. So this was quite a phalanx of new poets who liked each other to some extent (Gooch 1993, 318).

Even more significantly, O'Hara introduced Ginsberg to Mayakovsky a year later, lending him his copy of Marshall's translations. Ginsberg continues:

> I had never read any Mayakovsky, but Frank turned me on to him and I'm always indebted to him because that opened my interest in Russian. He turned me on the open public voice, especially the suicidal desperation of "At the Top of my Voice". It's a great classic" (Gooch 1993, 318).

What O'Hara undoubtedly recognized was a similarity between the more obviously leftist politics and "public voice" of the Beat poets and Maykovsky's own stridently political voice (no longer the "intimate yell" of the prerevolutionary period, but the "public yell" of the poet in the service of socialist transformation, the rebel *with* a cause). He himself could not or would not pursue this particular avant-garde path, but he could admire and defend it.

Further evidence of this interpretation may be found in another poem written a year later, in 1958, which deploys several of the same lines that we find in "The Stars"; these are set in italics below:

> I see you standing in the clear light
> of what is soon to become day, or night
> it is your standing that counts, the ineluctable nonsleeping
> and nonpolishing, you
> are not a stitcher of the wing to sandaled verse
> poems discrete, admirable, scandal-free, sweet and disruptable
> *they are scandalous as stars*
> *because the meanness of souls cannot be assuaged*
> *though it can be eradicated*

which no tyrannous power has ever thought of
because tyranny has never known
real powers.
and what with the leverage of chance and all
the false read their many-colored sheet
but at last we are liberated
from the psychology of the nonesuch
not ignorant of your sailing

(O'Hara 1971: 316)

The poem is titled "Gregory Corso: *Gasoline*" and represents a book review in poetic form of Corso's second collection (1958). O'Hara was one of the early discoverers of the young Beat poet and admired his poetry. Equating his "sailing" and Mayakovsky's in "The Stars", he clearly cements the association of the two, not only, one assumes, by virtue of Corso's "public voice", but also because, of all the Beat poets, he was the most "proletarian" and rebellious, with a history that included, like Mayakovsky's, orphanhood at a young age, incarceration and redemption through the discovery of poetry in prison. Perhaps not coincidentally, both "The Stars" and "Gregory Corso: *Gasoline*" use the "same kind of "stepladder" lines employed so often by Mayakovsky in his post-revolutionary poetry. What is significant is that in both poems O'Hara no longer feels the need to define and defend himself in contrast to Mayakovsky or Corso, his modern-day incarnation his modern. He is clearly confident enough about his own avangardism at this point to refrain from any further comparison with himself.

This self-assurance comes out early in one of his most popular poems, "A True Account of Talking to the Sun at Fire Island", also composed in 1958. It is modelled on Mayakovsky's "A Most Extraordinary Adventure: What Happened to Me, Vladimir Mayakovsky, at the Rumyantsev Summerhouse, Mount Akula, Pushkino, on the Yaroslav Railway" (Mayakovsky 1945, 79–82). It has received considerable critical and memoirist attention (see, *inter alia*, Diggory 2009: 414; Gray 2010: 38–39; LeSueur 2003: 180–190; Feldman 1979: 144–147), and is among his most accessible poems. A comparison of Mayakovsky's and O'Hara's poems reveals differences that are as striking as the similarities, leading one to conclude that this is not simply a work of imitation in homage to a poetic forebear, but actually a *sequel* registering the second time in modern history the celestial luminary has descended — or rather, condescended — to converse with a mere mortal. In Mayakovsky's cases it is the poet who initiates contact, angrily calling out the sun for his leisurely way of rising and setting, while he, the poet, slaves away at his work, painting propaganda posters and composing catchy verses to accompany them. The poet dares the sun to come down from his cozy home among the clouds and share a cup of tea with him. The sun agrees, they quickly grow fond of one another, and the suns ends up encouraging the poet to go on writing his verses with the same energy and intensity that he, the sun produces rays of light.

In O'Hara's sequel it is the sun, not the poet, that initiates the conversation. He declares that he has awakened the poet to reassure him that that he like his poetry and that O'Hara should not heed those who are critical of it. These are, on the one hand, "excessively calm" observers who think O'Hara is crazy, and on the other, crazy poets who think he is "reactionary." It is not difficult to decode the sun's remarks: these are, respectively, the academic poets who still hold sway in the literary world, and the "crazy" Beat poets, who are no less anti-academic than the New York but represent the left-leaning and counter-cultural wing of the avant-garde.

The difference between the two poems that has drawn the most attention involves the ending: in Mayakovsky's the poet declares his willingness "Always to shine,/ and everywhere to shine,/ and, to the very last/ to shine, — / thus runs/ my motto,/ and the sun's (1945: 82).Ohara's poem concludes far more ominously. After the sun promises to "leave a tiny poem/ in that brain of yours as my farewell", the poet reports their final exchange:

> "Sun, don't go!" I was awake
> at last. "No, go I must, they're calling
> me."
> "Who are they?"
> Rising he said, "Some
> day you'll know. they're calling to you
> too." Darkly he rose, and then I slept.
> (1971: 307)

This ending has received particular attention in part because of the odd circumstances surrounding the discovery and first public recitation of the poem. Joe LeSueur writes:

> I was in the city when Frank wrote his account of talking to the sun, a poem whose existence I remained ignorant of until Kenneth Koch read it at New York University's Loeb Center in the fall of 1966. Less than two months had passed since Frank's death, so the reading was like a memorial, But the only poem I remember is "A True Account.: After Kenneth read the final stanza [here LeSueur quotes it — *RV*] there was a stunned silence, one that bespoke the shared feeling of grief, melancholy and mystification among the members of the audience who knew and loved Frank (LeSeuer 2003, 180–181).

LeSeuer uses the word "mystification" because no one knew of the existence of the poem, and O'Hara himself had never mentioned it by name to his friends and colleagues, though "Frank usually made a practice of showing what he'd written to his poet friends" (ibid.) This and other oddities surrounding the typescript of the poem have even led to speculation that the poem was actually composed by Kenneth Koch, who attributed it to O'Hara as a form of homage.[20]

---

[20] See, in particular, Johnson 2012. Johnson's hypothesis has been met with considerable skepticism by specialists on O'Hara and the New York School. O'Hara's own apparent allusion

Be that as it may, the poem clearly documents O'Hara's admiration for avant-garde Russian mentor and at the same makes it clear that Apollo, the god of poetry in modern guise, is just as favorably disposed to his apolitical verse he is to Mayakovsky's political poetry.

This juxtaposition of devotion and the disassociation are the dominant themes of the last two evocations of Mayakovsky in O'Hara's *oeuvre*. The first is in his essay "About Zhivago and His Poems" (O'Hara 1971: 501–509). Here he returns to the depiction of Mayakovsky in *Safe Conduct,* where Pasternak explains that ultimately he could not adopt the Romantic conception of the poet that had bound Mayakovsky, who like other Romantics "imagines himself the measure of life and pays for this with his life..." (1949: 129). He became a legend, but "outside the legend, the Romantic scheme is false" (ibid.) O'Hara sides with Pasternak, despite his affection for Mayakovsky, because he, like Pasternak, sees's poetry as something that collaborates with life rather than opposing or seeking to transform it:

> Mayakovsky made a fatal error and became a tragic hero. Like Strelnikov in the novel [*Doctor Zhivago — RV*], he succumbed to a belief in the self-created rhetoric of his own dynamic function in society. That society needed him and benefited from this rhetoric is obvious. But both he and the character in *Doctor Zhivago* ended in suicide when their usefulness in this function came to an end (ibid.: 504).

"Poetry," O'Hara concludes, "does not collaborate with society, but with life (ibid.)

Harnessing poetry to ideology, as the post-Revolutionary Mayakovsky chose to do, is unacceptable. But the affection for Mayakovsky remains, and is no more clearly expressed than in the poem "Answer to Voznesensky and Evtushenko".[21] Outraged by their attacks on America as a racist society, O'Hara invokes Mayakovsky, deploying — ironically! — his most Maykovskian rhetoric and characteristic stepladder lines:

> We are tired of your tiresome imitations of Mayakovsky
> we are tired
> of your dreary tourist ideas of our Negro selves
> our selves are in far worse condition than the obviousness
> of your color sense
> your general sense of Poughkeepsie is
> a gaucherie no American would be guilty of in Tiflis

---

to the poem at the end of "Answer to Voznesensky and Evtushenko" (see below) casts additional shadow on Johnson's claim.

[21] The poem, according to Luke Roberts (2017: 58), appears to have been provoked by Voznesensky's "Negro Voice & Bongos" ("Отступление для голоса и тамтама: Поют негры") published as part of his cycle "The Three-Cornered Pear" (*Треугольная груша: 40 лирических отступлений из поэмы*, 1962). The translation cited by Roberts, however, appeared in *Selected Poems of Andrei Voznesensky,* translated by Anselm Hollo), which was published only in 1964, at least a year after O'Hara's poem was written, so his source would have to have be another translation that appeared before January, 1963.

. . . . . .
I do not love you anymore since Mayakovsky died and Pasternak
theirs was the death of my nostalgia for your tired ignorant race
since you insist on race
you shall not take my friends away from me
because they live in Harlem
you shall not make Mississippi into Sakhalin
(1971: 468)

Yet if his nostalgia itself is dead, the memory of that nostalgia remains bright. Alluding to his own "True Account of Talking to the Sun at Fire Island," he writes:

you are indeed as cold as wax
as your progenitor was red, and how greatly we loved his redness
in the fullness of our own idiotic sun! what
"roaring universe" outshouts his violet triumphant sun!
you are not even speaking
in a whisper
Mayakovsky's hat worn by a horse.
(ibid.: 468)

In the end, O'Hara makes common cause with Mayakovsky by rejecting the passéism of his contemporary imitators.

REFERENCES

Allen Donald M. (ed.). *The New American Poetry.* New York: Grove Press, 1960.

Ashbery John. "Introduction". In O'Hara 1971: vii–xi.

Berkson Bill and Joe LeSeur (ed.). *Homage to Frank O'Hara.* Berkeley: Creative Art Book Company, 1980.

Bowers Neal. "The City Limits: Frank O'Hara's Poetry". In Elledge 1990, 321–333.

Deutsch Babette and Avrahm Yarmolinsky (eds.). *Russian Poetry: An Anthology*. London: Martin Lawrence Ltd., 1927.

Diggory Terence and Stephen Paul Miller (ed.). *The Scene of My Selves: New Work on New York School Poets*. Orono, Maine: The National Poetry Foundation, 2001.

Diggory Terence. *Encyclopedia of the New York School Poets.* New York: Infobase Publishing, 2009.

Elledge Jim (ed.). *Frank O'Hara: To Be True to a City.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.

Epstein Andrew. *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry.* Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.

Feldman Alan. *Frank O'Hara*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

Ginsberg Allen. [Undated interview]. https://allenginsberg.org/2013/02/spontaneous-poetics-32-reading-list-3-mayakovsky-and-kenneth-koch/. Accessed May 18, 2019.

Gooch Brad. *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara.* New York: Alfred A Knopf, 1993.

Goodman Paul. "Advance-Guard Writing, 1900–1950". *The Kenyon Review* 13, No. 3 (Summer, 1951): 357–380.

Gray Timothy. *Urban Pastoral: Natural Currents in the New York School.* Iowa City: University of Iowa Press, 2010.

Johnson Kent. *A Question Mark Above the Sun: Documents on the Mystery Surrounding a Famous Poem "By" Frank O'Hara*. Buffalo, NY: Starcherone Books, 2012.
Jones Tom. *Poetic Language: Theory and Practice from the Renaissance to the Present.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
Koch Kenneth. "Poetry Chronicles." *Partisan Review* 28 (January–February 1961): 130–132.
Koch Kenneth and Kate Farrel. *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing.* New York: Vintage, 1982.
Koch Kenneth. "All the Imagination Can Hold." In Elledge 1990, 31–37.
Laxton Susan. *Surrealism at Play.* Durham and London: Duke University Press, 2019.
Lehman David. *The Last Avant-garde: The Making of the New York School of Poets.* New York: Doubleday, 1998.
LeSeuer Joe. *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara: A Memoir.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
Lindsay Jack (ed.). *Russian Poetry 1917–1955.* London: The Bodley Head, 1957.
Magee Michael. "Tribes of New York: Frank O'Hara, Baraka, and the Poetics of the Five Spot." *Contemporary Literature*, Vol. 42, No. 4 (Winter, 2001): 694–726.
Markov Vladimir. *Russian Futurism: A History.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
Mayakovsky Vladimir. *Mayakovsky and His Poetry.* Comp. Herbert Marshall. London: The Pilot Press, 1945.
Mayakovsky Vladimir. *The Bedbug and Selected Poetry.* ed. Patricia Blake. New York; Meridian Books, Inc., 1960[a].
Mayakovsky Vladimir. *Selected Poetry.* Ed. Dorian Rottenberg. Moscow: Foreign Language Publishing House, [1960b].
Nordau Max. *Degeneration.* Tr. of 2nd ed. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1993.
O'Brien Geoffrey. *Bardic Deadlines: Reviewing Poetry, 1984–95.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
O'Hara Frank. *The Collected Poems of Frank O'Hara.* ed. Donald Allen. New York: Alfred A. Knopf, 1971.
O'Hara Frank. *Standing Still and Walking in New York.* Ed. Donald Allen. Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1975.
O'Hara Frank. *Early Writing.* Ed. Donald Allen. Bolinas, CA: Gray Fox Press, 1977[a].
O'Hara Frank. *Poem Retrieved.* Ed. Donald Allen. Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1977 [b].
Pasternak Boris. *The Collected Prose Works.* Ed. Stafan Schimanski. London: Lindsay Drummond Ltd., 1945.
Pasternak Boris. *Selected Writings.* New Direction, 9. Norfolk, CT: 1949.
Perloff Marjorie. *Frank O'Hara: Poet Among Painters.* 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
Perloff Marjorie. "Resurrecting Vladimir Mayakovsky." *Boston Review* 4, No. 4 (July 1, 2008) <http://bostonreview.net/marjorie-perloff-over-the-last-line-mayakovsky>. Accessed May 18, 2019.
Pollak Nancy. "Pasternak and the Poets of the New York School." In Флейшман 2017, 581–591.
Reavey George and Mark Slonim (eds). *Soviet Literature: An Anthology.* New York: Covici, Friede, Inc., 1934.
Roberts Luke. *Barry MacSweeney and the Politics of Post-War British Poetry: Seditious Things.* Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.
Schmidt Paul. "Frank's Russia." In Berkson and LeSueur 1980: 194–195.
Schuyler James. "Poet and Painter Overture". In Allen 1960: 418–419.
Shattuck Roger. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France.* Revised ed. New York: Vintage Books, 1968.
Shaw Lytle. *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie.* Iowa City: University of Iowa Press, 2006.
Silverberg Mark. *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic.* Burlington VT: Ashgate, 2010.
Silverberg Mark (ed.). *New York School Collaborations: The Color of Vowels.* New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Smith Hazel. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
Stahlberger Laurence. "Scene, City and Nature". in *The Symbolic System of Majakovskij*. Slavic Printings and Reprintings 14. The Hague: Mouton, 1964: 44–63.
Stein, Kevin. "'Everything the Opposite': A Literary Basis for the Anti-Literary in Frank O'Hara's *Lunch Poems"*. In Elledge 1990, 358–379.
Yarmolinsky Avrahm (ed.). *A Treasury of Russian Verse.*New York: The Macmillan Co., 1949.

Крусанов А. В. *Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор.* В 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2003–2010.
Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. М.:ГИХЛ, 1956–1961.
Терхина В. Н., Зименков А. П. (сост.). *Русский футуризм*. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000.
Флейшман Л. С. (ред.) *Новое о Пастернаках: Материалы Пастернаковской конференции 2015 года в Стэнфорде*. М.: Издатгельский центр "Азбуковник", 2017.
Харджиев Н. И. *Маяковский и живопись.* М.: Художественная литература, 1940.
Шершеневич В. Г. *Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве.* М.: Плеяды, 1916.

Роналд Врун

ВЛАДИМИР МАЈАКОВСКИ И ФРЕНК О'ХАРА: РЕВИЗИЈА

Резиме

Покрет „Њујоршка школа" окупио је песнике и уметнике апстрактног експресионизма, који су деловали у Њујорку током две деценије после Другог светског рата. Свој кружок они су окарактерисали као „последњу авангарду" у Америци. Један од његових најпознатијих припадника био је Френк О'Хара (1926–1966). Попут осталих припадника њујоршке песничке школе, и он се налазио под јаким утицајем француских и руских авангардних струја с почетка XX века. Посебно га је привлачило стваралаштво В. Мајаковског, на чију се личност и поезију у својим делима често позива. Ова студија указује на порекло интересовања О'Харе за руског песника, као и на изворе на основу којих се он упознавао са стваралаштвом Мајаковског. Кроз његово позивање на Мајковског утврђује се како се авангардна естетика О` Харе час приближавала, а час и удаљавала од свог руског претходника.

Кључне речи: Френк О'Хара, Владимир Мајаковски, кружок, руска авангарда, француска авангарда, њујоршка школа, апстрактни експресионизам.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.

Галина Антипова
Государственный музей В. В. Маяковского
gal.antipova@mail.ru

Galina Antipova
The State Mayakovsky Museum
gal.antipova@mail.ru

МАЯКОВСКИЙ — БАЗАРОВ: К РЕКОНСТРУКЦИИ НЕСЫГРАННОЙ РОЛИ

MAYAKOVSKY — BAZAROV: ON THE OCCASION OF THE RECONSTRUCTION OF AN UNPLAYED ROLE

В статье рассматривается кинематографический и биографический контекст замысла Маяковского сыграть заглавную роль в фильме В. Э. Мейерхольда «Евгений Базаров» (не осуществлен). Роль Базарова ставится в соответствие с другими осуществленными и неосуществленными появлениями Маяковского на экране, всегда более или менее автобиографичными. Органичная для роли Базарова актерская манера Маяковского сопоставляется с игрой актеров дореволюционного кинематографа в экранизациях классики, особенно И. И. Мозжухина.

Ключевые слова: Маяковский, Мейерхольд, «Евгений Базаров».

The paper analyzes the cinematographic and biographic context of Mayakovsky's idea to play the main role in the film of V. E. Meyerhold "Yevgeny Bazarov" (not made). The role of Bazarov is connected with other accomplished and unaccomplished roles of Mayakovsky on the big screen, always autobiographical to a greater or lesser extent. Mayakovsky's style of acting, organic for the role of Bazarov, is compared to the performance of actors of the pre-revolutionary cinematography in the screening of classical literature, especially the acting of I. I. Mozzhuhin.

Key words: Mayakovsky, Meyerhold, "Yevgeny Bazarov".

Сближение Маяковского и Базарова — вещь напрашивающаяся, и на эту тему уже есть несколько статей. Известно, в частности, о планах Маяковского сыграть главную роль в несостоявшемся фильме «Евгений Базаров», который должен был снимать В. Э. Мейерхольд. Мы попробуем несколько расширить как кинематографический, так и литературный контекст этого замысла. История фильма (вернее, сценария) «Евгений Базаров» подробно рассмотрена А. В. Февральским (Февральский 1978: 90–108) и затем дополнена В. Забродиным (Забродин 2005: 70–111). Пер-

воначальный сценарий летом 1929 г. написали О. М. Брик и О. Л. Леонидов, причем, по-видимому, роль Леонидова (штатного сценариста «Межрабпомфильма») в данном случае была вспомогательной. 22 июля сценарий был закончен, а 9 августа забракован на основании крайне резкого отзыва А. Г. Ржешевского, и за сценарий принялся сам Мейерхольд. Дальнейшее нас, собственно, не интересует, потому что уже на другой день режиссер пригласил на главную роль Николая Охлопкова, и с этих пор другие кандидатуры не рассматривались. Скажем только для полноты картины, что работа над сценарием затянулась до весны 1931 г., когда его послали на рецензию А. В. Луначарскому (уже не наркому). Рецензия оказалась вежливой, но безоговорочно отрицательной, и съемки решено было не начинать. Сценарий Мейерхольда частично сохранился в набросках и планах. Что касается сценария Брика и Леонидова, он, по оценке Забродина, был «иллюстративным (чтобы не сказать — рабским) переложением фабулы "Отцов и детей" в худших традициях дореволюционных экранизаций»; о том же писал и Ржешевский[1]. Впоследствии авторы переделали его в театральную инсценировку, которая также не была нигде поставлена[2].

Как видим, мысль об участии Маяковского могла существовать только летом 1929 г., на «бриковском» этапе работы (точнее, до 15 июля, когда Маяковский уехал в турне по Союзу). Есть два свидетельства об этой идее (оба приведены у Февральского). Одно принадлежит Мейерхольду: «...Он... сделал мне заявку на роль Базарова. Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров» (Февральский 1978: 101). С другой стороны, В. П. Катаев в повести «Трава забвенья» утверждает, что такая мысль пришла в голову самому режиссеру: «И вдруг... воскликнул: — Нет! Не Охлопков! Ведь Базаров был футурист! Есть только один настоящий Базаров, который сможет умереть от любви: Маяковский! Тем более что он сам очень хороший актер» (Там же: 100). Версии эти, при всей своей полярности, не обязательно несовместимы: Катаев мог застать некий момент колебания режиссера и только несколько приукрасить его, придав ему черты мгновенного озарения. Правда, в его передаче Мейерхольд видел центром роли и фильма смерть Базарова от любви, что сомнительно, потому что сценарий он строил на разоблачении крепостнической действительности и на переходах от тургеневского материала к современному, примерно в духе «Нетерпимости» Гриффита, только не проводя эти параллели как цельные сюжеты. Но и это свидетельство Катаева мы подождем категорически отбрасывать. К тому же в бриковском сценарии любовная тема, как и в романе, занимала гораздо больше места.

---

[1] Отзыв Ржешевского опубликован в статье В. Забродина. Сценарий хранится: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 376.

[2] Несколько вариантов пьесы «Евгений Базаров» также хранятся в РГАЛИ.

Что касается версии Мейерхольда, она не вызывает подозрений и однозначно говорит о том, что Маяковский Базарова сыграть хотел. Ясно (хотя бы из хронологии), что это желание появилось, как только он узнал о работе Брика над «Евгением Базаровым», и, зная Маяковского, резонно предположить, что он увидел себя в этой роли, не вникая в концепцию сценария (хотя какие-то наметки мог и слышать). Нам кажется возможным представить себе в общих чертах, как он видел своего Базарова, опираясь и на опыт работы Маковского в кино, и на биографические обстоятельства 1929 г.

До того времени все удачные и неудачные попытки появления на экране у Маяковского были связаны с его собственной сценарной работой и в большей или меньшей степени автобиографичны. По иронии судьбы осуществленным и сохранившимся оказался наименее принципиальный из всех его замыслов — «Барышня и хулиган». Однако и там сюжет строится на отчетливом противопоставлении протагониста обществу, причем двойном: герой противостоит мещанскому миру как хулиган и хулиганскому миру как благородный влюбленный[3]. Еще отчетливее фигура высокого героя в обоих утраченных фильмах 1918 г. («Закованная фильмой» и «Не для денег родившийся») и в двух неосуществленных постановках 1927 г.: «Идеал и одеяло» и, в лефовском переосмыслении, «Как поживаете?». В последних двух случаях герой прямо назван Маяковским, в ранних фильмах он тоже играл себя, но под другими именами. В частности, Иван Нов в «Не для денег родившемся» уже по пересказу — это и Мартин Иден, и Маяковский, и некто третий, поскольку по сравнению с Джеком Лондоном изменен финал фильма[4]. Очевидно, роль Базарова представлялась продолжением этой линии, и если Мейерхольд считал, что Маяковский — «слишком Маяковский» для Базарова, то для Маяковского Базаров и был не кем иным, как Маяковским.

В этом контексте идея «Базаров — футурист» приобретает дополнительные смыслы. Футуризм молодого Маяковского проявлялся, как известно, не только «на голгофах аудиторий», но и в чужих семьях: Шехтелей, Каганов (в период романа с Эльзой) и др. Подобные сцены были и в фильме «Не для денег родившийся». В советские годы личная жизнь поэта гораздо более четко замыкалась в кругу своих, а вся борьба сосредоточилась в публичном пространстве. Таким образом, в роли Базарова Маяковский становился не просто самим собой, а самим собой в юности. Иначе говоря, публике предстал бы не тот Маяковский, к которому она привыкла, а тот, от которого уже отвыкла, причем в обстановке, в какой

---

[3] Гибель внутренне переродившегося уголовника от рук своих — финал наверняка уже тогда не новый и потом повторенный много раз, но первым делом вспоминается «Калина красная».

[4] Заметим, что и в этом фильме (особенно), и в «Закованной фильмой» Маяковский намечает типичный «чаплиновский» финал, который тогда ещё не появился у самого Чаплина.

она его никогда и не видела. (Поэтому, вопреки мнению Мейерхольда, такой Маяковский мог бы быть воспринят и как Базаров). Представить себе Маяковского-Базарова в ключевых сценах спора с Павлом Петровичем ненаучно, но, на основании известных игровых и документальных кадров, несложно. Конечно, нельзя впрямую сравнивать кино 1918 года с тем, что мог бы сделать Мейерхольд во всеоружии достижений монтажа и ракурсной съемки, но актерский рисунок в основном остался бы прежним: минимум жестикуляции, скупая, но яркая мимика (особенно игра скулами и углом рта), резкие взгляды. Всё это для Базарова весьма органично. Содержание же спора, естественно, уходило бы в титры.

Любовная линия *Отцов и детей*, особенно смерть в присутствии любимой женщины, настолько очевидно параллельна финалу «Барышни и хулигана», что это сопоставление уже и не ново. Однако тут хотелось бы вернуться к той роли, которую могла бы играть в фильме «смерть от любви».

Трудно усомниться, что для Маяковского эта тема была по крайней мере не менее важной, чем спор с «отцами». Правда, буквально «смерти от любви» ни в одном из «фильмов про Маяковского» нет. Герой гибнет только в «Барышне и хулигане» и не от любви, хотя и ради любимой. Но в четырех остальных сценариях так или иначе проходит тема *смерти любви*. В ленте «Не для денег родившийся» она центральная, в «Закованной фильмой» любовь призрачна, хотя остается надежда на ее возрождение в призрачной же Любландии. При переработке в сценарий «Сердце кино» Любландия была устранена, а реальная любовь отдана простым людям (кинооператору и девушке). Чем такая любовь кончается — показано в сцене свидания Маяковского в сценарии *Как поживаете?*: «Из подъезда выходят. На нем ботики, у нее — стоптанные каблуки. Сложенные крылья подмышками. Скользят. Зевают»[5]. Наконец, в либретто «Идеал и одеяло» призрачность доходит до оборотничества: идеальный «глубоко человеческий» голос оказывается принадлежащим надоевшей пошлой любовнице.

Заметим, что начало лета 1929 г. для Маяковского — время «двойной эмоциональной бухгалтерии», по выражению Б. Янгфельдта (Янгфельдт 2009: 477): самого напряженного стремления к Татьяне Яковлевой и вместе с тем начала романа с Вероникой Полонской. В этих обстоятельствах тема смерти любви, и без того всегда волновавшая Маяковского, становилась для него особенно насущной. Яковлева — красавица классического типа героини Тургенева Одинцовой; отношения с Норой — тоже красавицей, но более простодушной — на этом фоне могут ассоциирo-

---

[5] Кадры самоубийства девушки в первой части сценария, как отметила В. Н. Терехина, вызваны воспоминанием о «девушке-самоубийце» Марии Ершовой и впоследствии отозвались в выстреле Зои Березкиной — новой вариации на тему смерти любви (см. стр. настоящего издания). Но в *Как поживаете?* эта девушка Маяковскому незнакома и о причине самоубийства ничего не сказано.

ваться с отношением Базарова к Феничке. Если смерти Базарова в романе предшествует встреча с Одинцовой, то его поцелуй с Феничкой тоже мог оказаться смертельным, поскольку стал причиной дуэли. В любом случае, уже в тургеневском тексте содержится сквозная тема сценариев Маяковского. Как раз для него вполне органично понимание тургеневского героя как бунтаря, погибающего от любви, и естественно желание сыграть и такой вариант темы. Поэтому рождается подозрение относительно версии Катаева: возможно, именно к Маяковскому прямо или косвенно восходит всё, сказанное в «Траве забвенья» о Базарове, а Мейерхольду этот текст приписан по некоторым идейно-художественным причинам, о которых здесь нет возможности говорить. Логичным будет и такое предположение: Катаев действительно слышал всё, рассказанное им, от Мейерхольда, но режиссер на самом деле говорил не от своего имени, а пересказывал беседу о Базарове с Маяковским.

Но в этом повороте фильм приобретал черты сходства с любовной мелодрамой — самым пошлым, с точки зрения футуриста, жанром старого кино. Преодолеть такое сближение можно было за счет актерской игры. В немалой мере Маяковский делал это уже в «Барышне и хулигане»; более насыщенная роль Базарова была бы в этом отношении и более благодарной.

Советское немое кино знало очень мало экранизаций русской классики. В 20-е гг. трудно назвать что-то, кроме «Коллежского регистратора» Ю. А. Желябужского (экранизация «Станционного смотрителя») и «Шинель» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга. Напротив, в первые годы русского кинематографа фильмы по классическим произведениям ставились постоянно, но обычно не имели особого успеха и быстро забывались. На этом фоне выделялись две картины Я. А. Протазанова: «Пиковая дама» (1916) и «Отец Сергий» (1918), обе с Иваном Мозжухиным в главной роли. Поэтому и герой русской классики на экране, конечно, ассоциировался именно с ним. Мозжухин же был для авангардного поколения одним из символов отрицавшегося старого мира, и задача представить *иного* героя классики могла быть привлекательной сама по себе.

Любопытно, что перед самым началом своей кинобиографии Маяковский, по воспоминаниям С. Д. Спасского, произнес фразу: «Хорошо бы сделаться этаким Мозжухиным». «Возглас Маяковского, — продолжает Спасский, — был услышан хозяевами кинофирмы “Нептун”. Это было семейство Антик, издателя знаменитой некогда “Универсальной библиотеки”» (Спасский 1940: 125). Сказанная на публику фраза Маяковского явно иронична. Поскольку он действительно начал актерскую карьеру, речь могла идти именно о том, чтобы стать *анти*-Мозжухиным. И если разница репертуара могла стать заметной лишь впоследствии (чего не случилось), то контраст актерской манеры для внимательного зрителя был явлен сразу. (Другое дело, что настолько внимательные зрители в 1918 г. вряд ли существовали.) Мозжухин протазановских фильмов — ярчайший из актеров «русского стиля», который, как отмечал

Ю. Г. Цивьян, был синтезом статуарных поз итальянского и датского кинематографа с мхатовскими психологическими паузами (Цивьян 2002: 10). Некоторые звезды 10-х гг. вообще старались оставаться в кадре неподвижными. Мозжухин, в отличие от них, активно играл телом (больше корпусом, чем руками), но его лицо, чья природная выразительность подчеркивалась подведенными глазами, малоподвижно: лишь иногда, когда это требуется сценарием, актер улыбается или шевелит губами. Именно так и получается знаменитый «гипнотический взгляд», «глаза со слезой», в сущности, не выражающие ничего конкретного, но создающие впечатление напряженной душевной жизни. В знаменитом эксперименте Л. В. Кулешова использован кадр Мозжухина с нарочито нейтральным выражением лица. Но если бы был взят другой (хотя бы знаменитый кадр с тенью из «Пиковой дамы» или иной подобный), эффект проявился бы едва ли не ярче. Именно это вызывало неприятие людей левого искусства и преодолевалось самыми разными способами.

У Маяковского еще в *Облаке в штанах* можно увидеть заявленную антитезу кинопереживаниям:

> ... а самое страшное
> видели —
> лицо мое,
> когда
> я
> абсолютно спокоен?

На экране это, помимо всех еще не придуманных к тому времени теорий, обернулось почти полной инверсией мозжухинской манеры: спокойствие жеста и поведения (кроме любовной сцены, где Маяковский все же несколько переигрывает) при ясной мимической реакции на происходящее. На этом фоне длинный крупный план без мимики ближе к концу «Барышни и хулигана» читается как осознанный минус-прием, выражающий душевное смятение без его внешних признаков — именно в духе строк из *Облака*.

В 20-е гг. Мозжухин был связан уже не с устаревшим русским, а с передовым французским кинематографом. Об этом Маяковский достоверно знал, будучи связан знакомствами со студией «Альбатрос», где Мозжухин снимался; скорей всего, он и видел его в некоторых фильмах «Альбатроса», а может быть даже был с ним немного знаком (Антипова — Зубков: 544). Но во второй половине 20-х гг. на советские экраны повторно выпускалось и имело успех много старых фильмов, в том числе с Мозжухиным, и среди них обе большие экранизации. И хотя, с другой стороны, были уже прекрасно практически разработаны и теория типажа Эйзенштейна, и теория натурщика Кулешова, возможность противопоставить себя Мозжухину именно в классическом, но близком себе репертуаре, могла актуализироваться для Маяковского. Стоит заметить, что у Мозжухина была по крайней мере одна роль «базаровского» плана:

«Эффект Кулешова» (лицо Мозжухина)

в фильме «Богатырь духа» (1918), где он играл благородного, но неотесанного помещика в светском обществе. Не лишено значения и то, что старый русский киностиль как нельзя ярче проявился также и в самой заметной западной экранизации русской классики: игре Григория Хмары в фильме Норберта Вине «Раскольников» (1923). Базаров Маяковского мог бы стать возвращением от типажности к игре, но игре, прямо противоположной старой русской школе. Пожалуй, из всех знаменитых актеров немого кино к этому актерскому стилю ближе всего стоял бы Адольф Менжу в «Парижанке», при всей несхожести и типажей, и самих ролей.

В заключение обозначим две темы, развивать которые сейчас было бы преждевременно.

У Тургенева в конце романа Базаров показан разочарованным в своей деятельности. В концепцию агитационного сценария это вписывалось плохо, но для самого Маяковского дело могло обстоять и иначе. Только очень подробное (подробнее, чем в существующих биографиях) описание его последних лет могло бы ответить на вопрос, насколько сильно Маяковский был не уверен в достижимости коммунистического будущего.

Мозжухин в фильме «Пиковая дама»

Но временами его неуверенность прорывалась, причем замысел «Пятого интернационала» и автокомментарии к *Клопу* («это еще не социализм, а то, что будет через несколько пятилеток») несомненно показывают, что будущее мыслилось во всяком случае отдаленным. Отсюда внезапный пессимизм в «Разговоре с фининспектором о поэзии»:

И когда
        это солнце,
                разжиревшим боровом,
взойдет
        над грядущим
                без нищих и калек, —
я
        уже
            сгнию,
                умерший под забором,
рядом
        с десятком
                моих коллег.

Сходство со словами Базарова совершенно очевидно: «Вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас будет этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика... Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет, — ну, а дальше?» У Базарова к концу романа это чувство доходит до действительного презрения к народу,

Кадр из фильма «Барышня и хулиган»

Маяковский с ним, безусловно, боролся, уповая перейти из мира, «где харкает туберкулез», в бессмертие «через хребты веков» с помощью «ста томов своих партийных книжек». Но вопрос, насколько он чувствовал родство не только с устремлениями героя-нигилиста, но и с неизбежно присущей ему внутренней двойственностью, во всяком случае, заслуживает внимания.

Наконец, несомненно, проблема «футуризм и русский нигилизм» должна быть поставлена и в более общем плане. Хорошо известно, какое важное место в мировоззрении Маяковского и Бриков занимал роман *Что делать?* Осип Брик в юности прямо подражал ему; впоследствии роман явным образом отразился на семейной жизни Бриков — Маяковского; Лиля позже говорила, что роман Чернышевского был для поэта настольной книгой. С другой стороны, Базаров для Маковского мог быть поведенческой моделью, конечно, в большей мере, чем Лопухов или Дмитрий Кирсанов. Но дело даже не в том, как воздействовали на людей те или иные конкретные тексты. Видно и должно быть показано, насколько сходные предпосылки лежали в основе обоих течений и, пожалуй, особенно Маяковского: неизбывное противоречие между сияющим идеалом и неспособностью кого бы то ни было из окружающих к этому идеалу приблизиться. Кроме Тургенева, эту коллизию показал Н. С. Лесков в лице Лизы Бахаревой в «Некуда» — в каком-то смысле, эта героиня не менее родственна Маяковскому, чем Базаров. Революционеры 1860-х гг. искали выход в социальном делании ради социальной же утопии, довольно примитивной. Поэты и художники 1910-х гг., с учетом

опытов протекших десятилетий, поначалу склонялись к утопии эстетического пересоздания мира, мистериального творчества — впрочем, вполне в базаровском духе отвергая самоценную эстетику. После 1917 г. мистериальная утопия для многих из них (для большинства из футуристов) соединилась с социальной, но разрешения противоречия это не дало. Развитие этой линии русской мысли и жизнеощущения — тема, в которой скрывается еще много неразработанных сюжетов.

ЛИТЕРАТУРА

Антипова Галина, Зубков Николай. «Маяковский и литературно-художественная жизнь Франции: к постановке проблемы». *Русско-французский разговорник...: Сборник статей в честь В. А. Мильчиной*. М.: Новое литературное обозрение, 2015: 535–547.
Забродин В. «“Евгений Базаров” В. Э. Мейерхольда: новые материалы». *Киноведческие записки* 76 (2005): 70–111.
Спасский Сергей. *Маяковский и его спутники: воспоминания*. Л.: Советский писатель, 1940.
Февральский Александр. *Пути к синтезу: Мейерхольд и кино*. М.: Искусство, 1978.
Цивьян Юрий. «Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино». *Великий Кинемо*. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
Янгфельдт Бенгт. *Ставка — жизнь*. М.: Колибри, 2009.

LITERATURE

Antipova Galina, Zubkov Nikolai. «Maiakovskii i literaturno-khudozhestvennaia zhizn‘ Frantsii: k postanovke problemy». *Russko-frantsuzskii razgovornik...: Sbornik statei v chest‘ V. A. Mil‘chinoi*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015: 535–547.
Fevral‘skii Aleksandr. *Puti k sintezu: Meierkhol‘d i kino*. M.: Iskusstvo, 1978.
Jangfel‘dt Bengt. *Stavka — zhizn‘*. M.: Kolibri, 2009.
Spasskii Sergei. *Maiakovskii i ego sputniki: vospominaniia*. L.: Sovetskii pisatel‘, 1940.
Tsiv‘ian Iurii. «Vvedenie: neskol‘ko predvaritel‘nykh zamechanii po povodu russkogo kino». *Velikii Kinemo*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
Zabrodin V. «“Evgenii Bazarov” V. E. Meierkhol‘da: novye materialy». *Kinovedcheskie zapiski* 76 (2005): 70–111.

Галина Антипова

МАЈАКОВСКИ — БАЗАРОВ: ПОВОДОМ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ НЕОДИГРАНЕ УЛОГЕ

Резиме

У чланку се разматра кинематографски и биографски контекст замисли да В. Мајаковски одигра главну улогу у филму В. Е. Мејерхољда „Јевгениј Базаров“, који никад није снимљен. Улога Базарова доводи се у везу с његовим другим оствареним и неоствареним улогама на екрану, које су увек биле у већој или мањој мери аутобиографске. Манир глуме Мајаковског у тумачењу Базарова пореди се с игром глумаца предреволуционарне кинематографије у екранизацијама класичне књижевности, посебно са глумом И. И. Мозжухина.

Кључне речи: Мајаковски, Мејерхољд, „Јевгениј Базаров“.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 791.2(470)

Сергей Огудов
Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации
ogudovs@mail.ru

Sergei Ogudov
State Film Fund of the Russian Federation
ogudovs@mail.ru

КИНОПОВЕСТВОВАНИЕ В. В. МАЯКОВСКОГО: СОЕДИНЕНИЕ РАЗНЫХ ВИДОВ КИНО В СЦЕНАРИИ *КАК ПОЖИВАЕТЕ?*

CINEMATIC NARRATIVE OF V. V. MAYAKOVSKY: CONNECTING DIFFERENT TYPES OF FILMS IN THE SCRIPT *HOW ARE YOU?*

В сценарии *Как поживаете?*, который следует считать ключевым текстом для понимания его сценарной работы, нашли выражение многие сквозные для его творчества мотивы. Несмотря на строгие рамки «железного сценария», продиктованные требованиями кинематографического производства о важности этого текста для Маяковского говорит и тот факт, что это был единственный киносценарий, включённый им в прижизненное собрание сочинений.

Ключевые слова: Маяковский, кинематограф, сценарий *Как поживаете?*, нарратив.

In the script *How are you?*, which should be seen as the main text for understanding Mayakovsky's work on scripts, we can find many permanent motives for his creative work. Regardless of the strict framework of the "iron script", which was dictated by the demands of the cinematic industry, the degree of importance of this text to Mayakovsky is testified by the fact that this was the only film script which he included in his complete works during his lifetime.

Keywords: Mayakovsky, cinematography, script *How are you?*, narrative.

Сценарное повествование является одним из перспективных объектов изучения в нарратологии, поскольку само его появление предполагает изменение способов нарративной коммуникации в эпоху кино и новых медиа — отсюда интерес к кинематографу со стороны многих писателей, работавших в качестве сценаристов. Оригинальная модель «протоавторского» кинематографического повествования, которая не нашла полноценной реализации на экране, была заявлена в творчестве В. В. Маяковского. В сценарии *Как поживаете?*, который следует считать ключевым

текстом для понимания его сценарной работы, нашли выражение многие сквозные для его творчества мотивы. Несмотря на строгие рамки «железного сценария», продиктованные требованиями кинематографического производства о важности этого текста для Маяковского говорит и тот факт, что это был единственный киносценарий, включённый им в прижизненное собрание сочинений. Сценарий имеет долгую историю изучения, на него обращали внимание такие киноведы, как Л. И. Белова (Белова 1978), В. А. Кузнецова (Кузнецова), С. Д. Гуревич (Гуревич 1975); филологи — В. Б. Шкловский (Шкловский 1985), А. В. Февральский (Февральский 1973), А. А. Пронин (Пронин 2013) и другие, тем не менее, до сих пор сценарий не становился предметом специального нарратологического рассмотрения.

Повествование в киносценарии *Как поживаете?* стремится опровергнуть свой фикциональный статус — быть записью жизни, автобиографией. При его анализе мы будем исходить из нарратологической концепции, в соответствие с которой история — хронологически упорядоченная совокупность событий, изложенная в нарративном тексте — соотносится с пониманием действительности как континуума (Шмид 2003; Hühn 2011; Тюпа 2016). История неизбежно дискретна: из потока реальных происшествий нарратор отбирает те, которые являются для него значимыми, именно они и приобретают статус событий. Можно выделить две крайние точки процесса нарративного конструирования: в первом случае история «сжимается», усиливая установку нарратора на выбор только наиболее значимых происшествий, во втором — «растягивается» по отношению к их реальному множеству (Шмид 2003: 167). В первом случае сценарный нарратив ориентирован на драматургическую конструкцию, во втором — на континуальность мизансцены, которая должна возникнуть в воображении режиссёра. Второй тип сценария близок творчеству Маяковского — комбинируя разные виды кино, он добивается особой достоверности происходящего, доступной только киноизображению.

Особенность сценария Маяковского *Как поживаете?*, которая сразу бросается в глаза при чтении, — постановка предполагает объединение разных видов кино: игрового, хроникального и анимации. Разнообразные комбинации киновидов должны были стать не только техническим аттракционом, но и *повествовательным принципом* будущего фильма, регулирующим динамику воплощения замысла на экране. Исследованию нарративной функции этих комбинаций в сценарии Маяковского и будет посвящена настоящая статья.

Соединение игрового кино и хроники в советской кинематографии было архаичным приемом (он использовался уже в дореволюционных лентах — «Оборона Севастополя» (1911 г.) и «Уход великого старца» (1912 г.)). В советском кино он нашёл применение, например, в таких фильмах как «Призрак бродит по Европе» (1922 г.) «Приключение мистера Веста в стране большевиков» (1924 г.), «Шахматная горячка» (1925 г.). Соединение анимации и игрового кино было менее привычно, тем не ме-

нее, тоже использовалось довольно широко. В качестве примеров можно назвать фильмы «Комбриг Иванов» (1923 г.), «Особняк Голубиных» (1924 г.), «Сердца и доллары» (1925 г.); в этой связи следует отметить и анимацию с игровыми вставками: «Сенька-африканец» (1928 г.), «Обиженные буквы» (1928 г.), «Случай на стадионе» (1928 г.). Объединение разных видов кино было характерно для жанров культурфильма и агитпропа. Очевидное отличие замысла Маяковского от названных фильмов состоит в том, что ни в одном из них прием не использовался для раскрытия автобиографического замысла. В 1922 году, выступая против развлекательного кинематографа, Маяковский писал: «Для вас кино — зрелище. Для меня — почти миросозерцание» (Маяковский 1947(1): 407).

Сценарий с подзаголовком «День в пяти кинодеталях» состоит из пяти актов и пролога. Он повествует об одном буднем дне из жизни Маяковского: поэт просыпается, пишет стихи, идет на свидание с девушкой, принимает дома гостей. Сценарий следует характерному для кино принципу наррации — события соединяются друг с другом не на основе причинно-следственных связей, которые сложно передать на экране, а на основе хронологической последовательности. Пролог знакомит будущего зрителя с главным героем: показана встреча Маяковского — «обыкновенного человека» — с другим «обыкновенным человеком», которого тоже должен был играть Маяковский. В первом акте Маяковский просыпается и читает газету, которая погружает его в невымышленный мир: во время чтения новостей Маяковский буквально чувствует землетрясение в Ленинакане, воюет с бюрократией и страдает из-за самоубийства своей возлюбленной. Во второй части Маяковский сочиняет стихотворение и относит его в редакцию, причем «творческие муки» представлены предельно буквально, а не разыграны в стиле психологического кино, — зритель должен был наблюдать сам процесс написания стихотворения. В третьей части с подзаголовком «Хлеб насушенный» Маяковский бросает на пол черствый кусок хлеба, после чего обратным ходом даётся большая монтажная фраза, объясняющая труд, вложенный в этот хлеб: показаны сбор урожая, переработка зерна, работа крестьянина и тяготы войны. Маяковский поднимает черствый кусок и кладет в «богатейшую вазу». В четвертой части происходит знакомство и свидание Маяковского с девушкой. В пятой части он принимает у себя дома семейство мещан, поит их чаем и выпроваживает, после чего укладывается спать. Заключительные кадры повторяют начало — утром из-за моря поднимается солнце.

Раскрытие последовательности событий на экране предполагало сложный синтез разных видов кино. Маяковский в сценарии не дает технических ремарок, указывающих на их смену. Тем не менее, мы можем предположить, где в неснятом фильме могли бы быть использованы мультипликация, хроника и игровое кино.

Каждый вид кино по-разному соотносится с предкамерной реальностью. Критерием этого соотнесения является фигура нарратора — повествующего сознания, ответственного за отбор и наделение смыслом

тех или иных происшествий, и их выстраивание в историю на основе временных связей. В кинохронике роль нарратора ослаблена: за счет своего фактографического статуса кинохроника позволяет передать в кадре наибольшее число изменений фиксируемого объекта вне их отбора со стороны нарратора. Среди критериев события, выделенных В. Шмидом, такой критерий как *фактичность* является в кинохронике решающим при установлении событийного статуса того или иного происшествия. Исследователь документального нарратива в кино А. А. Пронин выделил такие его характерные черты, как «достоверность и убедительность», близость устной коммуникации, использование цитаты (например, кадры хроники в документальном фильме); на функциональном уровне — наделение персонажа функцией нарратора (например, «персонаж-нарратор» в сценах интервью) (Пронин 2016).

В одном из первых кадров фильма по сценарию *Как поживаете?* прямо в луче восходящего солнца зритель должен был видеть пешеходов, автомобили, грузовозы, кутерьму города — характерные объекты кинохроники 20-х годов. Возможно, в этой сцене хроникальные кадры должны были соседствовать с анимацией и игровыми вставками: «56. Человек ворочается с боку на бок. / 57–61. Сменяя друг друга, ревут нажимаемые автомобильные гудки, звонки трамваев, пароходные сирены и гудки фабрик» (Маяковский 1947: 167). Маяковский просыпается одновременно с пробуждением города, наполненного разнообразием звуков. На уровне визуальной презентации наррации событие передается через столкновение хроникальных кадров с игровыми. Персонаж, будучи цитатой из игрового кино, оказывается включен в последовательность хроникальных кадров, не имеющих фикционального статуса, — и этот сложный монтаж сообщает зрителю о пробуждении Маяковского.

Близкий приём используется в сцене чтения газеты. Чтение «шокирует» Маяковского, провоцируя эффект, который переживали зрители первых фильмов: «90. Маяковский разворачивает газетный лист. / 91. Из-за газетного листа прямо на аппарат идущий поезд. / 91–93. Детали работы паровоза. / 94. Маяковский слегка шарахается от газеты. Подходит к форточке, открывает ее» (Маяковский 1947: 150). Игровые кадры снова сталкиваются с безусловностью «кинофакта» — хроника буквально врывается в игровое кино, условностям которого подчинен персонаж Маяковского. Он оказывается перед совершающимся на его глазах фактом, перед вторжением факта в близкую его реальность. Событие снова передается за счет объединения двух типов наррации, соответствующих игровому и неигровому кино, что позволяет расширить границы повествуемого мира.

Третья часть сценария посвящена истории куска хлеба. Согласно распространенному мнению критиков, этот эпизод — цитата из «Киноглаза» Д. Вертова (Февральский 1973): «30. Грузовоз с мешками муки возвращается к мучному складу. / 31. В мучном складе принимают муку. / 32. Мука пятится на мельницу. / 33. Мельница из муки выделывает зерно. / 34. Зерно в мешках забирают крестьяне. / 35. Крестьяне возят зерно на

гумно» (Маяковский 1947: 159–160). Смонтированная как флешбек сцена выпадает из последовательности событий сценария. Жизнь, «пойманная врасплох», как бы сама по себе прокручивается назад, убеждая персонажа в том, что кусок хлеба должен быть в вазе. Персонаж снова пассивен — он подчинён неким независимым от него закономерностям, а его действия — это только реакция на изменения во внешней среде. Как и в двух предыдущих случаях событие должно было быть передано через столкновение двух типов кинематографической наррации, отличающихся друг от друга степенью селективности происшествий.

В игровых сценах роль интенционально показываемого возрастает. В сценарии Маяковского, на наш взгляд, игровое кино постоянно указывает на собственную фиктивность, вымышленность, в то же время оно более точно позволяет обозначить изменение, которое можно классифицировать как событие, поэтому даже фрагменты кинохроники часто требует дополнительных игровых вставок. Игровое кино используется преимущественно в сценах взаимодействия Маяковского с другими героями: «двойником», возлюбленной, читателями рабочими и бюрократами. Так, пролог открывается сценой встречи двух Маяковских. Сначала при помощи панорамы дается герой на общем плане: «1. Улица. Идет обыкновенный человек — Маяковский. Панорама. / 2. Панорама в другую сторону. Продолжение движения человека по тому же фону — по тем же домам» (Маяковский 1947: 146). Затем, после нескольких промежуточных кадров, мы наблюдаем «второго Маяковского»: «7. Идет второй человек, почти такой же. / 8. Идет почти так же, мельницей размахивая рукой» (Маяковский 1947: 146). Затем следуют нескольких подготавливающих встречу кадров, и происходит сама встреча: «19. Рука ударилась об руку, из-под ладоней брызги воды воду в разные стороны. / 20. Оба с сжатыми руками стоят, не двигаясь, как на провинциальной фотографии. Стоят очень долго (*фотографически*). Движение на фоне преувеличенно продолжается» (Маяковский 1947: 146). В момент встречи «двойники» действуют одинаково: «29. У обоих выражение максимального удовольствия. Из одного рта выпрыгивает “К”. Сейчас же из второго немедленно возникают слова “Как поживаете?”» (Маяковский 1947: 146). Уже в прологе Маяковский активно пользуется техническими возможностями кино: прибегает к дублированию персонажа в кадре и соединению игрового кино с анимацией. Если говорить о специфике самого события встречи, то можно отметить иронию по отношению к его игровому характеру: организация предкамерной реальности подчеркивает, а не скрывает компонент вымысла. То же логике следует короткий эпизод, включающий элемент буффонады: для того чтобы выпроводить из дома семейство мещан, Маяковский переодевается в милиционера. «79. Маяковский оглядывается, срывает усы, форму и хохочет» (Маяковский 1947: 167).

Другая важная игровая сцена — самоубийство возлюбленной Маяковского, о котором он узнает из газеты: «121. “Покушение на самоубийство… Вчера, в 6 часов, такая-то, 22 лет, выстрелом

из револьвера… положение безн...”. / 122. Газета поднимается, становясь углом, подобно огромной ширме. / 123. Из темного угла газеты выходит фигура девушки, в отчаянии поднимает руку с револьвером, револьвер — к виску, трогает курок. / 124. Прорывая газетный лист, как собака разрывает обтянутый обруч цирка, Маяковский вскакивает в комнату, образуемую газетой. / 125. Старается схватить и отвести руку с револьвером, но поздно, — девушка падает на пол. / 126. Человек отступает. На лице ужас» (Маяковский 1947: 152). Это яркий пример сцены, которая будет представлена посредством наррации игрового фильма: в наиболее очевидной форме она требует заранее организованной предкамерной реальности, подчёркивающей компонент вымысла. В то же время нарративная презентация сцены предполагает предельное сокращение дистанции между нарратором и персонажем, что представлено метафорически как разрыв газетного листа, разделяющего событие и его вербальное опосредование. Устранение нарративной дистанции становится достаточным условием рассказа о предельно близком, даже травматическом переживании.

В мультипликации роль интенционально показываемого максимально возрастает — нарратор получает контроль над всеми изменениями повествуемого мира, не допуская случайного внутри диегезиса. Перечислим «нарративные стратегии» анимации, которые выделяет киновед П. Уэллс — автор одного из наиболее значимых исследований, посвященных анимационному нарративу: «метаморфоза», «конденсация», «синекдоха», «символизм и метафора», «искусственность» (fabrication), «ассоциативные отношения», «звук», «действие и представление», «хореография» и «проницаемость» (penetration). Не обращаясь к сколько-нибудь подробному объяснению этих понятий, выделим только наиболее важное из них. Конечно, таковым является *метаморфоза* — «возможность создавать подвижную связь изображений скорее посредством самого процесса анимации, а не монтажа» (Wells 1998: 69). По мнению Уэллса, метаморфоза позволяет выстроить нарратив «параллельный» тому, который создаётся при помощи монтажа.

Анимационные вставки охватывают события, которые совершаются путём *превращений* — непрерывного перехода из одного состояния в другое. Нарратор в случае анимации получает полный контроль над повествуемой реальностью, сопоставимый с вербальной репрезентацией. Анимация, очевидно, должна была использоваться в сцене пробуждения Маяковского. «33. Черный экран. Проступает рисованное мелом: бабушка пьет кофе, кофейник превращается в кошку. Кошка играет клубком ниток, из клубка нити тянутся указательными зигзагами со стрелками ко лбу спящего Маяковского *(он постепенно проступает контуром)*» (Маяковский 1947: 148). В этой вставке наррация анимационного фильма позволяет передать динамику превращений объекта и персонажа — «микроскопические» изменения состояния, недоступные игровому кино и кинохронике.

Процесс сочинения стихов так же предполагалось снять с использованием анимации: «16. Из головы начинают вылетать буквы, носясь по комнате. / 17. Маяковский привскакивает, подлавливает буквы на карандаш... / 19. Летающие буквы сплетаются в избитые фразы и разлетаются вновь» (Маяковский 1947: 155). Затем на листе бумаги возникает надпись «выпуклыми буквами» «Левой, левой, левой!» (Маяковский 1947: 155). Зритель наблюдает в этом случае сам процесс письма; анимация позволяет представить событие — сочинение стихов — на том уровне, который недоступен другим видам кино, в то время как характерен был бы показ «вдохновения поэта», как, например, в раскритикованном Маяковским фильме «Поэт и царь» режиссера В. Р. Гардина. Анимация как визуальный способ презентации наррации позволяет представить событие как некий аналитический конструкт.

Реализация метафоры «на крыльях любви», объединяющая реальность и фантазию в сцене свидания с девушкой, тоже потребовала бы анимационных эффектов: «70–72. У девушки и Маяковского появляются аэропланные крылья. / 73–74. Девушка и человек вспархивают по лестнице» (Маяковский 1947: 163). Сложное событие объединения реальности и мечты, реализовано с использованием отмеченной Уэллсом «конденсации нарративной информации», позволяющей соединить в одной сцене удалённые друг от друга предметы, и характерно для нарратива анимационного фильма.

Мы полагаем, что Маяковский комбинировал разные виды кино, потому что считал каждый из них недостаточным или «одномерным» для выражения событий своей автобиографии. В сценарии ему удается достичь необыкновенного стереоскопического эффекта, при котором презентация истории осуществляется посредством разных видов кино. Задача фильма по сценарию *Как поживаете?* — показать «невыдуманную жизнь» Маяковского, фильм должен был стать экранной автобиографией поэта. Маяковский, очевидно, осознавал утопичность этой задачи. Каждый из видов кино гарантирует только определенную степень присутствия автобиографической реальности на экране. Так, при помощи хроникальных кадров зафиксированы некие внешние изменения. Игровое кино используется в сценах взаимодействия с другими персонажами; наконец, анимация — при внутренних изменениях и показе движения как такового. Но в своей совокупности киновиды формируют многослойный нарратив, в котором автобиографическое свидетельство представлено посредством вариации типов визуальной наррации разной степени селективности, совмещение которых усиливает достоверность происходящего на экране.

Будущий фильм должен был говорить не столько о собственной сконструированности, что характерно для нарративов с высоким уровнем селективности, сколько быть «окном в мир», вернее несколькими окнами в зависимости от выбранного вида кино (Эльзессер 2016). Со времен первых сценариев Маяковский склонялся к автобиографическому актер-

скому кинематографу, таковы сценарии к фильмам 1918 года «Барышня и хулиган», «Закованная фильмой», «Не для денег родившийся», где главным героем был сам Маяковский. В дальнейшем эта тенденция воплотилась в сценарии *Как поживаете?* и в более позднем замысле фильма «Идеал и одеяло».

Кинематограф Маяковского ориентирован не столько на конструктивистские принципы монтажа, принятые советским киноавангардом, сколько на передачу некоего внутреннего опыта, который может быть выражен через присутствие человека на экране. Сценарий *Как поживаете?* стремится оригинальным способом решить эту проблему, объединяя в нарративе различные виды условности кинематографического изображения.

ЛИТЕРАТУРА

Белова Людмила. *Сквозь время: очерки истории советской кинодраматургии*. М.: Искусство, 1978.

Гуревич Стелла. *Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы): учебное пособие для факультетов и факультативных курсов истории и теории кино*. Л.: ЛГИТМиК, 1975.

Кузнецова Вера. *У кино был друг: кинодраматургия В. В. Маяковского* (рукопись). Кузнецова Вера. «У кино был друг... (Маяковский и совр. кино)». *Классическое наследие и современный кинематограф*. Л: ЛГИТМИК, 1988.

Маяковский Владимир. *Как поживаете?*. Маяковский Владимир. *Собрание сочинений.* В 12 т. Т. 11. М.: ОГИЗ, 1947: 146–168.

Маяковский Владимир. «Кино и кино». Маяковский Владимир. *Собрание сочинений.* В 12 т. Т. 11. М.: ОГИЗ, 1947: 407.

Пронин Александр. *Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл*. Дис. док. филол. наук: 10.01.10. Спб., 2016.

Пронин Александр. «Киносценарий В. Маяковского “Как поживаете?”: блестящее поражение». *Вопросы литературы* 4 (2013): 404–424.

Тюпа Валерий. *Введение в сравнительную нарратологию*. М.: Intrada, 2016.

Февральский Александр. «Дзига Вертов и Маяковский». *Искусство кино* 10 (1973): 113–124.

Шкловский Виктор. «Маяковский в кино». Шкловский Виктор. *За 60 лет: работы о кино*. М.: Искусство, 1985: 147–151.

Шмид Вольф. *Нарратология*. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Эльзессер Томас, Хагенер Марте. *Теория кино: глаз, эмоции, тело*. Спб.: Сеанс, 2016.

Hühn Peter. “Event and Eventfulness”. *The living handbook of narratology*. 2011. (Режим доступа: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness).

Wells Paul. *Understanding Animation*. London — N.-Y.: Routledge, 1998.

LITERATURE

Belova Liudmila. *Skvoz‘ vremia: ocherki istorii sovetskoi kinodramaturgii*. M.: Iskusstvo, 1978.

El‘zesser Tomas, Khagener Marte. *Teoriia kino: glaz, emotsii, telo*. Spb.: Seans, 2016.

Gurevich Stella. *Sovetskie pisateli v kinematografe (20–30-e gody): uchebnoe posobie dlia fakul‘tetov i fakul‘tativnykh kursov istorii i teorii kino*. L.: LGITMiK, 1975.

Hühn Peter. “Event and Eventfulness”. *The living handbook of narratology*. 2011. (Режим доступа: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness).

Kuznetsova Vera. *U kino byl drug: kinodramaturgiia V. V. Maiakovskogo* (rukopis’).

Kuznetsova Vera. «U kino byl drug... (Maiakovskii i sovr. kino)». *Klassicheskoe nasledie i sovremennyi kinematograf*. L: LGITMIK, 1988.
Maiakovskii Vladimir. «Kak pozhivaete? ». Maiakovskii Vladimir. *Sobranie sochinenii*. V 12 t. T. 11. M.: OGIZ, 1947: 146–168.
Maiakovskii Vladimir. «Kino i kino». Maiakovskii Vladimir. *Sobranie sochinenii*. V 12 t. T. 11. M.: OGIZ, 1947: 407.
Pronin Aleksandr. *Dokumental'nyi fil'm kak publitsisticheskii narrativ: struktura, funktsii, smysl*. Dis. dok. filol. nauk: 10.01.10. Spb., 2016.
Pronin Aleksandr. «Kinostsenarii V. Maiakovskogo "Kak pozhivaete?": blestiashchee porazhenie». *Voprosy literatury* 4 (2013): 404–424.
Tiupa Valerii. *Vvedenie v sravnitel'nuiu narratologiiu*. M.: Intrada, 2016.
Fevral'skii Aleksandr. «Dziga Vertov i Maiakovskii». *Iskusstvo kino* 10 (1973): 113–124.
Shklovskii Viktor. «Maiakovskii v kino». Shklovskii Viktor. *Za 60 let: raboty o kino*. M.: Iskusstvo, 1985: 147–151.
Shmid Vol'f. *Narratologiia*. M.: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2003.
Wells Paul. *Understanding Animation*. London — N.-Y.: Routledge, 1998.

Сергеј Огудов

ФИЛМСКО ПРИПОВЕДАЊЕ В. В. МАЈАКОВСКОГ: СПОЈ РАЗЛИЧИТИХ ТИПОВА ФИЛМА У СЦЕНАРИЈУ *КАКО СТЕ?*

Резиме

Сценарио филма *Како сте̄?*, као најважнији текст за разумевање сценаријског рада Мајакковског, открива многе сталне мотиве његовог стваралаштва. Без обзира на строге оквире „чврстог сценарија", које су наметали захтеви кинематографске производње, о важности овог текста за Мајаковског говори и чињеница да је то био једини филмски сценарио који је он укључио у своја сабрана дела.

Кључне речи: Мајаковски, филм, сценарио *Како сте̄?*, наратив.

UDC 821.161.1-2.09 Majkovskij V. V.

Антон Лукьянов
Российская академия музыки имени Гнесиных
valluant@yandex.ru

Anton Luk'ianov
Gnessin Russian Academy of Music
valluant@yandex.ru

«ОРКЕСТР ПОЖАРНИКОВ» В МУЗЫКЕ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА К ПЬЕСЕ *КЛОП* В ПОСТАНОВКЕ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

"FIREMEN'S ORCHESTRA" IN THE MUSIC OF D. D. SHOSTAKOVICH FOR THE DRAMA *BEDBUG* DIRECTED BY V. E. MEYERHOLD

В статье описана история постановки пьесы *Клоп* В. Маяковского в театре В. Мейерхольда. Основное внимание сосредоточено на музыке к спектаклю, которая была написана Д. Шостаковичем исходя из пожеланий Маяковского и Мейерхольда. Отличительной особенностью музыки явилось воссоздание атмосферы игры «оркестра пожарников». При анализе партитуры выявлены средства, использованные для этой цели композитором: состав оркестра, оркестровка и выбор определённых жанровых моделей.

Ключевые слова: Маяковский, Шостакович, *Клоп*, «оркестр пожарников».

The paper describes the history of *Bedbug* by Mayakovsky in Meyerhold's theatre. The focus is on the music for the play, which was written by Shostakovich and based on the wishes of Mayakovsky and Meyerhold. A distinctive feature of music was the atmosphere of the "Fireman Orchestra" playing. The analysis of the scores reveals the means employed for this purpose by the composer: orchestra, orchestration and the choice of certain genre models.

Keywords: Mayakovsky, Dmitri Shostakovich, *The Bedbug*, "Fireman Orchestra".

Постановка пьесы *Клоп* оказалась единственным опытом совместной работы трех выдающихся представителей художественной культуры 1920-х годов: В. Маяковского, Вс. Мейерхольда и Д. Шостаковича. Ее премьера 13 февраля 1929 г. стала ярким театральным событием: пьеса снискала популярность, до конца сезона ставилась практически ежедневно, а общее число представлений на протяжении трех сезонов превысило 150 (Кривцова 2013: 189).

Инициатором создания спектакля и главным его организатором был Мейерхольд. В мае 1928 г. он предложил Маяковскому написать пьесу[1] для его театра, на что Маяковский ответил согласием. Работа над сочинением проходила в октябре-декабре (Кривцова 2013: 182), в декабре же состоялись и первые чтения[2], оставшееся до премьеры время было посвящено репетициям, подготовке декораций и музыкального сопровождения.

Написание музыки Мейерхольд планировал поручить находившемуся в то время в Париже Сергею Прокофьеву, однако композитор отказался[3]. Тогда режиссер обратился к молодому и сравнительно менее известному Шостаковичу[4], который на тот момент уже в течение года работал в его театре «начем музчасти» [5] (*Летопись* 2016: 331–332; Хентова 1985: 226; Шостакович 2006: 30). «Всеволод Эмильевич <...>, — вспоминал композитор, — позвонил мне по телефону в Ленинграде и пригласил к себе в гостиницу. <...> он предложил <...> написать музыку к комедии Маяковского “Клоп”. Я, конечно, сразу согласился» (*Летопись* 2016: 371; Хентова 1985: 229).

Шостакович еще подростком прочел книгу *Всё, сочиненное Владимиром Маяковским*, которую впоследствии, в 1940 году, назвал любимой[6].

Музыка к пьесе стала для Шостаковича первым опытом работы в драматическом театре и при создании ее он учитывал пожелания и за-

---

[1] Известно, еще 23–24 марта 1926 года Маяковский подписал «согласительную записку» с Театром им. Вс. Мейерхольда о написании пьесы *Комедия с убийством* с обязательством сдать ее театру в течение двух недель (Летопись 2016: 688); однако сочинение не было закончено, и, возможно, имея ввиду данный договор, Мейерхольд в мае 1928 года писал Маяковскому: «...Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа: можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу в течение лета...» (Хентова 1985: 229).

[2] 26 декабря 1928 года Маяковский прочел ее у себя на квартире, а 28 декабря — труппе театра Мейерхольда (Хентова 1985: 228–229).

[3] 1–2 января 1929 года Мейерхольд писал Прокофьеву: «Телеграфьте согласие написать музыку к новой пьесе Маяковского, готовящейся в моем театре к началу февраля. Музыкальных номеров немного. Возможна ли выплата гонорара здесь? В случае согласия немедленно вышлю пьесу с отметкой мест, требующих музыкального оформления». Ответ Прокофьева от 3 января 1929 года: «Очень интересно, но, если приму Ваш заказ, не поспею закончить балет Дягилеву, поэтому принужден отказаться» (*Летопись* 2016: 371, 422; Хентова 1985: 229).

[4] По воспоминаниям И. Ильинского: «У Мейерхольда, был меткий глаз, он сразу замечал талантливых людей, открывал их. Он тянулся к совершенно неизвестным еще людям и безошибочно угадывал, что их талант со временем разовьется. Так угадал он Шостаковича <...>» (Хентова 1985: 225).

[5] На эту должность он был приглашён по рекомендации Лео Арнштама (Хентова 1985: 225).

[6] Из стихотворений Шостакович выделял «Хорошее отношение к лошадям» (Кривцова 2013: 186, 196); в анкете по психологии творческого процесса 1927 года он писал: «...из поэтов относительно люблю Державина и Маяковского» (*Дмитрий Шостакович* 2000: 473; Кривцова 2013: 186). В этой связи следует отметить, что тема сопоставления Державина и Маяковского была актуальна в 1920-х. Ю. Н. Тынянов писал: «Маяковский сродни Державину» (Тынянов 1977).

мечания Маяковского и Мейерхольда. Видение музыки каждым из них было различным, но в целом взаимодополняющим: Маяковский рассматривал музыку более обобщённо, Мейерхольд отмечал детали. Возможно, это связано с тем, что как такового музыкального образования Маяковский не имел, а Мейерхольд уже в детстве обучался игре на фортепиано, впоследствии осваивал скрипку, и даже поступив на юридический факультет Московского университета, сдавал экзамен на зачисление в студенческий оркестр[7] (Лесакова 2014).

По поводу *Клопа* у Маяковского с Шостаковичем состоялось несколько бесед. Композитор вспоминал: «Маяковский спросил меня: “Вы любите пожарные оркестры?” Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к “Клопу” такую музыку, которую сыграет оркестр пожарников. Это высказывание, меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль... Ему <...> казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии, и, для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином “пожарный оркестр”, и я его понял» (*Летопись* 2016: 371).

Что имел ввиду Маяковский? По воспоминаниям сестры, он любил музыку духовых оркестров. Однако в разговоре с Шостаковичем воспользовался выражением «оркестр пожарников». Причина в том, что настоящий духовой оркестр играет чисто и слажено, в то время как музыка пожарных оркестров могла быть фальшивой и неорганизованно сыгранной в силу отсутствия профессиональных музыкантов в их составах. Именно такое, фальшивое и несуразное, звучание соответствовало сатирическому замыслу Маяковского, оно должно было стать одним из способов изображения высмеиваемого им мещанского образа жизни[8].

Звучание пожарного оркестра Шостакович изобразил оркестровыми и жанровыми средствами.

Оркестры при пожарных частях, как правило, были небольшими, и их можно отнести к категории малых духовых оркестров. Если бы Шостакович буквально следовал формулировке Маяковского, он мог бы использовать именно такой духовой оркестр, но композитор предпочел симфонический оркестр, в котором, однако, большее внимание уделил именно духовым: 1) ввёл в состав оркестра дополнительные духовые инструменты: два саксофона сопрано, а также саксгорны — альт, баритон, бас; 2) инструментовал сочинение, выдвинув духовые на передний

---

[7] При постановке спектаклей Мейерхольд активно использовал свои знания по музыке и по этому поводу говорил: «Я когда-то играл на скрипке, но потом бросил. Все, что я знал на скрипке, я принес в театр» (Лесакова 2014).

[8] «Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства», — писал в статье «Клоп» Маяковский (Маяковский 1959: 185).

план: некоторые номера поручены только духовым, некоторые — духовым с ударными; при использовании же нескольких оркестровых групп у духовых, как правило, звучит мелодия, а у струнных аккомпанемент; 3) использовал яркие приемы игры у духовых, чаще всего это быстрые глиссандо тромбонов, создающие комический эффект.

Творческая задача требовала обращения к простым жанрам, свойственным таким пожарным оркестрам, в первую очередь, к маршам и танцам. Из них особенно велика роль маршей: это марши пожарных, пионеров, отцов города и др. Из танцев часто звучат фокстрот, вальс. Шостакович отнюдь не чуждался такой музыки — в Анкете по психологии, касающейся своего творческого процесса, в 1927 г. он писал: «Очень люблю и часто посещаю цирк» (*Дмитрий Шостакович* 2000: 475). Позже, в 1931 г., им была написана музыка для эстрадно-циркового представления «Условно убитый».

Заданию Маяковского напрямую соответствуют и названия ряда номеров: «Пожар», «Пожарные сигналы», «Хор пожарных».

Об участии Мейерхольда в работе над музыкой композитор вспоминал: «Я <...> начал писать музыку, играл фрагменты Всеволоду Эмильевичу, он слушал и делал замечания. Помню, ему нравились эпизоды для трех баянистов» (*Летопись* 2016: 371). Конкретность ставившихся Мейерхольдом задач характеризует, например, трактовка сцены «В парикмахерской»: она слышалась ему «на фоне чертовской музыки» (Кривцова 2013: 185).

Целостная музыкальная картина спектакля включала в себя не только звучание «оркестра пожарников». Вся музыка может быть разделена на три категории (Сохор 1965: 90, 92): первая — в большей степени иллюстративная («Вступительный марш», «Пожарные сигналы», «Туш»), вторая — характеристики отрицательных персонажей (в основном, — танцевальные номера; сосредоточены они преимущественно в первом действии), третья — характеристика положительных героев (хор пожарных, марши пионеров, отцов города, заключительный марш; в основном звучат во втором действии). Характер музыки соответствует словам Маяковского. По воспоминаниям Шостаковича, говоря о музыке во второй части пьесы, он «просил, чтобы она была <...> “простой, как мычание”[9], чтобы не было никаких особенных эмоций <...>». У Шостаковича в этих номерах преобладают обобщенные фанфарные интонации.

Инструментовка давала возможность воссоздать бытовую атмосферу (Кривцова 2013: 187). С этой целью в симфонический оркестр Шостаковичем введены гитара, балалайка, баяны, фортепиано. Номера «Галоп» и «Фокстрот» написаны для двух баянов и солирующего фортепиано; в сцене свадьбы использована балалайка. Также в списке номеров к спек-

---

[9] Автоцитата. Использовалась Маяковским не единожды: в «Прологе» к трагедии *Владимир Маяковский* в 1913 г., а в 1916 г, в качестве заглавия одноименной книги (Маяковский Владимир. *Простое как мычание*. Петроград: Парус, 1916).

таклю Шостаковичем приводятся «Куплеты Присыпкина, для голоса и гитары, g-moll».

К реальным музыкальным инструментам в музыке к спектаклю присоединены отсылки к музыкальным инструментам в тексте пьесы: это «рояль с разинутой пастью» (Маяковский 1958: 236), это отсылающие к названиям инструментов фамилии персонажей — Баян, Скрипкин (которого Эзельвира зовет «Скрипочкой»). Можно предположить, что именно смена фамилии стала причиной того, что в будущем на нём «заиграли» люди новой формации (Гервер 2001: 77).

Но не только инструменты отсылали к музыке в тексте пьесы — Маяковский упоминает и ряд музыкальных сочинений, популярных в 1920-е годы[10]. Шостакович воздержался от какого-либо, прямого или косвенного, использования этих мелодий (Кривцова 2013: 187).

После прослушивания написанной музыки Маяковский высказался о ней: «В общем подходит!» (Шостаковичу) (Хентова 1985: 231–232), «Это то, что надо!» (И. Ильинскому, исполнявшему роль Присыпкина) (Кривцова 2013: 186; Хентова 1985: 232). «Это для прочистки мозгов!..» — оценил результат Мейерхольд (Кривцова 2013: 189; Хентова, 1985: 232).

Шостакович написал музыку в большем, чем это было необходимо, количестве и режиссер обошелся с ней в достаточной степени вольно — не все номера были включены в спектакль[11], включенные же подвергались существенной трансформации: разделялись на фрагменты, которые следовали друг за другом вне зависимости от логики музыкального развития, также сочетались между собой фрагменты разных пьес[12].

Использованная в спектакле музыка стала собственностью театра Мейерхольда на несколько лет[13]. Невостребованную часть написанного композитор использовал в других сочинениях того периода. Кроме того, фрагменты отдельных звучащих в спектакле пьес включались им в со-

---

[10] Речь идет о романсах «Не уходи, побудь со мной», «На Луначарской улице» (городская песня), «Тоска Макарова по Вере Холодной» (вальс).

[11] Точное количество музыкальных номеров, прозвучавших в спектакле, остается неизвестным: в разных источниках число составляет от 11 до 23. Каждый из данных списков использует разные источники: в Нотографическом справочнике (Дигонская 2016: 97–98) приводятся сопоставления по автографам и рукописям, по партии фортепиано и оркестровым голосам спектакля, по первому собранию сочинений (Т. 27 (партитура) и Т. 28 (клавир)). Кроме того, существует список, составленный самим композитором в 1932 г. (*Дмитрий Шостакович* 2000: 487), рукописи в ЦГТМ им. А. А. Бахрушина (Кривцова 2013: 193), список С. М. Хентовой (Хентова 1985: 231). В то же время в архиве ГЦТМ в фонде Мейерхольда находятся такие документы как «Заказ», представляющий краткий план музыкальных номеров и «План распределения музыки по эпизодам» (Кривцова 2013: 197).

[12] Изменения, внесенные в музыку Мейерхольдом, наиболее ярко представлены в списке номеров из оркестровых голосов и партии фортепиано (Дигонская 2016: 97–98]: «Марш» представлен тремя фрагментами, «Номер танца» разделен на пять частей и перемежается фрагментами фокстрота.

[13] В 1929 г. Шостакович писал В. В. Держановскому: «...Относительно фокстрота из “Клопа” сообщаю Вам, что <...> в течение 3-х лет эта музыка собственность театра им[ени] Мейерхольда <...>» (*Дмитрий Шостакович* 2000: 392–393).

чинения, созданные как в то же время, так и значительно позже (Дигонская 2016: 100–101).

Есть номера и полностью утраченные. Например, «Куплеты Присыпкина для голоса и гитары g-moll» (Дигонская 2016: 101). «Марш пионеров», несмотря на то, что опубликован в собрании сочинений в составе данного опуса, вероятнее всего, в спектакль не вошел (Дигонская 2016: 97–98, 101).

В 1936 г. Мейерхольд предполагал постановку второй редакции *Клопа* с музыкой Шостаковича (сдвиг во времени действия частей — в 1926 г. и 1942 г. соответственно), однако репетиции были непродолжительны, и эта идея так не реализовалась.

В последующие годы формы обращения к пьесе Маяковского были различны[14], и музыка Шостаковича в основном не звучала в создаваемых произведениях искусства. Тем не менее интерес к созданному композитором постепенно возрастал. В 1974 г. состоялась премьера второй редакции одноимённого одноактного балета-буффонады Л. Якобсона с музыкой Шостаковича. В 1985 г. дирижер Г. Рождественский записал несколько номеров из сюиты *Клоп* в оркестровом исполнении, а В. Виардо в 1990 г. — одну из пьес в фортепианном изложении. В 1987 и 1986 гг. выпущены тома 27 и 28 *Собрания сочинений* Шостаковича с партитурой и клавиром музыки к спектаклю, в 1986 г. артистами Ленинградского Академического театра комедии по мотивам пьесы был снят ролик, в котором звучала музыка композитора для спектакля.

В настоящее время издательством «DSCH» планируется издание нот в составе нового собрания сочинений Шостаковича.

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Лариса. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов*. (Первые десятилетия XX в.). М.: Индрик, 2001.

Дигонская Ольга, Копытова Галина. *Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник*. В 3 вып. Вып. 1: От ранних сочинений до Симфонии №4 ор. 43 (1914–1936). СПб.: Композитор, 2016.

Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки — Антиква, 2000.

Кривцова Елена. «Поразительный паразит». *Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930*. В 3 т. Т. 3. СПб.: Композитор, 2013: 179–197.

Лесакова Наталья. «Музыка — душа театра. К 140-летию со дня рождения Вс. Мейерхольда». *Театральная шкатулка* 6 (166/2014). URL: http://strast10.ru/node/3100 Дата обращения 20.8.2018 г.

Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. В 5 т. Т. 1: 1903–1930. М.: Москва. DSCH, 2016.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 11: Киносценарии и пьесы. 1926–1930.М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.

[14] Музыкально-драматические спектакли, оперы, кинофильмы, радиопостановки, балеты и др. (*Маяковский в музыке* 1978: 16, 19, 34, 54–55, 60).

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13т. Т. 12: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
Маяковский в музыке. Справочник. М.: Советский композитор, 1978.
Мейерхольд Всеволод. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. В 2 т. Т. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968.
Сохор Арнольд. *Маяковский и музыка*. М.: Музыка, 1965.
Тынянов Юрий. «Промежуток». Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977: 168–195. URL: http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/ist18.htm Дата обращения 25.8.2018 г.
Хентова С.М. *Шостакович: жизнь и творчество*. Т. 1. Л.: Советский композитор, 1985.
Шостакович Дмитрий. *Собрание сочинений*. В 42 т. Т. 28. Театральная музыка: Доп.: Незавершенные оперы. М.: Музыка, 1986.
Шостакович Дмитрий. *Собрание сочинений*. В 42 т. Т. 27. М.: Музыка, 1987.
Шостакович Дмитрий. *Письма И. И. Соллертинскому*. СПб.: Композитор, 2006.

LITERATURE

Digonskaia Ol'ga, Kopytova Galina. *Dmitrii Shostakovich. Notograficheskii spravochnik*. V 3 vyp. Vyp. 1: Ot rannikh sochinenii do Simfonii №4 op. 43 (1914–1936). SPb.: Kompozitor, 2016.
Dmitrii Shostakovich v pis'makh i dokumentakh. M.: Gos. tsentr. muzei muzyk. kul'tury im. M. I. Glinki — Antikva, 2000.
Gerver Larisa. *Muzyka i muzykal'naia mifologiia v tvorchestve russkikh poetov. (Pervye desiatiletiia XX v.)*. M.: Indrik, 2001.
Khentova S.M. *Shostakovich: zhizn' i tvorchestvo*. T. 1. L.: Sovetskii kompozitor, 1985.
Krivtsova Elena. «Porazitel'nyi parazit». *Shostakovich v Leningradskoi konservatorii. 1919–1930*. V 3 t. T. 3. SPb.: Kompozitor, 2013: 179–197.
Lesakova Natal'ia. «Muzyka — dusha teatra. K 140-letiiu so dnia rozhdeniia Vs. Meierkhol'da». *Teatral'naia shkatulka* 6 (166/2014). URL: http://strast10.ru/node/3100 Data obrashcheniia 20.8.2018 g.
Letopis' zhizni i tvorchestva D. D. Shostakovicha. V 5 t. T. 1: 1903–1930. M.: Moskva. DSCH, 2016.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 11: Kinostsenarii i p'esy. 1926–1930.M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1958.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13t. T. 12: Stat'i, zametki i vystupleniia. Noiabr' 1917–1930. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1959.
Maiakovskii v muzyke. Spravochnik. M.: Sovetskii kompozitor, 1978.
Meierkhol'd Vsevolod. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy*. V 2 t. T. 2: 1917–1939. M.: Iskusstvo, 1968.
Shostakovich Dmitrii. *Sobranie sochinenii*. V 42 t. T. 28. Teatral'naia muzyka: Dop.: Nezavershennye opery. M.: Muzyka, 1986.
Shostakovich Dmitrii. *Sobranie sochinenii*. V 42 t. T. 27. M.: Muzyka, 1987.
Shostakovich Dmitrii. *Pis'ma I. I. Sollertinskomu*. SPb.: Kompozitor, 2006.
Sokhor Arnol'd. *Maiakovskii i muzyka*. M.: Muzyka, 1965.
Tynianov Iurii. «Promezhutok». Tynianov Iurii. *Poetika. Istoriia literatury. Kino*. M.: Nauka, 1977: 168–195. URL: http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/ist18.htm Data obrashcheniia 25.8.2018 g.

Антон Лукјанов

«ОРКЕСТАР ВАТРОГАСАЦА» У МУЗИЦИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА ЗА ДРАМУ *СТЕНИЦА* У РЕЖИЈИ В. Е. МЕЈЕРХОЉДА

Резиме

У раду је указано на историју поставке драме *Сто̄еница* В. Мајаковског у театру и режији В. Мејерхољда. Највише пажње посвећено је музици, коју је за представу написао Д. Шостакович, а по жељи Мајаковског и Мејерхољда. Музичка решења усмерена су најпре на стварање атмосфере свирања „оркестра ватрогасаца". У анализи партитуре указује се на показана средства, која је у ову сврху користио композитор: састав оркестра, оркестрација и избор одређених жанровских модела.

Кључне речи: Мајаковски, Шостакович, *Сто̄еница*, „оркестар ватрогасаца".

UDC 821.161.1-14.09 Majkovskij V. V.

Лариса Алексеева
Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля
lk_alekseeva@mail.ru

Larisa Alekseeva
State Museum of History of Russian literature “V. I. Dal”
lk_alekseeva@mail.ru

МАЯКОВСКИЙ DE VISU: РАЗМЫШЛЕНИЯ О КОНФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ И СМЫСЛОВ В ИКОНОГРАФИИ ПОЭТА

MAYAKOVSKY DE VISU: CONSIDERATIONS ON THE CONFORMATION OF CHARACTERS AND SENSES IN THE ICONOGRAPHY OF THE POET

Статья посвящена анализу иконографии Владимира Маяковского, рассмотренной как обобщенный «визуальный текст», находящийся во взаимодействии с вербальными и визуальными практиками образотворчества самого поэта. Автор опирается на репрезентативный комплекс изобразительных источников, хранящихся в государственных и частных собраниях России.

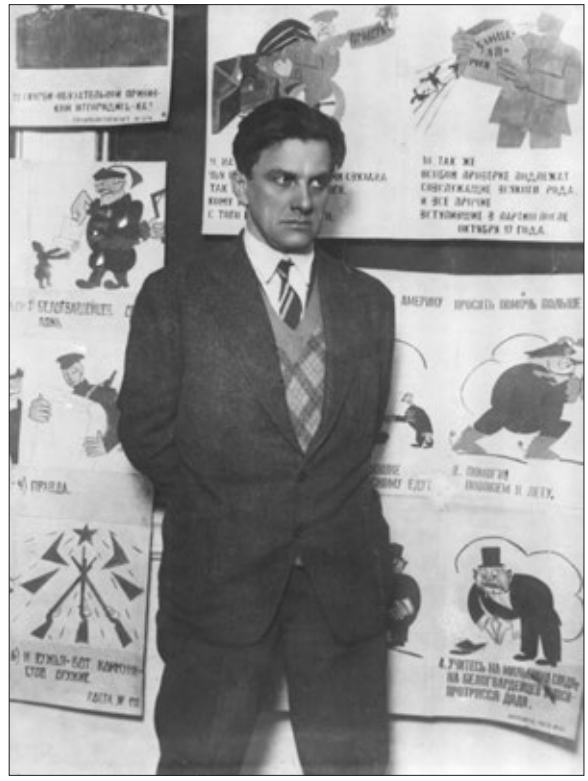
Ключевые слова: Маяковский, визуальные практики, портрет.

The paper focuses on the analysis of the iconography of Vladimir Mayakovsky, which is observed as a “visual text” created in the process of mutual action between verbal and visual practice of creation of images of the Russian poet. The author relies on the representative complex of visual sources which are preserved in the state and private collections in Russia.

Key words: Mayakovsky, visual arts, portrait.

У него незабываемое лицо. Лицо незаурядного человека, которое, даже если бы этот человек не был поэтом, приковывает взгляд. А он был гениальным поэтом — Маяковским. Поэтому всякое представление о нем de visu мы внутренне согласовываем с его вербальной автохарактеристикой: «Я — поэт. Этим и интересен». Реальное изображение, схваченное фотообъективом, только подчеркивает достоверность художественного образа и наоборот, портрет или шарж смягчают напряженное мгновенье документального кадра, добавляя поэту черты его лирического героя.

Вербальное и визуальное «Я» Маяковского, представляющие слово и зрительный образ, неразделимы, вплавлены одно в другое, универсаль-



В. В. Маяковский на своей выставке «20 лет работы Маяковского». Москва. 15 февраля 1930. Фотография А. П. Штеренберга

ны. При этом «атомарно» они не статичны, а напротив, изменчивы по отношению к личности поэта, выстраивая разные цепочки смыслового взаимодействия и художественные формы ее презентации. Творческая мысль Маяковского в равной степени поддержана двумя системами знаков: изначально его поэтический язык опирается на уже освоенный изобразительный, решительно «смазывая» привычную поэтическую картину броскими красками и приемами художника-новатора. Экспрессивную поэтоживопись его ранних стихов сменяют лубочные образорифмы, плакатная агитационная поэзия, затем конструктивистский дизайн рекламных текстов и книжного оформления. Визуальный образ всегда был для него поддержкой слову и примеров тому, как внутренняя мысль поэта опирались на более гибкие или иначе устроенные языки, выявлено немало. Особым семиотическим полем для его творческого высказывания стали такие зрелищные формы как кино, театр, выставка «20 лет работы Маяковского». Использование разных художественных практик, постоянное обновление визуального языка Маяковского шло в органичном взаимодействии с его вербальным творчеством, и эта взаимосвязь поэ-

тики с эстетикой, на которую и прежде обращали внимание исследователи[1], нуждается в дальнейшей профессиональной рефлексии в более широком — видовом и жанровом — визуальном контексте существующих источников.

Вокруг человеческой и творческой личности Маяковского сложился огромный пласт визуальной информации, представленной живописью, графикой, фотографией, монументальной скульптурой, кинообразами, которые так или иначе согласуются или отталкиваются от его самопрезентации, как вербальной, так и визуальной, находятся в диалоге с ними. При этом позднее — пафосное, тяготеющее к мифологемам, официально-парадное — восприятие далеко отстоит от насмешливого и иронического, разыгранного, главным образом, в сатирической графике. Возвеличенные и монументальные образы с лихвой «компенсируются» обилием набросков, рисунков и шаржей — сюжетных и забавных, которых насчитывается около ста. К сожалению, до настоящего времени не существует полного свода иконографии поэта, поэтому тема «визуального текста» Маяковского может быть только обозначена для дальнейшего внимания специалистов и исследователей[2]. Опираясь на выборочный комплекс изобразительных источников, обратим внимание на некоторые общие аспекты.

Как поэт, художник, харизматичный человек, уверенно покорявший публичное пространство, Маяковский с самого начала экспериментировал с собственным образом, занимался автоперформансом, посылая вовне очень мощные импульсы, направленные на запоминание его «Я». Самый яркий визуальный образ-маска был создан посредством костюма, реалий быта, сценического поведения в представлении стихов и доведен до живописной формулы в «Автопортрете в желтой кофте» (о датировке портрета см. Терехина 2018: 101–111), где в оболочке черно-желтых полос и края цилиндра «*душа от осмотров укутана»,* т. е. внешне предъявленный герой служит лишь маскировочной защитой автору. В 1930-м в день закрытия своей выставки он встанет на фоне «Окон РОСТА» перед фотокамерой А. П. Штеренберга: этот образ будет воспринят как прямая декларация служившего революции поэта и художника, затвердев многопудьем последующей бронзы. И то, и другое визуальные послания имеют множество отражений, контаминаций, повторившись сквозь время растянувшимся эхом. Тем интереснее вернуться к другим, пристальнее

---

[1] В этой связи прежде всего необходимо назвать имя Н. И. Харджиева, много писавшего о культуре стиха Маяковского и влиянии на его поэтику изобразительного искусства. Обширна библиография по футуристической книге (работы Е. Ф. Ковтуна, Ю. Я. Герчука, В. В. Полякова и др.). Большой исследовательский материал, касающийся соотношения слова и изображения в культуре авангарда, помещен в томе *Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева* (М.: 2000).

[2] Серьезная работа в этом направлении проделана специалистами Государственного музея им. В. В. Маяковского, издавшими каталог изобразительных материалов *Маяковский глазами современников* (М.: 2018).

В. В. Маяковский. Рис. Л. Л. Кузьмина. 1911–1912. Фоторепродукция

вглядеться в полузабытые и малознакомые изображения и артефакты, чтобы взамен привычного и плоскостного приблизиться к стереовидению, т. е. к реальному и историческому восприятию Маяковского de visu.

Самые ранние его портретные изображения возникли в близком кругу сверстников-художников. Одним из первых его рисовал Л. Л. Кузьмин, с которым Маяковский был дружен во время обучения в студии П. И. Келина.

Профильный погрудный набросок молодого человека с крупными чертами лица и непослушными волосами, выполненными плотной штриховкой, дает точную портретную характеристику Маяковского, т. е. является скорее натурным, академическим, не предназначенным для внешней трансляции. Напомним, что братья Кузьмины были близки московской авангардной среде (на визуальном срезе это отражено в фотографиях 1912–1913 годов), при финансовой поддержке старшего брата Георгия и его друга С. Д. Долинского выходили первые издания футуристов, но младший не был в числе их участников. Вероятно, имело значение то, что Леонид, поступив в 1911 году на скульптурное отделение в Императорскую академию художеств в Петербурге, пошел по пути классического образования, оторвавшись от молодой компании Маяковского и его друзей. Известен шарж Маяковского на Л. Л. Кузьмина: хрупкая фигура — Кузьмин, по воспоминаниям современников, был субтильного телосложения — изображена в напряженной позе роденовского «мыслителя», с преувеличенно длинными и большими руками, дымящейся сигаретой в пальцах, создавая, хотя и шутливый, но вполне монументальный образ гения, творца. Совместный фотопортрет, на котором взъерошенный,

В. В. Маяковский и Л. Л. Кузьмин.Москва. 1912

глядящий исподлобья и оттого очень решительный Маяковский будто защищает своего «невысокого и застенчивого» (Евреинова 1963: 98) друга, братски положив ему руку на плечи, красноречиво объединяет визуальную историю отношений, являя притягательную совместность как разность — характеров, темпераментов, дарований.

Еще один графический эпизод с Маяковским относится ко времени его учебы в Училище живописи, ваяния и зодчества. Автор шуточного рисунка — Константин Амплиевич Лихачев (1887–1946), запечатлевший своих товарищей по фигурному классу МУЖВЗ, вероятнее всего, находится среди них вместе с Маяковским на групповой фотографии, снятой 20 октября 1911 года.

Оба изображения — графическое и фотографическое — почти совпадают по числу изображенных (шестнадцать и девятнадцать), что позволяет уточнить датировку и провести некоторую атрибуцию персонажей на рисунке Лихачева, сумевшем шаржировано, но узнаваемо передать портретные черты учащихся. Сюжет карикатуры он пояснил в 1939 г. на обороте картона с акварелью при ее передаче в Библиотеку-музей Маяковского: «Актовый зал в Училище живописи, ваяния и зодчества <...> Изображен момент осмотра эскизов после совета преподавателей Училища живописи и ваяния. Владимир Маяковский, получивший I категорию за свой эскиз, подхватывает ученика Василия Чекрыгина и самолично его качает. <...>» (Лихачев ГММ КП 47).

Визуально это выглядит так: в зале с большими окнами, в окружении художников, расположенных в разных позах перед мольбертами, — крупный Маяковский, в поднятых ручищах которого умещается «компакт-

Фигурный класс Училища живописи, ваяния и зодчества. Москва. 1911.

ный» Чекрыгин. Впечатлению от внешности Маяковского, на наш взгляд, более всего подходят слова Алексея Крученых о том, что он тогда — «еще не знаменитый поэт, а просто необычайно остроумный, здоровенный парень лет 18–19, учившийся живописи, носил длинные до плеч черные космы, грозно улыбался. <...> Ходил он постоянно в одной и той же бархатной черной рубахе [имел вид анархиста-нигилиста]» (Крученых 2006: 67). О «неважном виде» Маяковского, рваных башмаках — «даже пальцы были видны», — советах «привести себя немножко в порядок», позднее вспоминал и Лихачев в мемуарном очерке (Лихачев 1940: 31–32), почти точно воспроизводя диалог со своей карикатуры, хотя и без ссылки на нее:

«Лихачев:

— Володя, ты бы причесался!

Маяковский:

— На время не стоит труда, а вечно чесать невозможно»

(Лихачев ГММ КП 47).

Парафраз строк Лермонтова[3] здесь звучит иронически, что соответствует шаржевой природе рисунка, но важно то, что текст, записанный за Маяковским приятелем в 1911 году, отсылает к завершающей строфе

[3] См. стихотворение М. Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно...» (1840), где есть такие строки: «Любить — но кого же? — на время не стоит труда, / А вечно любить невозможно...»

К. А. Лихачев. Карикатура на учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1911. Фоторепродукция

стихотворения «Братья-писатели», где эта фраза дана как почти дословная цитата:

Под копны волос проникнет ли удар?
Мысль
одна под волосища вложена:
«*Причесываться? Зачем же?!*
На время не стоит труда,
а вечно
причесанным быть
невозможно».

Таким образом, родившаяся в студенческой среде шутка звучит вызывом литературной братии в стихотворении 1917 года: длинные волосы как атрибут человека богемы, для самого Маяковского уже остались в прошлом, а причёсанность как антитеза вызывающему виду собственной юности и метафора добропорядочности, свою остроту сохранили. Устоявшийся образ длинноволосого «носителя тайны и веры» будет использован еще раз — в мексиканском стихотворении «Тропики» (1926). На этот раз «вдохновенная шевелюра» пальм привела глаз поэта к знакомой ассоциации:

Их силуэты-веники
встают рисунком тошненьким:
не то они — священники,
не то они — художники.

В связи с этим следует вспомнить историю с намерением Репина писать портрет Маяковского, но его провокативное поведение лишило мэтра задуманного образа: по дороге на сеанс поэт «*зашел к парикмахеру*»... И обрился наголо, отказавшись от волос, которые Репин счёл наиболее характерной особенностью его творческой личности. Описавший ситуацию Корней Чуковский так её комментирует: «Всей своей биографией, всем своим творчеством он отрицал облик поэта как некоего жреца и пророка, «носителя тайны и веры», одним из признаков которого были «вдохновенные» волосы. Не желая, чтобы на репинском портрете его чертам было придано ненавистное ему выражение, он предпочел обезобразить себя, оголив до синевы свой череп» (Чуковский 2013: 235).

Действительно, Маяковский увидел в репинском восприятии собственной личности некий штамп, от которого так резко и категорически избавился летом 1915. И заявил свой новый визуальный образ в стихах:

Черепа шкатулку вскройте —
сверкнет
драгоценнейший ум.
Есть ли,
чего б не мог я! <...>
Череп блестит,
Хоть надень его на ноги,
безволосый,
весь рассиялся в лоске.

(*Человек*, 1916)

А ещё через несколько лет предложенный поэтом образ, не подошедший Репину и показавшийся Чуковскому «безобразным», станет в портретной галерее Маяковского классическим в исполнении Александра Родченко. В его фотопортретах 1924 года задан тот размах и масштаб, та монументальность, которые потом так нравились в представлении Маяковского как советского поэта и определяли его визуальную мифологию. Более того, Родченко в фотомонтаже к стихам «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926) довёл этот образ до гигантского (поэт–вселенная), соединив «шкатулку черепа» с земным шаром (ср.: «Чтоб поэт перерос веков сроки...»).

Но вернёмся к ранним изображениям Маяковского, в которых больше присутствовала свойственная авангарду гротесковая, шаржевая, деструктивная манера рисования, взрывавшая традиционные отношения между художником и моделью. «Картина умерла», считали они, предпочитая её традиционной статике и пресловутому сходству динамику острохарактерного рисунка.

В сборнике стихов и рисунков *Требник троих*, изданным Г. Л. Кузьминым и С. Д. Долинским вслед за *Пощечиной общественному вкусу* в марте 1913 года, Маяковского визуально — с разных ракурсов — представили Давид и Владимир Бурлюки. Сам же он был автором портрета

В. В. Маяковский. Фотомонтаж А. М. Родченко. 1924

Велимира Хлебникова, стилистически корреспондирующего в книге с его собственным портретом работы Владимира Бурлюка — оба профиля, хотя и находятся на разных страницах, зеркально «развернуты» навстречу друг другу. Опыт взаимного рисования, авторского и коллективного иллюстрирования, оформления сборников входил в постоянную практику авангарда, создавая подвижный ряд визуальных образов, стилистически сходных, перетекающих друг в друга и сохраняющих на имплицитном уровне предшествующие импульсы и отражения смысловых и графических «текстов». Так, занимаясь оформлением своей первой книги, Маяковский не отказался от своего портрета в исполнении Л. Ф. Шехтеля (Жегина). Поэт изображен в широкополой шляпе, впрямую «рифмуясь» со строкой: *«лоб, венчанный шляпой фетровой».* Разделённость изображений — обложки и портрета — укрупняла каждое из них и одновременно создавала объемный поэтический образ, совпадая с реальным обликом молодого бунтаря. Изобразительный аккомпанемент стихов, составленный из двух триптихов иллюстраций и также срежессированный Маяковским, сделал В. Н. Чекрыгин. В результате поэтический текст, исполненный в технике самописьма, усиленный и уплотненный графическим решением *троих*, оказался чрезвычайно выразительным: четыре стихотворения получили визуальное наполнение, а пятнадцатистраничная книга обрела законченный вид, который и обеспечил ее успех.

Интересно, что оба художника тогда же предприняли попытки живописных портретов Маяковского, но оба они остались незаконченными;

В. В. Маяковский. «Я!». Москва, 1913. Обложка В. В. Маяковского и первый лист с портретом поэта работы Л. Ф. Шехтеля (Жегина)

портрет работы Жегина еще и перечеркнут кистью, как неудачный. Работу Чекрыгина позднее приобрела Л. Ю. Брик в Ленинграде, обратившись за её атрибуцией к Л. Ф. Жегину. На обороте холста в нижней части надпись: «Работа В. Н. Чекрыгина 1913 г. — незаконченный портрет В. Маяковского. Удостоверяю Л. Жегин (Шехтель)». Постскриптумом к истории создания книги и ее участников может служить небольшая работа Жегина «В. Маяковский в училище живописи и ваяния. 1913», где трое молодых людей изображены за мольбертами. Её можно считать своеобразным художественным воспоминанием, хотя и отретушированным временем и заказом: она создавалась для выставки ГЛМ к десятилетию смерти поэта (1941) (о выставке см. Алексеева 1993: 177–186).

Лирический, личный характер отличает серию рисунков сестры художника, В. Ф. Шехтель, в которой раскрыта ее история отношений с Маяковским, начавшаяся весной 1913 года. Они известны и частично опубликованы (*Маяковский глазами современников* 2018: 77–83), хотя разрозненное хранение не позволяет увидеть весь графический цикл как единый сюжет, сопрягая его с документальными свидетельствами и мемуарами художницы. В этих рисунках Маяковский предстает то как обычный молодой человек, то его образ стилизован под портрет героя ренессанса, то он выглядит определенно и узнаваемо — цилиндр, желтая кофта, бант. Рядом с ним Вера Федоровна часто изображает и саму себя, по-разному масштабирует фигуру Маяковского, шутливо варьируя тему их близких отношений. На одном из рисунков под названием «Семейный портрет»

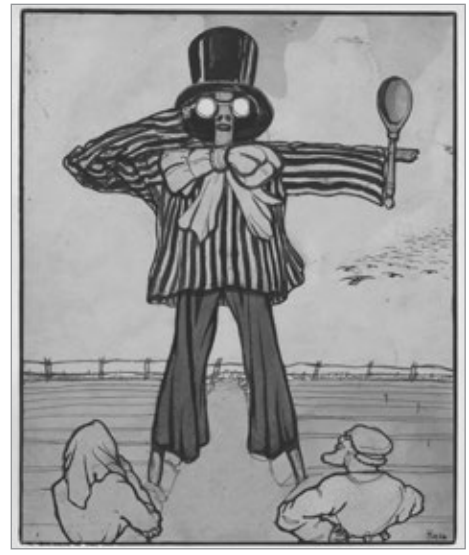
Л. Ф. Жегин. В. Маяковский в Училище живописи и ваяния, 1913. 1941. Фанера, сухая кисть

они оба изображены в образе семейной пары: Маяковский в неизменном цилиндре, но с младенцем на руках (Шехтель ГМИРЛИ КП 49769).

С этим циклом контаминирует так называемая «Жирафья серия» рисунков Маяковского из альбома В. Ф. Шехтель, что в целом позволяет говорить о наметившейся смене имиджа, графически зафиксированном переходе «от образа “байроновского поэта-корсара” к образу “крикогубого Заратустры” в желтой кофте» (*Маяковский — художник* 2013).

Этот образ Маяковского многократно описан и отрефлексирован более других именно как зрелище, т. е. мгновенно попадающий на сетчатку глаза и рождающий новые образы: «И вот зрелище: Маяковский в блестящей, как панцирь, золотисто-желтой кофте с широкими черными вертикальными полосами, косая сажень в плечах, грозный и уверенный, был изваянием раздраженного гладиатора» (Крученых 2006: 91). Во время футуристического турне 1914 года его видели в образе «жгучего красавца» — в цилиндре, английском пальто, лайковых перчатках, с тростью (эти фотографии Маяковского отмечены наибольшим количеством его автографов), а еще в более «живописном» наряде — в смокинге розового муара и жилете с темно-красными бархатными цветами. Искусством визуальной актуализации предмета Маяковский овладел задолго до современных перформансов и инсталляций. В качестве небольшого отступления отметим, что в глубинной своей основе современная визуальная культура наследует авангарду: именно футуристы уверенно двинулись по пути смены эстетических кодов, визуализации

В. Ф. Шехтель. Семейный портрет. 1913. Бумага, карандаш



Наль (Ильин) Футуризм в деревне. 1914. Бумага, акварель

слова, изобретения новых форм и приемов изображения, придумав для них рекламные стратегии и используя диалоговые режимы во взаимодействии с публикой. Но то, что прежде защищало принципиально новое произведение и означало разрыв с предшествующей культурной традицией, сегодня перешло в тиражную фазу и чаще является всего лишь цифровым контентом развлечений, продуктом программного обеспечения и менеджмента.

О «кофте фата» и других визуальных «знаках» футуриста Маяковского сказано достаточно: они мгновенно выделили его талант в число заметных и знаменитых. Здесь только подчеркнем, что яркая вещь, обретя статус артефакта, оказалась подхваченной, визуально умноженной и, отделившись от своего непосредственного «носителя», стала узнаваемым «брендом» футуризма и авангардного движения. Публично представленный индивидуальный образ стал типическим для футуризма как нового явления, попал на карандаш критикам и карикатуристам.

Это демонстрирует, в частности, карикатура Наля «Футуризм в деревне» (1914), предназначавшаяся для журнала *Театр в карикатурах* (см. Алексева 2018: 52–61). Желто-полосатая кофта с завязанным у ворота бантом, надетая на огромную крестовину, сразу отсылает к образу Маяковского. Однако другие атрибуты — цилиндр, круглые очки, похожие на окуляры противогаза, и прибитая к перекладине деревянная ложка — указывают на собирательный образ футуриста и их экстравагантные эксперименты в области футуристического костюма и собственной внешности. Напомним, что приоритет ношения деревянной ложки в пет-

В. В. Маяковский в роли поэта Ивана Нова в фильме «Не для денег родившийся». Москва. 1918. Фотография и киноплакат

лице пиджака закреплен за Малевичем, а напоминающие противогазы маски использовались в постановке спектакля «Победа над солнцем» А. Е. Крученых (Крученых 2006: 107). Спустя столетие карикатура, извлеченная из музейного хранения, получила еще одну «жизнь», открывая собой выставку «Русский дада (Dada ruso), 1914–1924» в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде (2018) и попав на ее афишу.

У начала своей «галереи» острохарактерных, гротесковых образов стоял сам поэт, определенно предпочитавший акцентный рисунок статичному письму. Собственный автошарж вместе еще с двумя карикатурами он выставил в декабре 1913 года на XXXV (юбилейной) выставке учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. Известны и другие автопародийные изображения поэта (см. Алексеева 126 (2018): 52–61), отложившиеся в музейных и архивных коллекциях, а также огромный пласт шаржей и карикатур, опубликованных на страницах газет и журналов. Их выявление, описание, атрибуция — уже начатая работа, которая нуждается во взаимодействии исследователей и требует взаимных усилий в осмыслении этого массива визуальной информации.

Двигаясь от образа Хулигана к поэту Ивану Нову и далее — к внешне респектабельному герою из «Сердца кино», Маяковский эстетизировал собственный жизненный опыт в искусственных реалиях съемочной площадки: происходит развоплощение прежнего образа «рыжего» в поль-

И. К. Колесова.
Портрет В. В. Маяковского.
1919. Бумага, карандаш

Н. В. Зарецкий.
Портрет В. В. Маяковского.
Берлин. [1922–1924]. Бумага, карандаш

зу «красивого, двадцатидвухлетнего» романтического героя «в погоне за славой» и ускользающим идеалом возлюбленной. Визуальные знаки — грим, костюмы, афиша, для которой Маяковский театрально позирует, — следуют за интерпретацией, восходящей к персонажу Джека Лондона, становясь alter ego автора, еще одним его «Я» — в другом исполнении.

Оригинальной графической репликой, близкой авторской кинопрезентации, но при этом возникшей вне кинематографического контекста, можно считать два наброска И. К. Колесовой 1919 года (Колесова ГМИРЛИ КП 39484; КП 39485). «Когда я увидела Маяковского, он мне показался удивительно родственным Давиду, и моя реакция на эту современную интерпретацию Микеланджело была совершенно четкой: мне необходимо было его нарисовать. Тогда я предприняла беспримерный по неприличию шаг — я решила попросить незнакомого молодого человека попозировать мне для портрета. О том, что этот молодой человек был великим поэтом, я не подозревала», — вспоминала Колесова. Так под ее карандашом возникло выразительное и волевое лицо упругой лепки с прямой линией рта и чуть раскосо поставленными глазами под низко надвинутой на лоб панамой — представляется, что свежий, необремененный «вербальными текстами» взгляд молодой художницы совпадал с каким-то внутренним образом Маяковского, имплицитно связывая оба рисунка с его киногероем.

М. Ф. Ларионов.
Портрет В. В. Маяковского. Париж.
1922. Бумага, тушь

И. И. Машков.
Портрет В. В. Маяковского.
1921. Бумага, карандаш

Еще один «романтический образ» Маяковского, выглядящий несколько странно в стилистике позднего символизма, представлен на портрете Николая Васильевича Зарецкого (Zaretzky, 1876–1959) (Зарецкий ГМИРЛИ КП 38853), возглавлявшего берлинский Союз русских живописцев, ваятелей и зодчих. Его знакомство с Маяковским состоялось в 1922 году во время первой поездки поэта в Берлин на выставку советского искусства (галерея Ван-Димен), где выставлялись десять «Окон РОСТА». Не без очевидного влияния предпочтений Маяковского, Зарецкий сделал шрифтовую обложку для его берлинской книги *Вещи этого года* (1924), соединив четкость композиции с антикварным шрифтом с засечками по собственному вкусу.

В 1922 году в Париже произошел «смотр французской живописи», отстоявшийся серией очерков Маяковского. И сам он не мог не стать соблазнительной моделью для художников, возвращаясь туда не раз. Его рисовали и соотечественники (Ларионов, Анненков), и французские мастера (Р. Делоне). Их отличает свобода глаза, руки, впечатления, позволившие сделать портретные зарисовки поэта непредвзятыми и очень личными, растворив его образ «в воздухе» парижского пространства. Об этом Маяковскому писал Ларионов 29 ноября 1922: «Милый Владимир Владимирович. Посылаю тебе два портрета: один в ресторане, другой вообще хотя и имеет вид наброска — но я за него стою очень: он передает Маяковского в Париже» (Ларионов РГАЛИ 366).

В. В. Маяковский. 1924
Фотография А. М. Родченко

Ю. Б. Могилевский. Портрет
В. В. Маяковского. 1959. Линогравюра

Такими же качествами «живого рисунка» обладают наброски 1921 года другого бубнововалетовца и прежнего соратника Маяковского — Ильи Машкова, тогда преподававшего во ВХУТЕМАСе, где часто выступал поэт.

Но очень скоро возмужавшему — годами и опытом — Маяковскому потребовалась новая — кардинальная — смена визуального имиджа, соответствующая его социально-политической идентичности и взятой на себя роли. По времени она совпадает с организацией ЛЕФа, новыми творческими практиками (агитационная поэзия, рекламные тексты и др.), поездками по стране и за рубеж. На сцене, в кинохронике, книге появляется Маяковский советского образца — решительный, брутальный, в добротном пиджаке «полпреда стиха», не имеющим ничего общего с желтой кофтой прежнего «фата». Портреты-фотофакты, смонтированные с поэтическим текстом — теперь уже в эстетике конструктивизма, — создадут документальный «формат», превосходящий иные художественные образы реалистического толка.

Более того, влияние этой стилистики окажется очень сильным: графический американский портрет Маяковского работы Давида Бурлюка (1925) определенно сделан по мотивам известной родченковской фотографии, в дальнейшем ее часто будут «транслировать» в своих работах и многие советские художники. Через поколение тот же взгляд, поворот лица зрители угадают в смягченном «оттепелью» портрете Юрия Могилевского (1959), попавшем на здание столичного театра.

Д. Д. Бурлюк.
Портрет В. В. Маяковского.
Нью-Йорк. 1925. Бумага, тушь

Кукрыниксы. Шарж на В. В. Маяковского.
1928. Бумага, акварель, тушь, печатная вклейка

Однако строгая документальность не означала исчезновения из арсенала художественных воплощений Маяковского вольных «переложений» на тему его поэтической личности в любимом жанре сатирической графики. Блещущий остроумием взгляд молодых пересмешников (Кукрыниксы, Б. Ефимов, Н. Энге и др.) на современные литературные события он представил на выставке «20 лет работы Маяковского», выставив более десятка карикатур. В период так называемых «литературных войн», которые велись различными литературными группировками и сопровождались острыми дискуссиями, опасным присваиванием политических ярлыков именно карикатура своей насмешкой снижала накал страстей, до поры удерживая полемику в рамках литературы. Поэтому лев в литературном зверинце, франт с канарейкой на кокетливом канотье или свирепый прохожий, ведущий на цепочке клопа — это тоже Маяковский, который «улыбается, смеется, издевается».

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Лариса. «Десять лет спустя. Об одной неоткрывшейся выставке В. Маяковского». *Октябрь* 11 (1993): 177–186.

Алексеева Лариса. «“Театр в карикатурах” и “кавалерия острот” от футуристов». *Наше наследие* 126 (2018): 52–61.

Евреинова Лидия. «В мастерской художника Келина». *В. Маяковский в воспоминаниях современников.* М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963.

Жегин ГММ КП 8743: Жегин Лев (Шехтель). «Портрет В. В. Маяковского». Государственный музей В. В. Маяковского. КП 8743.

Зарецкий ГМИРЛИ КП 38853: Зарецкий Николай. «Портрет В. В. Маяковского». Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. КП 38853.
Колесова ГМИРЛИ КП 39484; КП 39485: Колесова И. «Два наброска В. В. Маяковского». Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. КП 39484; КП 39485.
Крученых Алексей. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006.
Ларионов РГАЛИ 366: Ларионов Михаил. «Письмо В. В Маяковскому от 29 ноября 1922 г.». Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 34. Л. 1.
Лихачев ГММ КП 47: Лихачев Константин. Государственный музей В. В. Маяковского. КП 47-оборот.
Лихачев Константин. «В школе живописи, ваяния и зодчества». *Искусство* 3 (1940): 31–32.
Маяковский — художник: каталог выставки. Составитель Е. Ю. Иньшакова. М.: Государственный музей В. В. Маяковского, 2013.
Маяковский глазами современников. Каталог материалов из фондов Государственного музея им. В. В. Маяковского. М.: Государственный музей В. В. Маяковского, 2018.
Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000.
Терехина Вера. «От желтой кофты до красного Лефа». *Маяковский среди художников*. СПБ.: Родник, 2018: 101–111.
Чекрыгин ГМИРЛИ КП 52990: Чекрыгин Василий. «Портрет В. В. Маяковского». Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. КП 52990.
Чуковский Корней. *Собрание сочинений*. В 15 т. Т. 5. Современники: портреты и этюды. М.: Терра, 2013.
Шехтель ГМИРЛИ КП 49769: Шехтель Вера. «Семейный портрет». Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. КП 49769.

LITERATURE

Alekseeva Larisa. «Desiat' let spustia. Ob odnoi neotkryvsheisia vystavke V. Maiakovskogo». *Oktiabr'* 11 (1993): 177–186.
Alekseeva Larisa. «"Teatr v karikaturakh" i "kavaleriia ostrot" ot futuristov». *Nashe nasledie* 126 (2018): 52–61.
Chekrygin GMIRLI KP 52990: Chekrygin Vasilii. «Portret V. V. Maiakovskogo». Gosudarstvennyi muzei istorii rossiiskoi literatury imeni V. I. Dalia. KP 52990.
Chukovskii Kornei. *Sobranie sochinenii*. V 15 t. T. 5. Sovremenniki: portrety i etiudy. M.: Terra, 2013.
Evreinova Lidiia. «V masterskoi khudozhnika Kelina». *V. Maiakovskii v vospominaniiakh sovremennikov*. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1963.
Kolesova GMIRLI KP 39484; KP 39485: Kolesova I. «Dva nabroska V. V. Maiakovskogo». Gosudarstvennyi muzei istorii rossiiskoi literatury imeni V. I. Dalia. KP 39484; KP 39485.
Kruchenykh Aleksei. *K istorii russkogo futurizma*. Vospominaniia i dokumenty. Vstup. st., podg. teksta i komm. N. Gur'ianovoi. M.: Gileia, 2006.
Larionov RGALI 366: Larionov Mikhail. «Pis'mo V. V. Maiakovskomu ot 29 noiabria 1922 g.». Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv liturature i iskusstva. F. 336. Op. 7. Ed. khr. 34. L. 1.
Likhachev GMM KP 47: Likhachev Konstantin. Gosudarstvennyi muzei V. V. Maiakovskogo. KP 47-oborot.
Likhachev Konstatin. «V shkole zhivopisi, vaianiia i zodchestva». *Iskusstvo* 3 (1940): 31–32.
Maiakovskii — khudozhnik: katalog vystavki. Sostavitel' E. Iu. In'shakova. M.: Gosudarstvennyi muzei V. V. Maiakovskogo, 2013.
Maiakovskii glazami sovremennikov. Katalog materialov iz fondov Gosudarstvennogo muzeia im. V. V. Maiakovskogo. M.: Gosudarstvennyi muzei V. V. Maiakovskogo, 2018.

Poeziia i zhivopis'. Sbornik trudov pamiati N. I. Khardzhieva. M.: Iazyki russkoi kul'tury, 2000.
Shekhtel' GMIRLI KP 49769: Shekhtel' Vera. «Semeinyi portret». Gosudarstvennyi muzei istorii rossiiskoi literatury imeni V. I. Dalia. KP 49769.
Terekhina Vera. «Ot zheltoi kofty do krasnogo Lefa». *Maiakovskii sredi khudozhnikov*. SPB.: Rodnik, 2018: 101–111.
Zhegin GMM KP 8743: Zhegin Lev (Shekhtel'). «Portret V. V. Maiakovskogo». Gosudarstvennyi muzei V. V. Maiakovskogo. KP 8743.
Zaretskii GMIRLI KP 38853: Zaretskii Nikolai. «Portret V. V. Maiakovskogo». Gosudarstvennyi muzei istorii rossiiskoi literatury imeni V. I. Dalia. KP 38853.

Лариса Алексејева

МАЈАКОВСКИ DE VISU: РАЗМИШЉАЊА О САОБРАЖАВАЊУ ЛИКОВА И СМИСЛА У ИКОНОГРАФИЈИ ПЕСНИКА

Резиме

У раду се анализира иконографија Владимира Мајаковског, схваћена као „визуелни текст“, настао у процесу сталне узајамне активности вербалног и визуелног. Аутор се ослања на репрезентативни избор ликовних извора, који се чувају у државним и приватним колекцијама у Русији.

Кључне речи: Мајаковски, визуелне уметности, портрет.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 94(470)"1914/1918"

Наталья Михаленко
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
tinril@list.ru

Natalia Mikhalenko
A. M. Gorky Institute od World Literature of the RAS
tinril@list.ru

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ЛУБОЧНЫХ КАРТИНКАХ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ*

FEMALE CHARACTERS IN THE LUBOK OF WORLD WAR I

Главным героем в лубках Первой мировой войны выступал русский солдат, сражавшийся за свободу своей родины. Ему под стать образ воюющей женщины, которая легко справляется с врагом. Так, на лубке «Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан» крестьянки в ярких национальных костюмах захватывают в плен летчиков-офицеров. На лубочных картинках фигуры женщин-воительниц изображаются гиперболизированными, они с легкостью и удалью справляются со слабым врагом, который не может оказать никакого сопротивления. Они воюют, точно совершают обыденную домашнюю или сельскохозяйственную работу. Например, на картинке «Сегодняшнего лубка» «Пруссаков у нас и бабы / Истреблять куда не слабы» русская женщина с трудом может разглядеть врагов, которые похожи на тараканов, она легко сметает их со стен избы. На лубках женщина выступает и как боевой товарищ солдата, поддерживает его ратный подвиг. Так, в лубке В. В. Маяковского «Немец рыжий и шершавый» жена смелого казака шьет ему штаны из обшивки вражеского дирижабля.

Ключевые слова: Маяковский, лубок, Первая мировая война, образ женщины.

The main character in World War I folk pictures (lubok) was the Russian soldier, who fought for the freedom of his homeland. It is accompanied by the image of a warmongering woman, who can easily cope with the enemy. Therefore, in the lubok "Grandma is not stupid - she can catch an airplan" a peasant woman in a colourful folk costume has captured pilots. In the luboks of the figure of a woman-warrior features are oversized because these women can easily capture the weak enemy. They wage war as if they were doing daily chores or field-work. For example, in the painting of "Daily lubok" entitled "Women can easily defeat Germans", a Russian woman can hardly sea the enemy who looks like a cockroach who she can easily sweep off the house wall. The lubok also represents the woman as the soldier's battle companion, who supports his military exploit. For example, in the lubok by V. V: Mayakovsky, "German red and rough" a wife of a daring cossack makes her husband trousers from the enemy zeppelin.

Keywords: Mayakovsky, lubok, World War I, the image of women.

* Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (ОГиОН). Проект № 17-04-00132а «Новые материалы к биографии В. В. Маяковского: историко-литературный и общественно-политический контексты».

Начало Первой мировой войны В. Маяковский встретил как автор текстов и части рисунков сатирических плакатов в духе народных картинок — лубков. Но вскоре перед ним и всем народом «вплотную встал военный ужас» («Я сам») (Маяковский 1955: 22). В стихотворении «Мама и убитый немцами вечер» (1914) этот ужас раскрывается через горе матерей:

> По черным улицам белые матери
> судорожно простерлись, как по гробу глазет.
> Вплакались в орущих о побитом неприятеле:
> «Ах, закройте, закройте глаза газет!»
>
> (Маяковский 1955: 66).

Люди искусства отмечали: «Так необычайно велик момент, так непривычно все, что переживаешь, что, кажется, слов сразу не найдешь. Одно желание, — писала Т. Л. Щепкина-Куперник, — хоть как-нибудь, хоть чем-нибудь принести пользу, одна боязнь не сделать, не дать всего, что можешь» (*Война и женщина* 1914: 1). В сборнике *Война и женщина*, вышедшем в Петрограде в 1914 году, говорилось: «На женщину выпала трудная и великая задача: поддержать и ободрить здоровых, облегчить страдания раненых, — там, на полях сражений, под громом и огнем орудий, и здесь — в бесчисленных госпиталях, раскинутых повсюду, начиная от столиц до глухих, заброшенных местечек. Прийти на помощь оставшимся без средств семьям, призреть их бесприютных детей... Только женщины, привыкшие к будничной, кропотливой, упорной работе, могли осуществить это с теми терпением и любовью, на какие они способны» (*Война и женщина* 1914: 5).

Лубок, вновь востребованный в начале Первой мировой войны, воплотил не только образы отважных солдат, легко расправляющихся с неприятелем, способных победить бесчисленные полчища врагов, находчивых и отважных, но также и образы женщин, поддерживающих своих отцов, мужей, сыновей в их тяжелой борьбе. На картинках рисовали самоотверженных сестер милосердия, женщин, занявших места своих мужей на заводах и фабриках. Сатирический лубок ввел женские образы в картины боевых действий, чтобы возвысить силу и отвагу женщины, готовой наравне с мужчиной защищать Родину. Однако борьба с женщиной, невозможность ее одолеть указывала и на слабость врага, его неспособность оказать достойного сопротивления. На картинках, изображавших зверства над женщинами, подчеркивалась бесчеловечность врагов, отсутствие у них каких-либо моральных и нравственных норм.

До Первой мировой войны женщина в плакатном искусстве изображалась в разных аспектах частной жизни. Предметный мир коммерческой рекламы давал представление о ее быте; анонсы книг, журналов, театров, кино — о культуре и досуге. Скудные сведения можно было извлечь об ее участии в социальной жизни, например, в благотворительности. «Наряду с образами, пришедшими в плакат из глуби веков, в дореволю-

«Французы голодные крысы, в команде у старостихи Василисы» (собрание Ровинского, рис. 480)

ционной рекламе царствовали женщины, тип которых был создан Альфонсом Мухой. Это была женщина бесплотная, таинственная, непостижимая, с распущенными волнами волос, напоминающая то русалку, то богиню, женщина-символ, аллегория, знак, наделяемая чертами современницы. Она — в самых разных вариантах — заняла в плакате одно из главных мест в силу своей асоциальности, модности, многозначности. Этот образ перекликался с поэзией символистов, с мистическими образами фильмов, с театральными спектаклями, с книжными и журнальными иллюстрациями, и поэтому легко наполнялся аллегорическим смыслом, иносказательным содержанием» (*Женщины в русском плакате* 2001: 2).

Идеальные героини модерна изображены, к примеру, на плакатах П. Житкова к фильмам «Бездна» и «Лея Лифшиц» (начало 1900-х гг.). Как писала В. В. Сафонова, «художник создал для них романтические эстетизированные образы, несколько оторванные от реальности. <...> эти женщины максимально надмирны, неклассифицируемы как часть социума <...>. Красота для них становится образом жизни» (Сафонова 2011: 217).

Народное примитивное искусство апеллирует не к ностальгическим и даже не столько к эстетическим, сколько к «эмоционально-жизненным переживаниям, призывая не к любованию, но как бы к непосредственному “воспроизведению”» (Поспелов 2008: 22) действий лубка. С началом военных событий и мобилизацией плаката на обслуживание социальной, политической сферы, круг женских персонажей расширяется, характер их обогащается. Задача воодушевления воинов вызвала к жизни иные

«Пруссаков у нас и бабы / Истреблять куда не слабы!» («Сегодняшний лубок», б. г., типолитография С. М. Мухарского, автор текста — В. В. Маяковский)

образы. Сюжеты лубков Отечественной войны 1812 года, Русско-японской войны стали вновь актуальны. Многие лубочные картинки были повторены или адаптированы к новым условиям. Образы сильных женщин, под стать русскому герою-богатырю, были вновь введены в искусство. Например, в собрании лубков Д. А. Ровинского (Ровинский 1881), картинки из которого широко тиражировались во время Первой мировой войны, воплотились образы женщин, способных оказать сопротивление даже солдатам вражеской армии. В картинке времени войны с Наполеоном «Французы голодные крысы, в команде у старостихи Василисы» (собрание Ровинского, рис. 480) (Ровинский 1881: 201) отряд русских женщин на лошадях и с косами захватил французов — причем это не простые солдаты, а драгун и офицер, вид у них изрядно потрепанный. В лубке «Если французы не скакали / Так как крысы, то не попали бы в мышеловку / К Василисе» (собрание Ровинского, рис. 482) (Ровинский 1881: 202) русская женщина захватила в плен и заперла в избе несколько французов. В руках у нее нет оружия — только кочерга. Она с легкостью закрывает дверь бани, из которой пытается вырваться один из врагов. Картинка прославляет смекалку и отвагу русской женщины: трое французских солдат одурачены ею.

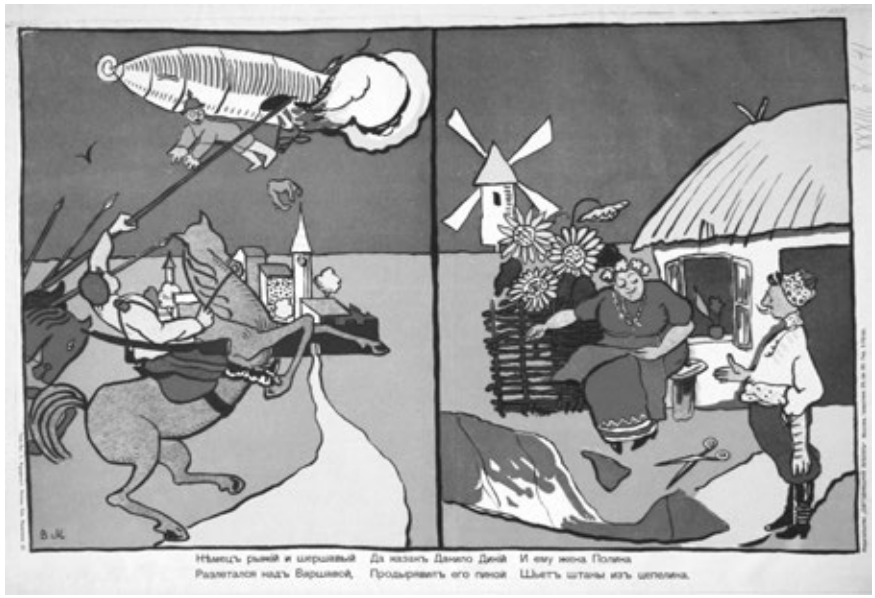
Интерпретируют такой сюжет и лубки Первой мировой войны. В них уже прославляется не только ум и находчивость русской женщины, но и ее сила. В картинке «Сегодняшнего лубка» (1914)[1] (автор текста В. В. Маяковский) «Пруссаков у нас и бабы / Истреблять куда не слабы!» (Маяковский 1955: 357) изображена женщина крепкого телосложения, она занята уборкой избы, смахивает прутиками пруссаков — немцев. Схватив одного из них, она не может его разглядеть, настолько он мал, и подносит его к глазам. Такая «уборка» не трудна ей — ее движения привычные, она занята обыденным делом. На тематически близкой картинке «Не жалей Ванюха ног...» (М., Издание литографии Торгового дома А. П. Коркина, А. В. Бейдемана, 1914) нарисованы русский солдат и его

[1] Московское издательство «Сегодняшний лубок» (Г. Б. Городецкого), типография С. М. Мухарского в августе-октябре 1914 года выпустило серию цветных лубков — карикатурных плакатов и открыток, иллюстрирующих стихотворные тексты В. В. Маяковского. Авторами плакатов были В. В. Маяковский, К. С. Малевич, Д. Д. Бурлюк, В. Н. Чекрыгин, И. И. Машков, А. В. Лентулов.

«Шел австриец в Радзивилы, / Да попал на бабьи вилы» («Сегодняшний лубок», б.г., типолитография С.М. Мухарского, автор текста — В.В. Маяковский)

супруга, которые без всяких хлопот расправляются с пруссаками, они действуют легко и слаженно (сравнение немцев с тараканами было распространенным во время войны): «Не жалей Ванюха ног, / Двинь по таракану. / Я ж персидским порошком / Посыпать их стану. / Брось Матреха все сумленья, / У Российских казаков / Есть такое положенье / Каблуком бить пруссаков». Супруга солдата изображена равной ему, готовой так же, как и он, смело расправляться с врагом.

В коллекции картинок «Сегодняшнего лубка», иллюстрирующих стихотворные тексты Маяковского, художники — К. С. Малевич, А. В. Лентулов, Д. Д. Бурлюк, В. Н. Чекрыгин, И. И. Машков, — есть изображение русской женщины, которая и по силе не уступает мужчине. Вместе с русским мужиком в национальной одежде она воплощает собой образ воюющей России («Подошел колбасник к Лодзи...»). В этом женском образе дан пример той великой силы матери-земли, которая способна сокрушить врага. На лубке «Шел австриец в Радзивилы, / Да попал на бабьи вилы» (Маяковский 1955: 356) (1914) (автор текста Маяковский) русская женщина в красном сарафане (ее фигура занимает все пространство картинки — от неба до земли) с хохотом поднимает на вилы маленькую фигурку немца. Остальные враги предусмотрительно укрылись за холмом. Немец, который был вооружен штыком, абсолютно беспомощен против этой бабы. Несмотря на то, что она воюет не с помощью оружия, она сокрушает войско неприятелей. Изображенная на лубке баба соответствует фольклорному представлению об идеале женской красоты — у нее пол-



«Немец рыжий и шершавый» (художник и автор текста В. В. Маяковский, «Сегодняшний лубок», б. г., типолитография С. М. Мухарского)

ные плечи, округлое лицо с пухлыми щечками, прямым носиком, соболиными бровями.

Вероятно, о таком женском образе писал Маяковский в статье «Штатская шрапнель (“Вравшим кистью”)», говоря, что художники традиционными приемами и красками не способны изобразить войну: «А теперь попробуйте-ка вашей серой могильной палитрой, годной только для писания портретов мокриц и улиток, написать краснорожую красавицу войну в платье кроваво-ярком, как желание побить немцев, с солнцами глаз прожекторов» (Маяковский 1955: 309).

На лубке «Немец рыжий и шершавый» (художник и автор текста В. В. Маяковский, «Сегодняшний лубок», 1914) изображен казак Данила Дикий, он представлен как защитник города от вражеского цепеллина. Гиперболическая фигура казака, растянувшаяся по диагонали от левого нижнего угла к правому верхнему, соединяет небо и землю и поражает цепеллин. Немцы, находившиеся в нем, сыплются из него, точно свертки, они падают на землю. На второй картинке изображена жена казака Полина, которая «шьет штаны из цепелина». Данило Дикий и его супруга нарисованы в традиционных украинских костюмах, на заднем плане — мельница, хата и изгородь, за которой растут подсолнухи. Вся военная мощь немцев высмеивается действием Полины, шитьем из брезента цепелина штанов мужу. Подпись к рисунку предельно лаконична, она также подчеркивает простоту, даже обыденность подвига казака: «Немец рыжий и шершавый / Разлетался над Варшавой. / Да казак Данило Дикий /

«Отвалилось у Вильгельма / Штыковое рыжеусие...» («Сегодняшний лубок», б. г., типолитография С. М. Мухарского, автор текста — В. В. Маяковский)

Продырявил его пикой. / И ему жена Полина / Шьет штаны из цепелина» (Маяковский 1955: 359).

На лубках женщина в отсутствии мужа, защитника способна противостоять и мародерам, стремящимся разорить ее хозяйство. Картинка из собрания Ровинского времен Отечественной войны 1812 года была адаптирована к новым реалиям — французский мародер, похищающий птицу у крестьянки, в лубке 1914 г. заменен на немецкого мародера. Русская женщина гонится за ним с ухватом, не паникует, не плачет, а борется с врагом.

Гиперболизация силы женщины, выразившаяся в ее способности победить даже самую современную технику, также воплотилась в лубках. На картинке «Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан» (М., Издание Литографии Товарищества И. Д. Сытина, 1914) женщины, работавшие на полях, с вилами и граблями захватили в плен австрийских летчиков, несмотря на то, что у солдат были револьверы. В ярких национальных костюмах босые женщины расправляются с вооруженными врагами. На их подвиг из травы и из-за забора смотрят дети — настолько не страшна русским военная мощь австрийцев. Бравурная подпись подчеркивает мощь, удаль и смекалку русской женщины.

Еще на плакатах, выполненных в неорусском стиле, появились «русские красавицы в щедро украшенных сарафанах и кокошниках, с бесчисленными нитями бус, с толстыми косами» (Сафонова 2011: 217). Эти героини также не были связаны с определенными социальными ролями.

«Баба тоже не чурбанъ — можеть взять аэропланъ». — [Худож. Д. Моор?]. — М.: Лит. Т-ва И. Д. Сытина, 1914.

В лубке Первой мировой войны такие женские образы служили олицетворением Родины. Самым частотным изображением на таких картинках была красавица в кокошнике, царском облачении, с символами власти.

Иногда художники обращались и к античной традиции, сравнивая воюющую страну с древней богиней. Например, на аллегорической картине «Согласие» (М.: Лит. С. М. Мухарского, б. г.), олицетворяющей союз в войне Англии, Франции и России, государства изображены в виде античных богинь. Если западные страны показаны с предметами, символизирующими прошлое (красный колпак революционера) или атрибутами власти (корабельный якорь — морское господство Англии), то над головой России поднят православный крест, две другие женские фигуры молитвенно обращены к ней с просьбой о помощи: «В ней ВЕРА глубока; тревогой / Не поколеблема ничуть, / Святая Русь во имя Бога / Свершает свой победный путь...», «Перед грозой враждебных сил / В дни тяжкой скорби, испытаний — / Святой союз их в поле брани / Сам Бог с небес благословил». Благословенность праведной борьбы России, священность ее войны часто подчеркивалась в лубочных картинках.

Русская женщина в национальном костюме, с мечом и державой символизировала мощь и силу русского государства, древнюю историю ее побед. На лубке «Россия и ее воин» (М., Издание Типолитографии Е. Ф. Челнокова, 1914) как древняя княжна, вновь призывающая своих воинов на ратный подвиг, женщина принимает клятву русского солдата

«Согласие». — М.: Лит. С. М. Мухарского, б. г.

«Россия и ее воин» (М., Издание Типолитографии Е. Ф. Челнокова, 1914)

разбить вражеские полчища: «Милый сын мой, статный воин, / Наставленья не забудь! / Помни — счастья ты достоин, / Отправляйся ж с Богом путь! <...> Не забыл, что силой духа / Мы над всеми верх берем... / Уж близка его разруха, — / Смело бей его штыком!»

Но лубок отмечал не только воинственный характер русской женщины, но и ее жертвенность. Грусть по близким людям, ушедшим на фронт, также нашла отражение в картинках и плакатах. Женский образ на лубке «Москва русским воинам в плену», 31 октября — 1 ноября 1915 г. (художник С. А. Виноградов) восходит к образу Ярославны, жены князя из *Слова о полку Игореве*. Тоскующая по мужу или сыну боярышня в традиционном, богато расшитом сарафане и душегрейке изображена возле стен Кремля. Она олицетворяет печаль Родины по своим сынам, которым суждено воевать, быть захваченными в плен, погибнуть на полях сражений.

Самую большую долю лубков Первой мировой войны, на которых представлены женские образы, составляют изображения труженицы тыла. Чаще всего женщины здесь — сестры милосердия, заводские работницы. В книге «Война и женщина» из серии сборников «Великая всемирная война» так характеризуется мирный женский труд: «Сборы белья, устройство больниц, организация мастерских для приготовления марли, кружечные сборы. Каким все это кажется мелким, будничным и прозаичным. Но как много здесь настоящей красоты и поэзии, если в эту утомительную

«Сестра милосердия у постели тяжелораненого» (М., Издание литографии Товарищества И. Д. Сытина, 1915)

«Дали ребенку русской каши да молока пресного, а у него брюхо поперек треснуло» (литография Ш. Буссель, Петроград, 1914, «Война русских с немцами»)

однообразную работу вкладывается вдохновение, энтузиазм, любовь к родине...» (*Война и женщина* 1914: 12) На лубке «Сестра милосердия у постели тяжело раненого» (М., Издание литографии Товарищества И. Д. Сытина, 1915) медсестра заботливо ухаживает за солдатом. Ее белоснежная форма, чистая рубашка раненого, иконка, заботливо прикрепленная к изголовью кровати — все говорит о покое в лазарете, о том, что скоро больной пойдет на поправку. На картинке «В полевом госпитале» (М., Издание Торгового дома «С. Курнин и К°», А. А. Левенсона, 1914) сестра милосердия читает солдату письмо.

Женщины заменили мужчин на разных работах. Например, в лубке «Все для войны» (Петроград, издание хромолитографии Соколова, 1916) за станком сосредоточенно трудится женщина в рабочей форме. В книге *Война и женщина* отмечалось, что после ухода мужчин на фронт, женщины взяли на себя их труд: «Всюду, где это доступно, они занимают оставленные мужьями места, или ищут новых возможностей заработка. Кадры женщин, получивших интеллигентное воспитание, переходят без стеснения к черному труду, — только бы не сидеть без дела и не обременять благотворительных обществ. Они поступают в продавщицы, разносчицы газет, в мастерские. В Москве женщины заняли места своих мужей на трамваях и на железных дорогах» (*Война и женщина* 1914: 15).

Но на лубках был представлен и другой женский образ. Как герой был противопоставлен на картинках врагу, так и русская женщина противопоставлялась немецкой. Если русская изображалась помощницей мужчины в деле защиты Родины, заботливой сестрой милосердия, умелой работницей, то немка предстает хитрой обманщицей, злобной, жадной и коварной. Так, на лубке «Жена немецкого людоеда Авгу́ста, чтоб ей было пусто!» (литография Ш. Буссель, Петроград, 1914, «Война русских с немцами») показана тучная женщина, держащая в руках череп — она поддерживает развязанную ее супругом Вильгельмом бойню. На сатирической картинке «Дали ребенку русской каши да молока пресного, а у него брюхо поперек треснуло» (литография Ш. Буссель, Петроград, 1914, «Война русских с немцами») изображен спеленутый Франц-Иосиф, которого на руках держат разряженные дамы. Лубок аллегорически показывает глупость австрийского императора, его слабость перед мощью русских. Ему нужна помощь нянек, а он отправился воевать.

Владение черной магией, связь с инфернальными силами часто приписывались немецкому кайзеру и австрийскому императору. На переделанной картинке из собрания Ровинского «Баба Яга и Крокодил» колдунья приносит Францу-Иосифу вино: «Немецкая баба-яга встречает Франца колдуна. Привезла ему склянку вина» (литография А. Павловой, Петроград, 1914, «Война русских с немцами»). Немецко-турецкий союз всячески высмеивался в лубке. Так, коварная немка преподносит султану вино, заставляя нарушить запреты ислама: «Немка-жена султана учит его пить вино, а он пьян давно» (литография Ш. Буссель, Петроград, 1914, «Война русских с немцами»). Немецкая женщина изображена верхом на султане, а перед его лицом держит как приманку бутыль с вином.

На картинке «Сегодняшнего лубка» (автор текста — Маяковский) «Отвалилось у Вильгельма / Штыковое рыжеусие» карикатурный кайзер показан вместе с супругой. Из-за этого все его военные действия снижаются, высмеиваются как действия недальновидного и нерачительного хозяина: «Опустив на квинту профиль, / Говорит жене — Виктории: / Пропадает наш картофель / На отбитой территории», «Женка! Эх! Уйдем в безбурье! / Я набрел на мысль прекрасную: / Мы откроем в Петербурге / Королевскую колбасную» (Маяковский 1955: 356).

В фольклоре Первой мировой войны лирическому образу русской женщины также антиномичен образ немецкой. Солдатским песням о расставании с любимой противопоставлены частушки об уходе немецких солдат на войну. Так, тематика лирической песни переворачивается, и враг подвергается осмеянию. Казацкая песня: «Ты прощай, прощай, красавица, / Ждет меня товарищ-конь. / С ним нам надобно отправиться / В битву на смерть, под огонь. // Казаку не гоже бабиться, / Возле крали расписной. / На войне с другой спознается, / С “степью ратною” — женой» (*Солдатские частушки* 1915: 14). Частушка: «Ты прощай, прощай, Амалья, / Карла ждет твово баталья; / Вздуют Карла казаки, / Будет помнить он тычки» (*Солдатские частушки* 1915: 10).

Агитационные, политические задачи военных лубков Первой мировой войны диктовали тематические и образные особенности текстов и изображений. Лубок призывал солдат бороться до победы, осознавать свою силу, верить, что в тылу их поддерживают близкие им люди, жены и матери, готовые всегда помочь. Картинки с изображением воюющей женщины, а среди них были и лубки Маяковского, должны были подчеркнуть силу праведной борьбы, слабость врага, возможность его одолеть, проявить в этом противостоянии свои лучшие качества.

ЛИТЕРАТУРА

Война и женщина. Серия «Великая всемирная война». Вып. 9. Петроград: Типография И. В. Леонтьева, 1914.

Женщины в русском плакате. Сост. А. Снопков и др. Авт. текста Н. Бабурина, С. Артамонова. М.: Контакт-культура, 2001.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955.

Поспелов Глеб. *Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов*. М.: «Пинакотека», 2008.

Ровинский Дмитрий. *Русские народные картинки*: В 5 кн. Экспедиция Заготовления Государственных бумаг, 1881. Кн. 2: Листы исторические, календари и буквари. Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1881.

Сафонова Виктория. «Два типа телесности в отечественном рекламном плакате периода конца XIX — середины XX вв.». *Вестник ВГУ* (Серия: Филология. Журналистика.) 2 (2011): 216–220.

Солдатские частушки, записанные со слов раненых. Собрал В. Б. Лехно. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1915.

LITERATURE

Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 1. Stikhotvoreniia, tragediia, poemy i stat'i 1912–1917 godov. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1955.

Pospelov Gleb. *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910-kh godov*. M.: «Pinakoteka», 2008.

Rovinskii Dmitrii. *Russkie narodnye kartinki*: V 5 kn. Ekspeditsiia Zagotovleniia Gosudarstvennykh bumag, 1881. Kn. 2: Listy istoricheskie, kalendari i bukvari. Sankt-Peterburg: Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk, 1881.

Safonova Viktoriia. «Dva tipa telesnosti v otechestvennom reklamnom plakate perioda kontsa XIX — serediny XX vv.». *Vestnik VGU* (Seriia: Filologiia. Zhurnalistika.) 2 (2011): 216–220.

Soldatskie chastushki, zapisannye so slov ranenykh. Sobral V. B. Lekhno. M.: Tipografiia T-va I. D. Sytina, 1915.

Voina i zhenshchina. Seriia «Velikaia vsemirnaia voina». Vyp. 9. Petrograd: Tipografiia I. V. Leont'eva, 1914.

Zhenshchiny v russkom plakate. Sost. A. Snopkov i dr. Avt. teksta N. Baburina, S. Artamonova. M.: Kontakt-kul'tura, 2001.

Наталија Михаљенко

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У ЛУБОКУ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

Резиме

Главни јунак у лубоку Првог светског рата био је руски војник, који се бори за слободу отаџбине. Њега прати слика ратоборне жене, која лако излази на крај с непријатељем. Тако, на лубоку „Није снајка дудук глупи — у авион она хрупи“ сељанке у јаркој народној ношњи заробљавају пилоте. Фигуре жена ратника у лубоку приказане су помоћу хиперболе: оне лако и спретно савладавају слабог непријатеља, неспособног да им се супротстави. Оне ратују као да врше уобичајени свакодневни домаћи посао или рад у пољу. На пример, на слици „Данашњег лубока“ „Прусе могу жене лако Да тамане само тако“ Рускиња једва да види непријатеља који личи на бубашвабу, па их лако скида са зида куће. Жена у лубоку друг је на бојном пољу ратника и помаже војничком подвигу. Тако, у лубоку В. В. Мајаковског „Немац рић и рошав“ жена смелог козака шије мужу панталоне од материјала непријатељског дирижабла.

Кључне речи: Мајаковски, лубок, Први светски рат, слика жене.

UDC 75.071.1:929 Bruni L. A.

Давид Бернштейн
anna-bernstein@yandex.ru

David Bernstein
anna-bernstein@yandex.ru

ПРО «БАРЫШНЮ-СМЕРТЬ» Л. А. БРУНИ

ON "MISS DEATH" BY L. A. BRUNI

Статья посвящена работе художника Л. Бруни над образами пьесы В. Хлебникова *Ошибка смерти*. Сохранились пять графических композиций, различных по материалу и жанру. Несколько рисунков выражают образ «Барышни-смерти» и несут идею проявления формы после своего исчезновения в виде следа в новой художественной действительности. Рассматривается «портрет Смерти», как обновление и наследование мажорной тональности финала хлебниковской пьесы, как отображение победы над «Барышней-смертью» и праздника веселого оживания мертвецов — героев пьесы. Это эмблематическое выражение судьбы русского футуризма. Оно эстетически неотделимо от революционного катастрофизма эпохи и вне его обречено на умирание в смехе — «умереть, чтобы засмеяться».

Ключевые слова: Л. Бруни, В. Хлебников, *Ошибка смерти*, «Барышня-смерть», *Зангези*, рисунки.

The paper focuses on the work of artist L. Bruni while designing the characters of the drama by V. Hlebnikov *Error Death*. Five graphical compositions were preserved, different both in material and in genre. Several drawings portray "Miss Death" and carry in them the idea of expressing a form after its own disappearance in traces in the new artistic reality. "Portrait of Death" is observed as a renewal and extension of the major tonality of the final of Hlebnikov's drama as a reflection of the victory of "Miss Death" and the holiday of a jolly revival of the dead man — the hero of the drama. This is an emblem expression of the destiny of Russian futurism. It is aesthetically inseparable from revolutionary catastrophism of the era and beyond it is condemned to dying in laughter — "die to laugh".

Key words: L. Bruni, V. Khlebnikov, *Error Death*, "Miss Death", *Zangezi*, drawings.

Среди различных общественно-политических и художественных инициатив Льва Александровича Бруни, над которыми 1917 год уже грозно размахнул свои крылья, 2-го ноября встраивается составляемая Хлебниковым, совместно с Татлиным, программа постановки трех пьес[1].

[1] Написанный тушью на большом листе оберточной бумаги (382 × 530 мм) Договор этот выглядит следующим образом:

По-видимому, именно с этим намерением Хлебникова следует связывать ноябрьское обращение Бруни к работе над сценографией *Барышни-Смерти*. Впрочем обращению этому до известной степени предшествует очередная встреча поэта с художником в его квартире, знаменитой «Квартире № 5», летом 17-го года (Сарабьянов 2009: 55), и подстегивается в начале ноября — Татлиным (Там же: 56). Исследователи склонны датировать ее началом ноября — декабрем 17-го года, поскольку «...работа в конце 17-го года была прервана какими-то неизвестными для нас обстоятельствами» (Там же). И хотя Бруни остается верен своему увлечению хлебниковской темой и художника по-прежнему тянет продолжить работу над *Барышни-Смертью*[2], о ее продолжении за пределами революционного Петрограда нам также ничего не известно.

От работы Бруни над этой хлебниковской «маленькой трагедией» сохранились пять композиций, различных по материалу и жанру, а также, возможно, по времени создания[3]. Из них наиболее интересными и близкими к предмету наших размышлений кажутся те, на которых художник разрабатывает образ центрального персонажа пьесы — образ Барышни-смерти. И таков, в особенности одноименный эскиз[4], соответственно помеченный его автором в нижнем левом углу рисунка. (Илл. 2)

«Комплект вещей: 1) “Ошибка Барышни Смерти” 2) “Госпожа Ленин” 3) “13 в воздухе”.

Автор: В. Хлебников

Режиссер: В. Хлебников

Художественная постановка: В. Евгр. Татлин.

Проиграно будет дружиной искусств в числе 13 человек. Постановка этих вещей помимо Викт. Вл. Хлебникова, Влад. Евгр. Татлина и Артура Серг. Лурье, считается нарушением их прав и обеспечивается неустойкой в 300.000 руб.

Ведение переговоров поручается Влад. Евгр. Татлину.

Велимир Хлебников

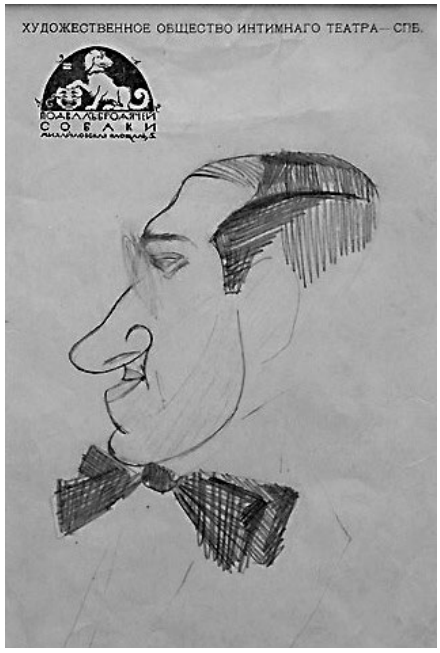
Владимир Татлин

Артур Лурье» — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина: AVIIe/6 № 264421/567 (Илл. 1). Однако программа не была осуществлена и спектакль, составленный из «маленьких трагедий» Хлебникова, не состоялся, в связи с чем см.: (Харджиев 1940: 413). Не было осуществлено Татлиным и художественно-декорационное оформление спектакля. Зато Артур Лурье исполнил тогда же, в 1917 году, музыкальное оформление «Барышни» (продолжительностью 30 минут): Сценическая музыка к *Ошибке барышни-смерти* для чтеца и фортепиано, Opus 40, части № 1 (Prelude), № 2 (Allegro), № 3 (Lent), № 4 (Первый танец Барышни Смерти), № 5 (Второй танец Барышни Смерти) — см.: http://www.lourie.ch/de/arthur-lourie/werke/ (дата обращения 12.04.2018).

[2] В этой связи см.: «В письме от 19 апреля 1921 года к Митуричу он (Бруни. — *Д. Б.*) пишет, что “день и вечер нужно работать Б<арышню> Смерть для денег”». Цит. по: (Сарабьянов 2009: 57).

[3] См.: (Сарабьянов 2009: 239–241), а именно: 1) «Барышня смерть». 1917. Бумага, уголь. 47,9 × 30,5. ГРМ; 2) «Инвалид». 1917 (или 1921). Бумага серая, уголь, мел. 45,0 × 34,0. ГТГ; 3) «Смерть». 1917 (или 1921). Бумага серая, уголь, мел. 45,0 × 31,7. ГТГ; 4) «Эскиз декорации к пьесе Велимира Хлебникова “Ошибка смерти”». 1917 (или 1921). Бумага, наклеенная на холст, клеевая краска. 52,0 × 6,0. ГРМ; 5) «Эскиз костюма “Барышни-смерти” к пьесе Велимира Хлебникова “Ошибка смерти”. Оборот рисунка “Озеро Тургояк”». 1917 (или 1921). Бумага серая, уголь. 23,7 × 31,4. ГТГ.

[4] См. пункт 1 примеч. 1 настоящей статьи.

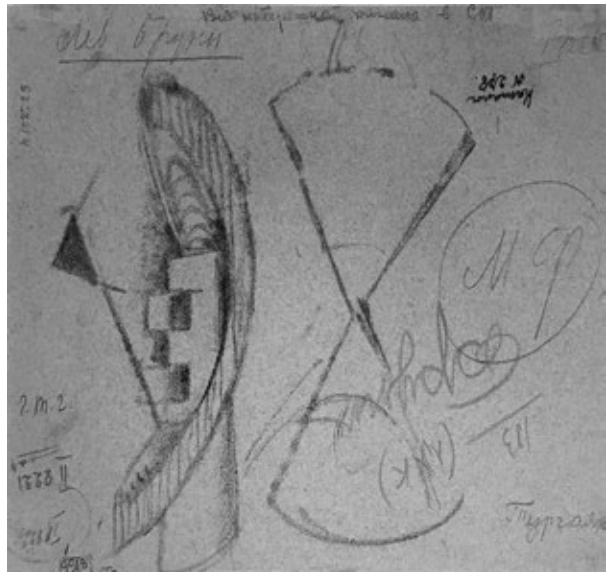


Илл. 1. *А. Лурье. Дружеский шарж неизвестного художника. 1910-е годы.*

Илл. 2. *Л. А. Бруни. Барышня смерть. 1917.*

Итак. Бруни предъявляет образ Героини пьесы словно бы пребывающим на границе безвидной глубины бумажного листа и предлежащей ему действительной реальности, где дано развернуться ее драматической судьбе. И пребывание это художник отмечает посредством угля — материала такого хрупкого, такого, словно песок, сыпучего и оттого из всех графических техник столь неверного, столь легко пропадающего и к пропаданию всегда склонного, — но, одномоментно, материала способного и неизменно готового к самой утонченной, самой нежной тональной передаче любой, вплоть до едва приметного трепета пространственности, что дано случаться на всей явленности бумажного листа с распростертой на нем будто бы вживую трепещущей плотью рисунка. Так что, беря угольный карандаш и рисуя, и стараясь разделять пространство, как то советует Ченнино Ченнини (цит. по: *Энциклопедический словарь* 1997: 892), Лев Бруни манифестирует уголь единственно достоверным субстанциональным материалом для поиска и выражения образа «Барышни-смерти». Для чего обратимся к наиболее пленительному ее облику в исполнении художника.

Бруни заполняет весь вертикальный полуторный формат бумажного листа фигурой своей героини, которую исполняет углем. Портрет решительно размещается по левой нисходящей композиционной диаго-



Илл. 3. *Л. А. Бруни. Эскиз к «Ошибке смерти». 1917 (1921?). Оборот рисунка «Озеро Тургояк».*

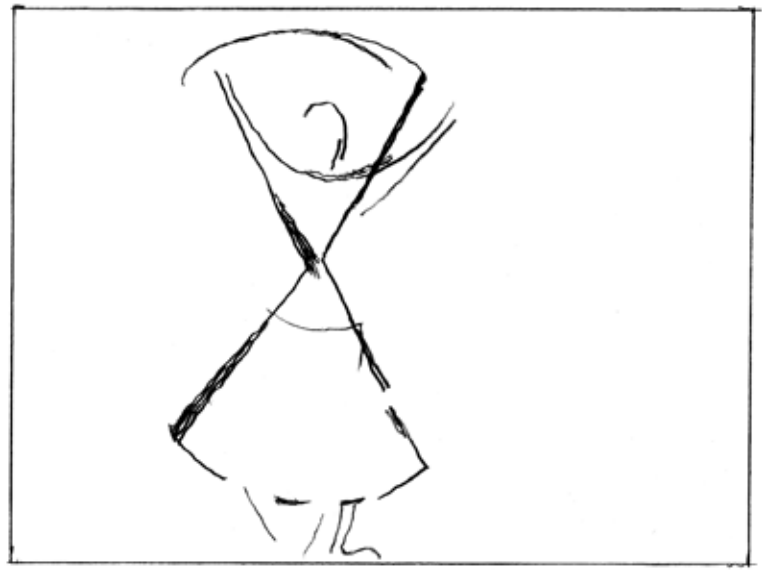
нали[5], да к тому же еще так, что большая часть фигуры остается слева от нее, тогда как меньшая, но пластически и символически несравненно более значительная, оказывается над диагональю, то есть от нее справа. И это, однако, при доминировании здесь какого-то зловещего зияния пустоты. Не оттого ли всей фигуре приходится пребывать в состоянии неустойчивого равновесия и обнаруживать склонность в себе к ускользанию и/или пропаданию в пределы мнимого вместе с определенным и единомоментным присутствием в протяженности действительной.

Но вот, развернув к зрителю в полный фас свое лицо, не оставляющее и тени сомнения относительно его принадлежности, при столь же бескомпромиссном профиле всей фигуры и не менее странно-неожиданном стелюще-крадущемся шаге[6], вот «Барышня» зависает необратимо в голом просторе листа, лишь кое-где окрест ее силуэта припорошенном углем, и вот она застывает в порыве мерцающе-зыбящейся вкрадчивой пластики рук. Впрочем, предпринятое нами наблюдение за графизмом

---

[5] Подробнее о семантике диагонали в структуре художественной композиции см.: (Тарабукин 1973: 472–481).

[6] Такое зрительное переживание вызывает эксцентричность положения видимых ног «Барышни», вообще-то обутых в туфли на высоком каблуке. Что до позы, то рисовальщик собирает ее из балетного пуанта, на который поставлена развернутая едва ли не в полный фас левая — для нас — нога (шарик/точка вместо каблука туфли — не в счет, оборачивается чуть ли не геометрическим следом опущенной/вычтенной художником формы) и «цыпочка» правой — для нас — ноги, нарисованной в полный профиль с сильно форсированным подъемом.



Илл. 4. *Перевод рисунка «Барышня смерть» Л. А. Бруни.*

рук вполне распространимо и на разглядывание графического устройства наряда героини пьесы.

Наряд в целом напоминает бабочку, уж не говоря о его мифопоэтическом изводе[7]. Обладая, соответственно, легко узнаваемым силуэтом, художник, опуская детали, собирает взыскуемый образ из двух соединенных вершинами треугольников — треугольника пелерины и треугольника юбки. А те, словно бы ткутся угольным карандашом из флера полуночно-сумеречного эфира, и оборачиваются конусами. Это приводит угольный рисунок к непривычному, чтобы не сказать странному, состоянию бытийности графической формы тонально-штрихового устройства. Оно одномоментно оконтуривается угольным бархатом неизменно прозрачных широких линий; или им вторят линии меньшей сочности, но схожей решительности и силы; или случаются, напротив, линии и вовсе тонкие и легкие как лёт паутинной нити и, вторя направлениям прежних взмахов угольной палочки, хранят верность прежде усвоенной тональности; а не то вдруг линеарное рисование претворяется в своего рода штриховой речитатив из угольных растушевок и доводит этими растушевками рисуемую форму до изнеможения. И тогда рисование формы здесь и в этот момент начинает замещаться просыпанием угольных при-

[7] Ср., к примеру, в этой связи третье «Восьмистишие» Мандельштама: «О, бабочка, о, мусульманка, / В разрезанном саване вся — / Жизняночка и умиранка, / Такая большая, сия! / С большими усами кусава / Ушла с головою в бурнус. / О, флагом развернутый саван, — / Сложи свои крылья — боюсь!» (ноябрь 1933, Москва).

порохов, которые тем самым утверждаются в значении иссякающей и даже вовсе иссякшей формы, — и тогда разглядываемое рисование предстает своего рода графическим припоминанием, «причудливо»[8] соединяющим пространство формы с формой в пространстве.

Взятая исключительно как пересечение пространства и графемы, поэтика рисования Бруни наводит на мысль о граничности устроения рисунка «Иллюстрации к пьесе...». В самом деле, рисунок включает в себя пространство бумажного листа и форму, встраиваемую углем. Форма принципиально линеарно-слоиста, контрастна, но и прозрачна в силу природы избранного художником угольного графизма. Оттого изображение «Барышни» устраивается рисованием так, чтобы пространство бумажного листа могло проникать и распространяться внутри угольной линеарности. А графема — была способна пресуществляться в граничный контур.

Между тем, граничному контуру, эстетически происходящему от концепта non-finito, свойственна пластическая двойственность, позволяющая ему в равной мере становиться внешним и внутренним, текучим и необратимым, определенным и незавершенным, непроницаемым и прозрачным... Дабы послушное воле художника изображение «Барышни», одномоментно возникая и пропадая, — словно бы мерцая, обратилось в «ленту Мёбиуса»[9] (Илл. 3, Илл. 4).

Другой рисунок Бруни на ту же тему[10] оказывается упрощенным изображением «Барышни-бабочки», содержа, однако, основные его элементы — конус юбки и конус торса, сходящиеся своими вершинами у талии героини пьесы и образованные широкими прозрачными линиями угольной палочки. Наряду с едва намеченными головой и поднятыми над ней в сакральном жесте руками верхний конус одновременно явлен в своей сдвоенности. С одной стороны, это пелерина «Барышни-бабочки», что перебирает ножками, едва-едва намечаемыми художником, хотя все же и вполне понятными для эскизной графической манеры. «Барышня-бабочка» словно бы пританцовывает, определенно адресуясь тогда к изобразительной традиции темы «пляски смерти». С другой стороны, это «коса Смерти», чье косовище связывает «восходящей диагональю» двухчастную фигуру «Барышни», а лезвие охватывает дугой всю композицию, как неотменимое зловещее целое. И наконец, схематический рисунок бруниевской «Барышни-смерти» в целом может быть понят как образ песочных часов — непременного атрибута «vanitas», темы напоминания о быстротечности жизни, о тщете земных удовольствий и неизбежности смерти (см. *Энциклопедический словарь* 1997: 134). Да и вообще, будучи

---

[8] Здесь ср.: «(...) Хлебников пользуется приемом “причудливости” (Die Laune) немецких романтиков (...)». (Кузмин 1917: 263).

[9] Припомним: «лента Мёбиуса» — простейшая неориентируемая поверхность с краем, односторонняя при вложении в обычное трехмерное евклидово пространство.

[10] См. пункт 5 примеч. 3 настоящей статьи.

древнейше-простейшим механизмом измерения времени, песочные часы вполне представимы как буквальное изображение времени, взятое в его безусловной очевидности и к тому же в двух своих важнейших онтических и никак не экзистенциальных состояниях: текучести и необратимости. Не случайно, уже в самом начале пьесы ее зловещая героиня полувыпевает-полускандирует портрет времени: «Ты часы? Мы часы! / Нет, не знаешь, ни аза, / К верху копьями усы / И закрой навек глаза! / Там, где месяц над кровлей повис, / Стрелку сердца на полночь поставь / И скажи: остановись! / Все земное, — грезь и явь!» (Хлебников 2014: 228)

Илл. 5. Л. А. Бруни. Рисунок на тему пьесы «Ошибка смерти». 1917 (1921?).

Если же вернуться к схематике этого рисунка в целом, то она прежде всего отсылает нас к поиску Львом Александровичем «способа изображать следы вещей в пространстве» (цит. по: Сарабьянов 2009: 71). Поэтому его работа над хлебниковской «трагической буффонадой»[11] может быть понята нами как один из результатов таких поисков, едва ли не напрямую предшествовавших работе художника над «Ордером следа»[12]. И вот свидетельство Н. Н. Пунина, крайне существенное в его эстетико-теоретической отнесенности к рисункам Бруни для *Ошибки смерти*: «След, как это с детской наглядностью и простотой показано в одной из последних его [Бруни] работ, след человеческой ноги, например, преломляясь в некоторой материальной среде, дает начертание скрипичного ключа; эти две формы как бы готовыми существуют в мире; дело художника найти их, каждую в своем слое, который соответствует характеру этой формы (...)» (цит. по: Сарабьянов 2009: 83). И тут же, вослед приведенной пунинской цитате, третий портрет «Смерти»[13] для хлебниковской пьесы. (Илл. 5)

Овал забинтованной головы уверенно посажен на длинную шею и изящно очерчен угольным грифелем без растушевок и припорохов. Лицо не тронуто тленом. Улыбка полна зубов, хотя и безгуба. На прямых широких плечах ладно сидящая шинель с погонами и широко расстег-

---

[11] Так называет Мандельштам это произведение Хлебникова. Цит. по: (Хлебников 2014: 386).

[12] В целом, однако, затерянных «в недрах петроградского Музея художественной культуры», как пишет о том современный исследователь: (Сарабьянов 2009: 83).

[13] См. пункт 3 примеч. 3 наст. статьи.

нутым воротом с петлицами. А из левой глазницы угольно-прозрачным червяком лезет след человеческой стопы, чей образ здесь столь же неожиданен, сколь невероятным случается видеть его Робинзону Крузо у себя на необитаемом острове[14]:

Там, где вилось много вервий
Нежных около висков,
Пусть поют отныне черви
Песней тонких голосков.

(Хлебников 2014: 227)

Словом, Бруни, пусть и метафорически, изображает идею сохранения формы после ее исчезновения в виде следа в новой художественной действительности.

Однако, похоже, перед нами не «Барышня Смерть». Скорее художник на сей раз изображает другое действующее лицо «маленькой трагедии» Хлебникова. И им тогда становится один из двенадцати «веселых мертвецов-трупов».

В таком случае след-стопа в глазнице «Служивого» на рисунке определенно обозначает оживание-обновление, наследующее мажорной, жизнеутверждающей тональности финала хлебниковской пьесы, — победу над «Барышней-смертью» и веселое оживание мертвецов-трупов.

Не случайно Велимира при постановке пьесы в Ростове «особенно интересовала <...> Барышня Смерть», по свидетельству режиссера А. Б. Надеждова (*Харьковский понедельник* 15 января 1923).

ЛИТЕРАТУРА

Дефо Даниэль. *Приключения Робинзона Крузо*. В 2 т. Т. 1. СПб.: Вита Нова, 2005.

Кузмин Михаил. «В. В. Хлебников. Ошибка смерти». *Северные записки*. Пг., 1917. Январь.

Сарабьянов Андрей. *Жизнеописание художника Льва Бруни*. М.: Галерея Г.О.С.Т. — RA, 2009.

Тарабукин Николай. «Смысловое значение диагональных композиций в живописи». *Труды по знаковым системам*. Вып. VI. Тарту: Издательство Тартуского Государственного Университета, 1973: 472–481.

Харджиев Николай. «Комментарии». Хлебников Велимир. *Неизданные произведения*. М.: Художественная литература, 1940.

Харьковский понедельник 15 января 1923.

Хлебников Виктор. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 4. Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904–1922. 2-е исправ. изд. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014.

Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней. М.: Терра, 1997.

[14] Ср.: «Однажды около полудня я шел берегом моря, направляясь к своей лодке, и, к величайшему своему изумлению, вдруг увидел след голой человеческой ноги, ясно отпечатавшийся на песке. Я остановился как громом пораженный или как если бы увидел привидение. <...> я ясно различал пятку, пальцы, подошву» (Дефо 2005: 172).

LITERATURE

Defo Daniel'. *Prikliucheniia Robinzona Kruzo*. V 2 t. T. 1. SPb.: Vita Nova, 2005.
Entsiklopedicheskii slovar' zhivopisi: Zapadnaia zhivopis' ot srednikh vekov do nashikh dnei. M.: Terra, 1997.
Khardzhiev Nikolai. «Kommentarii». Khlebnikov Velimir. *Neizdannye proizvedeniia*. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1940.
Khar'kovskii ponedel'nik 15 ianvaria 1923.
Khlebnikov Viktor. *Sobranie sochinenii*. V 6 t. T. 4. Dramaticheskie poemy. Dramy. Stseny. 1904–1922. 2-e isprav. izd. M.: Izd vo «Dmitrii Sechin», 2014.
Kuzmin Mikhail. «V. V. Khlebnikov. Oshibka smerti». *Severnye zapiski*. Pg., 1917. Ianvar'.
Sarab'ianov Andrei. *Zhizneopisanie khudozhnika L'va Bruni*. M.: Galereia G.O.S.T. – RA, 2009.
Tarabukin Nikolai. «Smyslovoe znachenie diagonal'nykh kompozitsii v zhivopisi». *Trudy po znakovym sistemam*. Vyp. VI. Tartu: Izdatel'stvo Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1973: 472–481.

Давид Бернштејн

О «ГОСПОЂИЦИ-СМРТИ» Л. А. БРУНИЈА

Резиме

Чланак се бави сликама Л. Брунија посвећеним јунацима драме *Грешка смрти* В. Хлебњикова. Сачувано је пет графичких композиција, различитог жанра и материјала. Неколико цртежа приказује лик „Госпођице смрти“ чија идеја је уобличена тако да се по свом нестајању она појављује у новој уметничкој стварности. „Портрет Смрти“ представља обнављање и продужетак дурског тоналитета финала Хлебњиковљеве драме, то је израз победе над „Госпођицом смрти“, прослављање веселог оживљавања мртваца, јунака драме. Реч је о амблемском изразу судбине руског футуризма, естетски неодвојивог од револуционарног катастрофизма епохе и изван кога је осуђен на умирање у смеху — „умрети да би се насмејао“.

Кључне речи: Л. Бруни, В. Хлебњиков, *Грешка смрти*, „Госпођица-смрт“, *Занегези*, цртежи.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 75.071.1:929 Lisicki E.

Анна Швец
Московский государственный университет
ananke2009@mail.ru

Anna Shvets
Lomonosov Moscow State University
ananke2009@mail.ru

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ СЛОВА И ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ЕГО ВИЗУАЛЬНАЯ АДАПТАЦИЯ В КОЛЛАБОРАЦИИ В. МАЯКОВСКОГО И Э. ЛИСИЦКОГО *ДЛЯ ГОЛОСА*

PERFORMATIVITY OF WORDS AND PERFORMATIVITY OF IMAGES: POETIC TEXT AND ITS VISUAL ADAPTATION IN THE COLLABORATION OF V. MAYAKOVSKY AND EL LISSITZKY *FOR THE VOICE*

Предмет внимания автора — сотрудничество В. Маяковского и Э. Лисицкого в книге *Для голоса*. Автор показывает, как способность слова «производить действие» в акте произнесения высказывания дополняется перформативностью, заложенной в формат передачи текста, — книгу. Для этого автор рассматривает концепцию «новой», биоскопической книги, которую Эль Лисицкий изложил в нескольких статьях («Топография типографики», «Типографские факты», «Наша книга»). Показывая, что «новая книга» основана на примате визуального восприятия, автор проводит сравнение двух типов перформативности — перформативности слова «для голоса» (стихи Маяковского) и слова «для глаза» (оформление стихов Лисицким).

Ключевые слова: Маяковский, Лисицкий, *Для голоса*, перформативность, медийный эксперимент, новая книга.

The author focuses on the cooperation between V. Mayakovsky and El Lissitzky in the book For the voice. The author demonstrates how the ability of words to “create action” in the act of pronunciation of an utterance is completed by performativity, which is comprised in the format of text - the book. The author analyzes the concept of the “new” cinema book that El Lissitzky presented in several papers (“Topography of typography”, “Typographical facts”, “Our book”). Showing how the “new book” is based on the primacy of visual perception, the author compares two types of performativity - performativity of words “for the voice” (Mayakovsky’s verses) and words “for the eye” (designing verses that El Lissitzky makes).

Keywords: Mayakovsky, Lissitzky, *For the voice,* performativity, media experiment, a new book.

Книга *Для голоса* (1923, Берлин[1]) В. Маяковского и Э. Лисицкого — больше, чем обыкновенный сборник стихов. Это — «прецедент нового книжного организма» (см. Россомахин), в котором представление текста оформителем влияет на опыт чтения и формирует этот опыт. Поэт и художник моделируют смысл разными средствами, но в итоге их усилия увенчиваются сотрудничеством и приводят к созданию нового гибридного формата, посредством которого литературный текст передается читателю.

Проект книги возник, скорее всего, в рамках подготовки публичного чтения стихов Маяковского в Берлине, где он провел несколько недель в 1922 г. (Jangfeldt 2014: 211–214). О том, что книга возникла на основе публичного чтения, напоминает, в первую очередь, заглавие — книга предназначения для *исполнения* голосом. Во-вторых, сам Лисицкий в одном из своих интервью (1939 г.) сообщал следующее: «предполагалось, что книгу будут читать вслух» (Lissitzky 2000: 35). По этой причине Лисицкий снабдил книгу указателем, наподобие разметки в телефонной книге, так что названия стихотворений были представлены графически сбоку на вырубке-регистре, чтобы чтец мог сразу сориентироваться (см. Lissitzky 2000: 35). Более того, когда книга вышла из печати, «по этому случаю было организовано публичное чтение» (Lissitzky 2000: 36).

Эффект публичного выступления создаётся во многом за счёт перформативности текста — способности «производить действие при помощи слов», по выражению Дж. Остина, или способности осуществлять действие самим фактом произнесения высказывания (см. Остин 1999). Однако визуальное и материальное обрамление книги также играет существенную роль в этом процессе. «Книга-партитура», оформленная Лисицким-графиком, также образует некое высказывание, комплементарное по отношению к высказыванию поэта. Оформитель тем самым участвует в производстве поэтического действия. Перформативный заряд высказываний «переводится» Лисицким на язык типографики, в реальность книги как материального продукта.

В книге Маяковского и Лисицкого перформативный эффект возникает и за счёт ангажирования чисто лингвистических конвенций, и благодаря творческому использованию внетекстовых элементов, принадлежащих книге как носителю текста. Читатель полагается на то, как текст

---

[1] В 1920-х издание книг за рубежом (и затем — экспорт книг в Россию) было достаточно распространённой практикой — в силу плачевного состояния печатной индустрии многие издатели выкупали производительные мощности печатных станков за рубежом, в частности — в Германии, где из-за гиперинфляции печать стоила очень дешево. См. (Bowlt 1981), (Цфасман 2008). В Берлине же в то время жило около 300 тыс. русских эмигрантов; среди них — Илья Эренбург, Андрей Белый, Владимир Набоков, Виктор Шкловский. Чаще всего они собирались в «Café des Westens» или в «Café Nollendorfplatz» (Bowlt 1981).

Книга вышла в типографии Лютце и Фогта под маркой ГИЗа в количестве 3000 экз. Значительная часть тиража была вывезена Маяковским в Россию и продавалась в магазинах ГИЗа по 1 руб. 50 коп., однако тираж, судя по всему, распродан не был (см. Россомахин).

«подан», а не только на то, что в нём говорится. Смысл, таким образом, создаётся не только лингвистическим компонентом. Скорее, он — результат взаимодействия словесного высказывания и его материальной «оболочки». Творческий жест создаётся не только волеизъявлением говорящего «Я», выраженным в слове, но также и значащими структурами книги как формата коммуникации текста.

«Новая книга»: «оптика вместо фонетики», «биоскоп» вместо гуттенбергова станка

Лисицкий проявлял внимание к смыслообразовательным возможностям книги как формата передачи текста. Сам Лисицкий имел достаточно большой опыт работы в книжной индустрии: в 1915–1917 гг. он трудился над оформлением книг на идише, выпуск которых спонсировала еврейская община[2]. В 1920-е гг. он выпустил несколько статей, в которых последовательно продвигался к проекту «новой книги». Это — «Топография типографии» (1923), «Типографские факты» (1925) и «Наша книга» (1927) (последняя статья посвящена книге *Для голоса*).

Знакомая нам гуттенбергова книга основана на практике типографского набора: представления «мысленного образа» (Лисицкий 2006: 14) посредством линейной последовательности знаков. Этот образ — «пассивный, слитый воедино, неартикулированный» (Лисицкий 2006: 14). Результатом же должен быть «активный, артикулированный» текстовый образ (Лисицкий 2006: 14), который обладает «чёткой выраженностью» (Лисицкий 2006: 14). Подобный образ основан на «экономии восприятия»: «Экономия восприятия — оптика вместо фонетики» (Лисицкий 2006: 14). То, как текст выглядит визуально, предпочитается тому, как он прочитывается. Подробнее Лисицкий писал об этом в «Типографских фактах»: «Вы должны требовать от писателя, чтобы он действительно представлял написанное. Потому что его мысли доходят до вас через глаз, а не через ухо» (Лисицкий 2006: 14). В «Нашей книге» также упоминается, что сам Лисицкий пришел к этой идее задолго до написания этой статьи:

> (В 1920 г. — А. Ш.) я писал «...Библия Гутенберга была напечатана только буквами. Однако библия нашего времени может передавать себя не одними лишь буквами. Книга находит свой путь к мозгу через глаз, а не через ухо... Если только можно выразить себя при помощи языка, то выразительные возможности книги многообразнее» (Lissitzky 1992: 358; Lissitzky, 1976: 363).

Процесс чтения — техники смыслообразования — сильно меняется. Визуальная адаптация текста заранее расставляет смысловые акценты: «оформление» слова дает представление о «силах сжатия и растяжения

---

[2] Подробнее об этом периоде жизни Лисицкого см. (Шатских 2001), (Perloff 2003).

текста» (Лисицкий 2006: 110). Овнешнение динамики текста в изображении преображает чтение: читающий почти мгновенно усваивает смысл. Такое чтение можно назвать «биоскопическим», осуществляемым на манер простейшего киноаппарата. Страницы образуют «непрерывную последовательность», которая словно бы проходит перед глазами на манер киноленты.

В книге *Для голоса* Лисицкий осуществляет проект «биоскопической книги». Тексту Маяковского предшествует несколько визуальных вставок, которые подсказывают новые способы чтения: страница становится кадром, а глаз — проектором.

Эти вставки — «проун»[3] на фронтисписе, составленный из геометрических фигур, а также посвящение Л. Ю. Брик. Эти элементы преображают формат презентации текста, реализуя установку на примат «оптики». В композиции проуна так или иначе подчеркивается опосредованность «голоса» — «глазом». На иллюстрации — несколько геометрических фигур, из которых складывается нечто наподобие камеры с небольшой линзой, в которой сходятся вместе две линии, «лучи света». Они словно бы образуют проекцию предмета, помещенного перед камерой, трубы — инструмента «для голоса». Сама труба изображена так, так что она одновременно похожа и на рупор, и на глаз. Аудиальное представлено как материал для работы «биоскопа».

Посвящение Лиле Брик также отмечено опосредованностью «фонетики» — «оптикой». На иллюстрации мы видим наложение двух изображений: инициалов Брик (Л.Ю.Б.) и части слова «люблю». Эти три буквы (Л, Ю, Б) вписаны в композицию, состоящую из квадрата, треугольника, точки и незамкнутого круга. Незамкнутый круг в сочетании с треугольником, чёрным небольшим кругом и квадратом — не что иное, как схема глаза, в котором большой круг — глазное яблоко, маленький — зрачок, треугольник — поток света, а квадрат — сетчатка. Схема будущего слова «ЛЮБ» размещена внутри этого аппарата для зрения. Так читателю словно бы подсказывают, что смысл схватывается глазом и лишь потом реализуется в слове, которое произносится голосом. Изображение намечает потенции действия, которое совершится в речи.

«Для голоса»: слово слышимое и зримое

Книга стихов *Для голоса* скомпонована таким образом, что последовательность текстов складывается в единый речевой акт. Предполагаемый перлокутивный эффект этого речевого акта — элиминировать границу между действительностью и «искусством» как автономным

---

[3] «Проун» — аббревиатура, означающая «Проект по утверждению нового». «Проунами» назывались абстрактные композиции Лисицкого, которые он создал во время работы с Малевичем в Витебске в объединении «УНОВИС» («Утвердители нового искусства»).

полем деятельности. Иллокутивная сила стихотворений фундирована рядом специфических конструкций. Это — обращения к публике, заставляющее аудиторию включиться в коммуникацию и исполнить какое-либо действие:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер! («Левый марш»)

(Маяковский 1923: 7)

Бейте в площади бунтов топот!
Выше буйных голов гряда! («Наш марш»)

(Маяковский 1923: 11)

Это — инвективы, обличающие определённые социальные группы, и предписывающие, что следует делать, а что — нет:

...говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!
Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из арсеналов искусств. («Второй приказ по армии искусств»)

(Маяковский 1923: 37).

Это — ассертивные утверждения от имени некого «мы», декларирующие исполнение какого-либо действия:

Мы идем
революционной лавой.
Над рядами
флаг пожаров ал. («Третий интернационал»)

(Маяковский 1923: 27).

При этом, иллокутивная сила стихотворения фундирована не только перформативными высказываниями, но также и значащими структурами формата — спроектированной Лисицким книги. Иллокутивный потенциал создаётся как высказыванием говорящего «Я», так и каналом передачи этого высказывания. Лингвистические структуры и структуры материально-медийные вместе служат основанием для перформатива и перлокутивного эффекта.

Обратимся к конкретным примерам. Наиболее ярко зависимость эффекта поэтического высказывания как от словесного ряда, так и от ряда визуального проявляется в стихах, в которых эффект достигается за счёт работы со звуковой формой слова. В частности, речь идёт о таких стихах, как «Наш марш», «Мой май», «Хорошее отношение к лошадям». В этих стихотворениях высказывания часто образованы сочетанием похожих по звучанию слов (выделены курсивом): «Наш *бог бег*» (Маяковский 1923: 12), «Зеленью *ляг луг*» (Маяковский, 1923: 12), «Радуга *дай дуг*» (Маяковский 1923: 12), «Радости *пей, пой*!» (Маяковский, 1923: 12), «Сердце *бей бой*» (Маяковский 1923: 12) («Наш марш»), «Молкнь винтовки *вой,* / Тихнь, пулемета *лай,* / <...> Я солдат — этот *май мой*» (Маяковский 1923: 14) («Мой май»), «Били копыта, / пели будто: /*ГРИБ/ГРОБ/ГРАБЬ/ГРУБ*» (Маяковский 1923: 53). Эти фразы — перформативы, поскольку они предполагают ответную реакцию в виде действия: бега, песни, боя и марша («Наш марш»), акта торжественного прославления («Мой май») или акта насилия («Хорошее отношение...»).

Такой перформатив действенен не только потому, что он опирается на определённую социолингвистическую конвенцию, но также благодаря поэтическому приёму, аллитерации. Использование всего одним слогом отличных слов во всех трех случаях создает отличительный звуковой рисунок, характерный ритм, посредством которых возможно образование аффективно нагруженных смыслов. В «Нашем марше» постоянное чередование похожих моносиллабических единиц приводит к возникновению ритма стаккато, близкого к ритму марша:

Дней бык пег,
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барбан. (сохранено написание оригинала — А. Ш.)
(Маяковский 1923: 12)

В «Моем мае» игра на односложных словах задаёт ритм, подобный ритму торжественной песни, моделирующий особое, торжественное настроение:

Первый из маев
встретим,
сплетая
войной разобщенные руки.
Молкнь, винтовки вой!
Тихнь, пулемета лай!
Я матрос —
этот май мой!
Я солдат —
это мой май.
(Маяковский 1923: 14)

Илл. 1

Илл. 2

В «Хорошем отношении...» игра с похоже звучащими словами моделирует особое чувственное переживание: контакт со звуковым пространством города:

— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб. —
Ветром опита,
льдом обута
улица скользила.

(Маяковский 1923: 57)

Предшествуя тексту в виде камертона, задающего способ прочтения стихотворения, иллюстрации Лисицкого «переводят» приём аллитерации в визуальный образ. Они заранее обнажают приём эксплуатации звукового потенциала означающего, делают наглядным механизм смыслообразования, заключённый в этом приёме.

Первая иллюстрация — «б (е/о) й» («Наш марш») (илл. 1), вторая — «м (о/а) й» («Мой май») (илл. 2), третья — «г р (и/о/а/у) б(ь)» («Хорошее отношение к лошадям») (илл. 3). Эти иллюстрации визуально рифмуют в одном образе «бей» и «бой», «мой» и «май», «гриб» и «гроб», «грабь» и «груб» и овнешняют смыслопроизводительный потенциал аллитерации. Считывая эти слова в комплексе визуального образа, читатель одномоментно схватывает синтетический, многосоставный смысл. Так, семантические оттенки слов «гриб», «гроб», «грабь!», «груб» совпадают в смысловой мега-структуре, которая одновременно ассоциируется и со звонким звуком копыт (он похож на слово «гриб»), и со смертью («гроб»), и с насилием («грабь», «груб»). Звук и целый спектр аффективных оттен-

Илл. 3

ков значения неразрывно связаны в едином визуальном означающем. В линейной последовательности стихотворения эти аффективные оттенки будут крепиться к аллитерированным словесным блокам последовательно, а в иллюстрации даны сразу, в качестве некого ключа к прочтению.

Таким образом, мы можем утверждать, что *Для голоса* — образец нового творчества, в котором перформативный заряд поэтического высказывания моделируется не только лингвистическими конвенциями, но и форматом коммуникации текста. Действенность поэтической речи в итоге обеспечена как языковыми структурами, так и структурами, спроектированными внутри материального носителя текста.

ЛИТЕРАТУРА

Лисицкий Эль. «Типографские факты, к примеру». *Конструктор книги Эль Лисицкий*. Москва: Фортуна ЭЛ, 2006: 14–16.

Маяковский Владимир. *Для голоса*. Берлин: Государственное издательство художественной литературы, 1923.

Остин Джон. «Как совершать действия при помощи слов». Остин Джон. *Избранное*. Москва: Идея-Пресс — Дом интеллектуальной книги, 1999: 13–135.

Россомахин Андрей. *Маяковский для голоса.* URL: http://art1.ru/2013/04/05/mayakovskij-dlya-golosa-7508 (Дата обращения: 08.10.2018.)

Цфасман Аркадий. «Русский Берлин» начала 1920-х годов: издательский бум». *Вестник Челябинского государственного университета* 4 (2008).

Шатских Александра. *Витебск: 1917–1922 : жизнь искусства.* М.: Языки русской культуры, 2001.

Bowlt John. “Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration”. *Art Journal* 3 (1981): 215–221.

Jangfeldt Bengt. *Mayakovsky: A Biography.* Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Lissitzky El. “From an Interview”. *Voices of the Revolution*. Collected Essays. Ed. P. Railing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000: 35–37.
Lissitzky El. “Our Book”. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Ed. S. Lissitzky-Küppers. London: Thames & Hudson, 1992: 356–361.
Lissitzky El. “Unser Buch”. *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf : Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Ed. S. Lissitzky-Küppers. Dresden: Verlag der Kunst, 1976: 361–364.
Perloff Nancy. “Puzzle of El Lissitzky’s Identity”. *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow.* Ed. N. Perloff, B. M. Reed. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003: 1–23.

LITERATURE

Bowlt John. “Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration”. *Art Journal* 3 (1981): 215–221.
Jangfeldt Bengt. *Mayakovsky: A Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
Lissitzky El. “Unser Buch”. *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf : Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Ed. S. Lissitzky-Küppers. Dresden: Verlag der Kunst, 1976: 361–364.
Lissitzky El. “Our Book”. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Ed. S. Lissitzky-Küppers. London: Thames & Hudson, 1992: 356–361.
Lissitzky El. “From an Interview”. *Voices of the Revolution*. Collected Essays. Ed. P. Railing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000: 35–37.
Lisitskii El’. «Tipografskie fakty, k primeru». *Konstruktor knigi El‘ Lisitskii*. Moskva: Fortuna EL, 2006: 14–16.
Maiakovskii Vladimir. *Dlia golosa*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel‘stvo khudozhestvennoi literatury, 1923.
Ostin Dzhon. «Kak sovershat‘ deistviia pri pomoshchi slov». Ostin Dzhon. *Izbrannoe*. Moskva: Ideia-Press — Dom intellektual‘noi knigi, 1999: 13–135.
Perloff Nancy. “Puzzle of El Lissitzky’s Identity”. *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow.* Ed. N. Perloff, B. M. Reed. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003: 1–23.
Rossomakhin Andrei. *Maiakovskii dlia golosa* URL: http://art1.ru/2013/04/05/mayakovskij-dlya-golosa-7508 (Data obrashcheniia: 08.10.2018.)
Shatskikh Aleksandra. *Vitebsk: 1917–1922 : zhizn‘ iskusstva*. M.: Iazyki russkoi kul‘tury, 2001.
Tsfasman Arkadii. «Russkii Berlin» nachala 1920-kh godov: izdatel‘skii bum». *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta* 4 (2008).

Ана Швец

ПЕРФОРМАТИВНОСТ РЕЧИ И ПЕРФОРМАТИВНОСТ СЛИКЕ: ПЕСНИЧКИ ТЕКСТ И ЊЕГОВА ВИЗУЕЛНА АДАПТАЦИЈА У САРАДЊИ В. МАЈАКОВСКОГ И ЕЛ ЛИСИЦКОГ *ЗА ГЛАС*

Резиме

Предмет рада је сарадња В. Мајаковског и Ел Лисицког у књизи *За гласс*. Аутор показује како се способност речи да «производи радњу» у чину говорења допуњује перформативношћу, и поставља се кроз вид преношења текста — књизи. Аутор анализира концепцију «нове», биоскопске књиге, коју Ел Лисицки излаже у неколико чланака («Топографија штампе», «Штампарска факта», «Наша књига»). Показујући како је «нова књига» заснована на примату визуелне перцепције, аутор пореди два типа перформативности — перформативност речи «за глас» (стихови Мајаковског) и речи «за око» (осмишљавање стихова које прави Лисицки).

Кључне речи: Мајаковски, Лисицки, *За гласс*, перформативност, медијски експеримент, нова књига.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 78.071.1:929 Djagilev S. P.

Алексей Мокроусов
Московский книжный журнал
louvre07@gmail.com

Aleksei Mokrousov
Moscow book magazine
louvre07@gmail.com

МАЯКОВСКИЙ И ДЯГИЛЕВ. ПОЭТ И СОТРУДНИКИ «РУССКОГО БАЛЕТА»

MAYAKOVSKY AND DIAGHILEV. POET AND COLLABORATORS OF "RUSSIAN BALLET"

Статья посвящена малоизвестным страницам взаимоотношений Маяковского и Дягилева, а также художников и музыкантов, близких кругу «Русского балета» в Париже. Приводятся фрагменты воспоминаний и дневников С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Гончаровой, В. Ходасевич и др., а также архивные документы 1920-х годов. Автор приходит к выводу о значительности этих контактов для биографии Маяковского, для истории литературы и искусства.

Ключевые слова: Маяковский, Дягилев, «Русский балет», Париж, новые документы.

The paper is dedicated to the less known aspects of the relationship between Mayakovsky and Diaghilev, as well as the artists and musicians close to the circle of the "Russian ballet" in Paris. It lists the fragments of memories from the diary by S. Prokofiev, I. Stravinsky, N. Goncharova, V. Khodashevich and others, as well as the archive documents from the 1920's. The author comes to some conclusions regarding the importance of these contacts for Mayakovsky's biography and for the history of literature and art.

Keywords: Mayakovsky, Diaghilev, «Russian Ballet», Paris, new documents.

«Имя С. П. Дягилева мало знакомо современному читателю», — писал В. А. Катанян в статье «Маяковский и Дягилев» (Катанян 1971: 152), первой публикации, посвященной отношениям двух мало в чем, казалось бы, близких друг другу художников. Между тем Маяковский и создатель «Русских балетов» Сергей Павлович Дягилев не раз встречались в Европе в 1920-е годы. Особой симпатии между ними не возникло, хотя интерес был взаимным и во многом прагматичным.

Осенью 1922 г. тосковавший в Берлине Маяковский получил с помощью Дягилева приглашение и необходимые финансовые гарантии для

первой поездки в Париж. О том, насколько это событие выглядело исключительным, напоминает письмо буддолога Ф. Щербатского к В. И. Вернадскому: в начале декабря 1922-го (весь год в переписке двух ученых упоминаются трудности с французской визой) он ернически комментирует произошедшее: «Поэт Маяковский (знаете!) получил, однако, визу через Дягилева. Говорят, все можно сделать, безусловно, если обратиться к кокоткам! К сожалению, нам этот путь закрыт» («Там так легко дышится...» 2004: 646).

Два года спустя Маяковский, находясь в Париже, откуда его собирались выслать, благодаря Дягилеву продлил визу, вскоре он написал рекомендательные письма Луначарскому и Брику с просьбой о помощи в организации приезда Дягилева в Советскую Россию.

Взаимный интерес был связан не только с визовой поддержкой, по крайней мере со стороны Дягилева, интересовавшегося событиями на родине и подробно расспрашивавшего о них людей «оттуда». Художник Валентина Ходасевич описывает, как в 1924 г. за ужином в Париже Дягилев и Маяковский одновременно обсуждали проблемы с визой и планы сотрудничества с «Русскими сезонами»:

> Уже подавали дичь с разными приправами и салатами, когда метрдотель вторично подошел к Дягилеву», тот вышел к телефону, затем вернулся, «нагнулся через стол к Маяковскому и оживленно сказал:
>
> — Мне звонили. Есть шансы, что ваше дело уладится. Немного погодя обещали позвонить еще раз, и я думаю, что все будет в порядке. А вот и у меня к вам есть дело: я обдумываю еще одно предприятие, кроме балета, — «Обозрение», автором которого вижу только вас!
>
> И тут он оживился необычайно, рассказывая, что это «Обозрение» должно быть таким, что его можно будет возить по всем странам мира и везде оно должно иметь ошеломляющий успех:
>
> — Лучшие артисты всех специальностей будут участниками этого грандиозного спектакля. Все должно быть первоклассным. Основа — музыка, стихи, зрелище. Это не должно быть искусством только ради красоты — те времена уже прошли. Надо найти что-то совсем, совсем новое, и я верю, что только вы, Маяковский, это найдете! А деньги под это дело найду я!
>
> Конечно, идея такого всемирного «Обозрения», как бы она ни была неправдоподобна, очень захватила Владимира Владимировича, и чувствовалось, как в его воображении уже зарождаются мысли-образы будущего «Обозрения». А Дягилев так увлекся своей идеей, что появилось в нем даже что-то хлестаковское (Ходасевич, 1995: 206).

О закрытии «Русского балета» в 1924 г. (тогда Маяковскому потребовалось продление визы) Ходасевич пишет как о деле решенном: Дягилев «стал рассказывать о своих планах вновь организовать балетную труппу. Говорил он долго и обстоятельно, но неубедительно, как бы сам не доверяя себе. Нам было известно, что никто из финансировавших его

раньше людей уже не верит в его новые антрепризы. Весь этот разговор был зряшным» (там же). Это неточность: конечно, жизнь труппы была трудна и в 1924 г., но говорить о конце проекта не приходилось, оценка вызвана либо недоброжелательством (театральный художник, Ходасевич могла рассчитывать на работу у Дягилева, но так ее и не получила), либо, что вероятнее, наложением времен — Дягилев испытывал серьезные проблемы ранее, в 1922-м, во время первого приезда Маяковского, два года спустя ситуация выглядела лучше. Приглашение же Маяковского к совместной работе выглядит реалистично — «Русские сезоны» вдохновляли многих русских поэтов, включая Кузмина и Ахматову, которая написала для Дягилева и композитора Артура Лурье либретто на тему блоковского цикла *Снежная маска*. Неожиданной оказывается идея «обозрения» — Дягилев, принужденный после войны из-за экономических проблем выступать в мюзик-холлах, к которым он изначально относился негативно и считал уступкой вкусу, со временем смирился с эстрадной реальностью и даже сам собирался организовать новые ревю. Правда, он не учел главного источника парижских страданий Маяковского, делавших такое сотрудничество невозможным — «Ужасно плохо без языка!» (*Новое о Маяковском* 1958: 138), писал тот Лиле Брик 9 ноября 1924 г. Часто для него переводила Эльзе Триоле, в разговоре с Кокто Маяковскому ассистировал Стравинский; повседневная потребность в переводе обедняла общение.

Дягилев испытывал недостаток информации о происходящем на родине, известный поэт казался ему надежным источником. На протяжении 20-х Дягилев обдумывал поездку в СССР как частное лицо либо на гастроли, он искал либреттистов и художников среди советских авторов, обсуждал положение на родине и возможное сотрудничество с Родченко, Якуловым и Эренбургом, совместные сезоны с театрами Мейерхольда и Таирова. Дягилеву, изнуренному безденежьем начала 20-х, на многое готовому ради стабильности, идея такого симбиоза нравилась.

Маяковскому же могли пригодиться связи Дягилева в европейских художественных кругах. Во время первой поездки в Париж в ноябре 1922 г. он многое успел за неделю благодаря хорошему планированию, за это он мог быть благодарен Дягилеву и его секретарю Борису Кохно. Маяковский побывал в галереях знаменитых маршанов Поля и Леонса Розенбергов, посетил «Осенний салон», театры «Майоль», «Альгамбра» и «Фоли бержер», встретился с Игорем Стравинским и Жаном Кокто, пытался познакомиться с Анатолем Франсом и Анри Барбюсом (те оказались в отъезде), побывал на заседании Палаты депутатов и аэродроме Бурже, всему этому он посвятил очерки в *Известиях*. А главное, посетил мастерские художников — Пикассо, Делоне, Брака, Леже, Гончаровой и Ларионова, Барта. И, конечно, написал стихотворения.

В предисловии к книге *Смотр французской живописи* он политически корректно упомянул своего благодетеля: «Считаю нужным выразить благодарность Сергею Павловичу Дягилеву, своим знанием париж-

ской живописи и своим исключительно лояльным отношением к РСФСР способствовавшему моему осмотру и получению материалов для этой книги» (Маяковский 1957, 4: 233). Составившие книгу очерки публиковались в *Известиях*, а вот книжное издание так и не увидело свет, несмотря на наличие договора и большое количество иллюстраций, привезенных из Франции; обнаруженную в архиве рукопись напечатали лишь в составе сборника *Владимир Маяковский* (1932). Запоздалое появление книги вызвано, возможно, качеством письма — журналистски яркие, но неглубокие тексты, не очень интересны вне газетного контекста, они рождают ощущение, что автор — политический обозреватель, не причастный к искусству; эстетическое меряется политическим, говоря о живописи, Маяковский упоминает Пуанкаре чаще, чем Сезанна.

* * *

С кругом Дягилева Маяковский начал сближаться уже в 1922 г. в Берлине, где встречался с Прокофьевым, в Берлине же печатался журнал *Вещь*, вместе с Маяковским там публиковался и Фернан Леже. В Париже Маяковский познакомится с Леже лично, не раз встречался с ним позже, заказал коллеге статью для журнала *ЛЕФ*; ее русский текст в переводе Эльзы Триоле в журнале так и не появился. Успешнее оказался другой парижский проект — с давним знакомым Михаилом Ларионовым Маяковский договорился об иллюстрациях для книжного издания поэмы *Солнце*. Они были близки еще до революции — Маяковский участвовал в выставке «Союза молодежи» в декабре 1912 г., специально для выставки Ларионова «№4» он создал «лучистскую» работу, которую сам признал негодной и отказался от участия. А в 1918 г. Ларионов обратился к творчеству Маяковского на парижском «Вечере музыки — поэзии — танца», с участием Макса Жакоба, Пуленка и Стравинского; его стихотворения, наряду с Блоком и Парнахом, должен был исполнить Блез Сандрар (Поспелов 2005: 219).

Ларионовская обложка и восемь изображений в тексте были использованы в московском издании *Солнца* («Круг», 1923).

Маяковский не испытывал особого интереса к деятельности «Русских сезонов», судя по всему, он не увидел ни одного спектакля. В заметках 1927 г. он объяснял, почему в Париже только сюрреалисты — «на лефовский вкус. Это они на каком-то разэстетском спектакле Дягилева выставили красные флаги и стали говор спектакля покрывать Интернационалом» (упрек в «разэстетскости» перекликается с поздними оценками Луначарского), и это «на каком-то» — очередное свидетельство того, что Маяковский смотрел на заграницу чужими глазами, рассказывал о виденном другими (что и привело после «берлинского вечера» в Политехническом к ссоре с Лилей Брик, обвинившей его в пересказе чужих впечатлений). Правда, приезды Маяковского в Париж по времени не совпадали с выступлениями дягилевской труппы, но в целом культурная жизнь Европы его интересовала мало. В ноябре 1928 г. Дягилев

и Маяковский встретились на выступлении «Балета Иды Рубинштейн», в итоге появилось сатирическое стихотворение «Красавицы (Раздумье на открытие Grand Opéra)», это единственная реакция Маяковского на посещение парижского театра.

8 мая 1927 г. французский «Пен-клуб» дал банкет в честь Маяковского. Тот отмечал, что присутствовавшие — «Люди хорошие. Что пишут — не знаю. По разговорам — в меру уравновешенные, в меру независимые, в меру новаторы, в меру консерваторы» (*Новое о Маяковском* 1958: 334).

Маяковский подчеркивает неведение относительно текстов как сюрреалистов, так и их «в меру уравновешенных» коллег. Неведение оказывается частью стиля — он слышит разговоры о модных спектаклях по пьесам Кокто, но не смотрит их (Кокто тоже связан с «Русскими сезонами»), о существовании Пруста узнает накануне его похорон — и посещает их, не очень, видимо, сам понимая, зачем.

Сквозным сюжетом его писем из Парижа к Лиле Брик оказывались жалобы: 6 декабря 1924 г. — «Здесь мне очень надоело — не могу без дела. Теперь с приездом наших хожу и отвожу советскую душу» (*Новое о Маяковском* 1958: 140; имеется в виду открытие советского посольства во Франции и приезд полпреда Л. Б. Красина); 7 мая 1927 г. — «Я все делаю, чтобы максимально сократить сроки пребывания в этих хреновых заграницах» (*Новое о Маяковском* 1958: 161).

В дягилевском окружении к Маяковскому относились по-разному. С одной стороны, Стравинский называл его любимым поэтом, с другой, композитор поздних «Русских сезонов» Владимир Дукельский вспоминал, что Маяковский приехал в Европу «с нестерпимой заносчивостью и очевидной мечтой — закидать советскими кепками всех французишек и эмигрантишек» (Дукельский 1968: 260), это не помешало композитору позднее использовать в оратории «Конец Санкт-Петербурга» оду «Мой май».

Стравинский называл Маяковского, наряду с Есениным, любимым поэтом, в интервью испанской газете *ABC Madrid* 25 марта 1924 г. он говорил: «Я восхищаюсь романистом Марселем Прустом и поэтом Жаном Кокто. Среди молодых русских поэтов я предпочитаю Есенина и Маяковского»; его завораживало авторское чтение стихов.

Годы спустя оценка осталась прежней, корреспондент журнала *Советская музыка* (1963, № 1) утверждал, что Стравинский считает Маяковского «самым выдающимся поэтом современности» (Стравинский 2000: 205). Восхищение поэтом не помешало ехидному отзыву Стравинского в *Диалогах*, в первом советском издании цензура выпустила критический пассаж: «Маяковский пил больше, чем ему следовало. Он был ужасно грязен, как и все поэты, которых я знал. Я иногда вспоминаю его, когда вижу какую-нибудь фотографию Громыко[1], хотя и не знаю в чем состоит их сходство... Самоубийство Маяковского через несколько лет

[1] А. А. Громыко — министр иностранных дел СССР в 1957–1985 гг.

было первым потрясением из регулярно следовавших впоследствии из России» (Стравинский 2000: 532).

Стравинский не раз вспоминал о Маяковском — так, в Гарвардских лекциях 1939–1940 гг., вышедших книгой *Музыкальная поэтика*, он цитирует стихотворное «Письмо» Маяковского к Горькому и упоминает известный эпитет Сталина, дарованным вождем тени поэта (текст пятой главы *Поэтики* принадлежит Петру Сувчинскому, но выбор направления оставался за композитором).

Изначально Дягилев мог интересоваться Маяковским как футуристом, во время пребывания в Риме в 1915 г. он общался с итальянскими футуристами, на встречах были Стравинский и Прокофьев, последний опубликовал статью «Музыкальные инструменты футуристов» (*Музыка* 219 (1915)).

С Прокофьевым Маяковский тоже встретился в Берлине осенью 1922 г., но познакомились они раньше — благодаря дневнику композитора легко проследить этапы их сближения. 5 февраля 1917 г. поэт присутствовал на московском сольном концерте Прокофьева-пианиста, в апреле состоялось их личное знакомство. «Познакомился я с футуристом Маяковским, который сначала несколько испугал меня своею грубой порывистостью, но потом он высказал мне прямейшее расположение, заявив, что придёт ко мне и серьёзно поговорит со мною, так как я пишу замечательную музыку, но на ужасные тексты, на всяких Бальмонтов и прочих, и что ему надо познакомить меня с “настоящей современной поэзией”. Далее я оказался первым и даже единственным современным композитором, а так как русская музыка идёт во главе всего мира — то мы должны соединиться: он от литературы, я от музыки и Бурлюк от живописи — “и тогда мы покорим мир”. Я ответил: “обязательно” и “очень рад”» (Прокофьев 2002: ч. 1, 646).

Контакты продолжались, 13 (26) марта 1918 г. в дневнике появляется запись: «Вечером у футуристов. Впечатления от второго слушания *Человека* Маяковского (первое на Кузнецком мосту). Я играл 1-ю Сонату — тонкая издёвка и их восхищение. Среди нарочитости, неотёсанности и растерянности много яркого» (Прокофьев 2002: ч. 1, 691).

Осенью 1922 г. Прокофьев встречается с поэтом в Берлине на ужинах с участием Дягилева, Стравинского, Челищева (позже тот оформит для «Русских сезонов» «Оду») и Маяковского, «который ужасный апаш (я всегда боюсь: а вдруг ударит? так, ни с того ни с сего). Он очень благоволил к Дягилеву, и они каждый вечер проводили вместе, яростно споря, главным образом о современных художниках» (Прокофьев 2002: ч. 2, 205).

В спорах Прокофьев занимает сторону Дягилева, поэт не кажется ему крупным мыслителем: «Маяковский, который, конечно, ничего не признаёт, кроме своей группы художников-футуристов, только что приехал из России и имел ввиду заявить миру, что мир отстал, а что центр и будущее в руках московских художников. <...> Но тут в Дягилеве он на-

шёл опасного оппонента, ибо Дягилев всю жизнь возился с новым искусством и знал, что за последнее время сделано заграницей; Маяковский же просидел все последние годы в Москве, а потому никакой его нахрап не мог переспорить веских доводов Дягилева. Дягилев под конец даже стучал руками по столу, наседая на Маяковского. Следить за этими спорами было очень любопытно» (Прокофьев 2002: ч. 2, 205–206).

В итоге главным аргументом Маяковского оказывался он сам, его манера читать стихи: «Я держался с Маяковским очень сдержанно, но он ко мне явно благоволил и почему-то априорно не любил Стравинского. Его попытки доказать Дягилеву, что я настоящий композитор, а Стравинский ерунда, тоже оказались неубедительными, так как и тут для аргументаций Маяковский был недостаточно вооружён. Зато чем Маяковский одержал истинную победу, так это своими стихами, которые он прочёл по-маяковски, грубо, выразительно, с папироской в зубах. Они привели в восторг и Стравинского, и Сувчинского, и Дягилева; мне они тоже очень понравились. Вся группа нередко соединялась, чтобы ругать меня хором за то, что я пишу на Бальмонта и Брюсова. Я, чтобы подразнить Маяковского, скромно прибавил: “Вот я ещё на Ахматову написал”, — на что Маяковский ответил, что иногда приятно похвастаться, что вот, мол, вы все говорите мне одно, а я делаю другое! Но мои поэты так плоски, что и хвастаться тут нечем. Дягилев вожделенно поддерживал Маяковского» (Прокофьев 2002: ч. 2, 205–206).

В 1927 г. Прокофьев и Маяковский «виделись мельком» в Москве. Тогда же Луначарский показал композитору новый журнал — «первый номер “ЛЕФа”, — новый журнал, издаваемый Маяковским[2]. <...> Луначарский объясняет, что Маяковский считает меня типичным представителем “ЛЕФа”» (Прокофьев 2002: ч. 2, 469).

Последняя встреча произошла в Париже 30 ноября 1928 г., когда у поэта был роман с Татьяной Яковлевой: «Маяковский такой же огромный детина, только поглубже легли складки на лице по сравнению с тем, когда он был “красивый, 22-летний”. Он влюблён в <...> красивую и развязную девицу, и она привела его к Самойленко. Дукельский, разумеется, сразу кинулся пленять её, играя рэгтаймы, которые она слушала очень благосклонно. Под конец вечера я упросил Маяковского прочесть стихи, что он сделал бесподобно и громогласно. Но новые, лирические стихи, посвященные этой Татьяне — слабые, зато хороша “Ванна” и старое “Солнце” <...>. На прощание я расцеловался с Маяковским. Он на всех произвёл впечатление, хотя в нём есть какая-то напряжённость и тяжесть. Татьяна никому не понравилась, кроме Дукельского» (Прокофьев 2002: ч. 2, 652).

Разговор в день знакомства в 1917 г., когда Маяковский ополчился на Бальмонта, остался в памяти, спустя годы Прокофьев к нему вернулся. В письме к Сувчинскому от 12 декабря 1922 г. он противопоставляет

---

[2] Речь о *Новом ЛЕФе*.

Маяковского Бальмонту: «Да, я люблю Бальмонта за изумительные переводы <...>, за ошеломляющие мистические картины <...>, наконец, за музыку его слова, с которою не сравнится никто (Маяковский музыкален, но в другой плоскости, относясь к Бальмонту, как ударный инструмент к струнному)» (Сувчинский 1999: 82). В 1941 году Прокофьев напишет песню на стихотворение Маяковского «Дрянь адмиральская».

Сам Сувчинский, которого Прокофьев познакомил с Дягилевым и пытался привлечь к работе в качестве балетного либреттиста, ценил Пастернака, в письме к Борису Леонидовичу 23 октября 1927 г. он отмечал, что взросление коснулось его респондента, а вот «Маяковский не смог (и уже не сможет, подобно Белому и Блоку, но в другом смысле) преодолеть своего инфантилизма. Ведь и Горький не сумел стать стариком» (Сувчинский, 1999: 86), — во многом провидческое замечание, автор которого предугадывает иерархию советского литературного Олимпа. Интересна невольная перекличка с выпущенным при печати фрагментом статьи Луначарского, писавшего в 1918-м, что его «пугает слишком надолго затянувшееся отрочество. Владимир Маяковский — недоросль» (*Новое о Маяковском* 1958: 572).

Сувчинский не раз писал о Маяковском. В предисловии к софийскому изданию поэмы *Двенадцать* 1921 г. он противопоставляет «болезненным, беспокойным, суетливо-напряженным» стихам Блока «уверенные, точно отлитые из тяжелого металла, гулкие слова Вл. Маяковского» (Сувчинский 1999: 148). А в статье о Лескове (1921–1922) поэт оказывается среди продолжающих лесковские традиции — «теперь, в тяжеловесных оборотах и пестроподвижных словообразованиях Ремизова — Маяковского — литературный стиль вновь обретает свои народные и живые законы сложения» (Сувчинский 1999: 159).

* * *

К приезду в Париж Маяковского эмиграция, связанная с дягилевской труппой, отнеслась с уважением. 24 ноября 1922 г. в его честь дали обед, вместе с французскими литераторами и художниками его организовали Союз Русских художников, где вице-президентом был Ларионов, и редакция журнала *Удар*, созданного Сергеем Ромовым, критиком, публиковавшего в 20-е в советской прессе статьи о дягилевских спектаклях.

Как извещал в №4 за 1923 год *Удар*, «приветственное слово от имени художников и артистов русского балета, а также и присутствовавшего на банкете С. Дягилева, произнесла Н. Гончарова, от имени поэтов — И. Зданевич, от имени французских литераторов — Вальдемар Жорж».

Спустя несколько дней Ларионов сообщает Маяковскому о реакции на вечер, отмечая дистанцию между поэтом и французским авангардом (в группу Esprit nouveau входили, в частности, Ле Корбюзье и Озанфан): «В Париже до сих пор идут разговоры о вечере и прочитанных стихах — Маяковский на втором слове. Липшицы и Вальдемар не могут

успокоиться, судят так и этак — заключают, что это очень грубо и резко, но ничего сделать нельзя. Поэты "Эспри-Нуво" скисли, и этот новый дух стал просто скверный запах. Все это их совсем перевернуло...» (Катанян 1985: 236).

Речь Натальи Гончаровой получилась яркой, выдержанной в цветаевском духе: «Есть имена просто обозначающие такого-то человека, — почти как бы его номер трамвайного билета, — имена без магии предопределения, без предначертания. Но есть имена-предначертания: Владимир, да еще Владимирович: какой внутренний импульс не заключен в этих двух словах?» (Гончарова ОР ГТГ 156: л. 2).

Текст Гончаровой известен по ее собственной реконструкции в письме к В. А. Катаняну, частично им воспроизведенному. В архиве художника сохранился черновик письма, во многом совпадающий с публикацией 1964 г., но есть в нем несколько неизвестных фрагментов, например, касающийся физиологической и одновременно поэтической подробности — рта поэта: «Помнится в "Библии" есть одно место где говорится о том что дочери земли были прекрасны что небожители прилетали к ним и что от этого общения были потомки. — Они должны были быть похожи на Маяковского, на Петра I-ого, на Тирама (Флобер)[3], на пророков, — огромные, неутомимые мастера — ковали своего дела, ковали себя самих и, через себя, ковали человечества. Это образцы нового человечества, его сознания, его сущности, его это свежий живительный воздух высот. Рост у Маяковского огромный, рот — огромный, — особенно во время произнесения речи или стихов. Огромный голос созданный для произнесения речей перед многотысячной толпой, созданный для чтения стихов перед такой же аудиторией, и особенно его стихов. Голос многогласых труб, как и его поэзия говорящая о многогласости жизни» (Гончарова ОР ГТГ 156: л. 5)[4].

Сравнение небожителей с Маяковским и одновременно Петром I понравилось бы Дягилеву, о его схожести с императором говорили часто, миф о родственных связях Дягилева и Петра кто-то воспринимал иронично, сам же Дягилев серьезно.

* * *

«Звать в Россию было у Володи чем-то вроде навязчивой идеи», — вспоминала Триоле (Катанян 1971: 153). Дягилева не надо было долго упрашивать, он всегда искал новые сценические рынки. Возможности были — так, в 1924 г. Маяковский предлагал Луначарскому использовать Дягилева в интересах нового государства. Прежде через Луначарского Дягилев якобы получил предложение Ленина возглавить наркомат театра, факт отражен в мемуаристике, подтверждающие его документы пока

---

[3] Имеется в виду ветхозаветный царь Фирам.

[4] Полностью см.: Терехина 2001: 225–227.

не обнаружены. При этом о Дягилеве и его балете Луначарский в советской прессе отзывался скорее иронически, хотя смотрел их при первой возможности.

Причина, по которой Дягилев в Москву не поехал, неизвестна, пишет Катанян, предполагая, что тому помешали обязанности директора труппы и скептическое отношение к такой поездке окружения. Иную версию предлагает Шенг Схейен: «в ноябре 1924 г. Дягилев получил советскую визу, он собирался посетить родину зимой, чтобы завершить подготовку к гастролям» (Схейен Шенг 2012: 483). Но в шестом номере журнала *Жизнь искусства* за 1925 г. в разделе новостей «Москва» появилась заметка: «Комиссия заграничной помощи признала нежелательным в'езд в СССР директора русского балета в Монте-Карло С. П. Дягилева».

В ГАРФе в архиве ВОКСа хранится «Личное дело Дягилева С. П. и Патрика Кай о разрешении въезда в СССР», доказывающее, что Дягилев безуспешно пытался получить визу в СССР. Дело на 17 листах открыто 1 декабря 1924 года, окончено 10 февраля 1925-го, но первый документ датирован ноябрем: на основании отношения Полномочного Представительства СССР в Германии за №Д/495 от 18.11.24 Часть Виз НКИД запрашивала в Комиссии заграничной помощи при Президиуме ЦИК Союза ССР заключение по делу въезда в СССР гр-на Дягилева Сергея Павловича. Как сообщал 18 ноября зав. Консульским Отделом посольства СССР в Германии, «Гр-н ДЯГИЛЕВ директор русского балета в Монте-Карло, из России выехал до войны 1914 г. все время проживал заграницей теперь хочет вернуться в СССР. На основании этих данных Полпредство считает возможным признать гр-на Дягилева сохранившим гр-нство СССР согласно циркуляра НКИД № 74. Однако, в силу соображений сообщенных Конс. Отд. от 20/XI-23 г. за №4702 загранвид будет выдан гр-ну Дягилеву лишь по получении положительного ответа Отдела виз относительно разрешения ему на Въезд. В виду этого, Консульский отдел просит в ускоренном порядке рассмотреть дело гр-на Дягилева и сообщить заключение незамедлительно. Полпред считает возможным выдать гр-ну Дягилеву местную визу но т. к. его отъезд откладывается мы запрашиваем Отдел Виз» (*Личное дело Дягилева* ГАРФ 12: л. 2).

21 ноября консульский отдел посольства присылает дополнение по поводу Патрика Кая[5]: «Гр. КАЙ 20 л.: артист балета Дягилева желает ехать в СССР сроком на один мес. с целью изучения театральной жизни Москвы и Ленинграда. В СССР никогда не был.

Консульскому отделу гр. КАЙ неизвестен» (*Личное дело Дягилева* ГАРФ 12: л. 5).

Запрос на «заключение о желательности въезда в СССР Дягилева и Кая-Долина» 22 декабря отправили в Художественный Отдел Главнауки Наркомпроса («препятствий не встречается» (*Личное дело Дягилева*: л. 9),

---

[5] Патрик Кай (или Кей) — подлинное имя английского танцовщика «Русских балетов» Антона Долина.

отвечала Главнаука) и ЦК РАБИС, тот извещал, что «Дягилев и Кай, по наведенным справкам, не приглашаются Управл. Гос. Ак. Театров, ЦК считает их въезд — не целесообразным, но согласен вопрос пересмотреть в случае указания ими цели поездки в СССР» (*Личное дело Дягилева* ГАРФ 12: л. 10).

Решающим оказалось мнение Управления академическими театрами. 17 января оттуда прислали телефонограмму: «в приезде в С.С.С.Р. Директора Русского Балета в Монте-Карло С. Т. ДЯГИЛЕВА и арт. его балета английского гражданина Патрика Кай Управление не встречает надобности» (*Личное дело Дягилева* ГАРФ 12: л. 14). Решение, фактически поставившее крест на попытках Дягилева посетить родину, подписано будущим завлитом МХАТа критиком П. А. Марковым.

В итоге 5 марта 1925 г. НКИД отклонил ходатайство о въезде, о чем был извещен полномочный представитель СССР в Германии — письмо подписал зав. Частью Виз и Дипкурьеров Туманов (*Личное дело Дягилева* ГАРФ 12: л. 16).

То, что Дягилев не воспользовался посредничеством Маяковского и не отправил письма Луначарскому, привело к логичному финалу — визу ему не дали. Возможно, если бы поездка состоялась, судьбы обоих сложились бы иначе.

ЛИТЕРАТУРА

Гончарова ОР ГТГ 156: Гончарова Наталия. *Заметки о Маяковском*. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 180, ед. хр. 156.

Дукельский Владимир. «Об одной прерванной дружбе». *Мосты* 13–14 (1968).

Катанян Василий. «Маяковский и Дягилев». *День поэзии. 1971*. М.: Советский писатель, 1971: 152–154.

Катанян Василий. «Из литературных воспоминаний». Вступительная статья З. Г. Минц. *Труды по русской и славянской филологии*. Вып. XXVIII. Литературоведение. Тарту: Тартуский государственный университет, 1977: 154–160.

Катанян Василий. *Маяковский: Хроника жизни и деятельности*. Отв. ред. А. Е. Парнис. 5-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1985.

Личное дело Дягилева ГАРФ 12: *Личное дело Дягилева С. П. и Патрика Кая о разрешении въезда в СССР*. Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р 3385, ед. хр. 12.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961.

Новое о Маяковском. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. (Лит. Наследство. Т. 65, кн. 1-ая). *Петр Сувчинский и его время*. М.: Композитор, 1999.

Поспелов Глеб, Илюхина Евгения. *Михаил Ларионов: живопись, графика, театр: книга-альбом*. М.: Галарт — RA, 2005.

Прокофьев Сергей. *Дневник. 1907–1933*. В 3 ч. Paris: SPRKFV, 2002.

Стравинский Игорь — публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988.

Стравинский Игорь. *Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии*. В 3 т. Т. 2. 1913–1922. М.: Композитор, 2000.

Схейен Шенг. *Дягилев. Русские сезоны навсегда*. М.: Колибри, 2012.

«“Там так легко дышится...”: Из американского архива Георгия Вернадского». Публикация и примечания М. Ю. Сорокиной. *Диаспора: Новые материалы*. Вып. 6. М.–СПб.: Атненаеум, 2004.

Терехина Вера. «Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год». *Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов. Материалы и публикации*. М.:Наука, 2001: 225–227.
Ходасевич Валентина. *Портреты словами*. М.: Галарт, 1995.

LITERATURE

Dukel'skii Vladimir. «Ob odnoi prervannoi druzhbe». *Mosty* 13–14 (1968).
Goncharova OR GTG 156: Goncharova Nataliia. *Zametki o Maiakovskom*. Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei. F. 180, e.kh. 156.
Katanian Vasilii. «Maiakovskii i Diagilev». *Den' poezii. 1971*. M.: Sovetskii pisatel', 1971: 152–154.
Katanian Vasilii. «Iz literaturnykh vospominanii». Vstupitel›naia stat›ia Z. G. Mints. *Trudy po russkoi i slavianskoi filologii*. Vyp. XXVIII. Literaturovedenie. Tartu: Tartuskii gosudarstvennyi universitet, 1977: 154–160.
Katanian Vasilii. *Maiakovskii: Khronika zhizni i deiatel'nosti*. Otv. red. A. E. Parnis. 5-e izd., dop. M.: Sovetskii pisatel', 1985.
Khodasevich Valentina. *Portrety slovami*. M.: Galart, 1995.
Lichnoe delo Diagileva GARF 12: Lichnoe delo Diagileva S. P. i Patrika Kaia o razreshenii v"ezda v SSSR . Gosudarstvennyi arkhiv Rossiiskoi Federatsii. F. R 3385, e.kh. 12.
Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1955–1961.
Novoe o Maiakovskom. M.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1958. (Lit. Nasledstvo. T. 65, kn. 1-aia).
Petr Suvchinskii i ego vremia. M.: Kompozitor, 1999.
Pospelov Gleb, Iliukhina Evgeniia. *Mikhail Larionov: zhivopis', grafika, teatr: kniga-al'bom*. M.: Galart– RA, 2005.
Prokof'ev Sergei. *Dnevnik. 1907–1933*. V 3 chch. Paris: SPRKFV, 2002.
Skheien SHeng. *Diagilev. Russkie sezony navsegda*. M.: Kolibri, 2012.
Stravinskii Igor' — publitsist i sobesednik. M.: Sovetskii kompozitor, 1988.
Stravinskii Igor'. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. V 3 t. T. 2. 1913–1922. M.: Kompozitor, 2000.
«"Tam tak legko dyshitsia...": Iz amerikanskogo arkhiva Georgiia Vernadskogo». Publikatsiia i primechaniia M. Iu. Sorokinoi. *Diaspora: Novye materialy*. Vyp. 6. M.–SPb.: Atnenaeum, 2004.
Terekhina Vera. « Goncharova, Larionov, Maiakovskii: Parizh, 1922 god». *N. S. Goncharova i M.F. Larionov. Materialy i publikatsii*. M.:Nauka, 2001: 225–227.

Алексеј Мокроусов

МАЈАКОВСКИ И ЂАГИЉЕВ. ПЕСНИК И САРАДНИЦИ «РУСКОГ БАЛЕТА»

Резиме

Текст је посвећен недовољно истраженом односу између Мајаковског и Ђагиљева, те уметника и музичара, блиских кругу «Руског балета» у Паризу. Овде се наводе делови успомена и дневника С. Прокофјева, И. Стравинског, Н. Гончарове, В. Ходасевич и других, али и архивска грађа из 20-их година. Аутор указује на то колики је значај за биографију Мајаковског, историју књижевности и уметности имала њихова комуникација.

Кључне речи: Мајаковски, Ђагиљев, «Руски балет», Париз, нова документа.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 821.161.1.02FUTURIZAM

Владимир Дядичев
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
dyaditchev@list.ru

Vladimir Diadichev
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
dyaditchev@list.ru

В. МАЯКОВСКИЙ, Д. БУРЛЮК, К. БОЛЬШАКОВ И ДРУГИЕ... К ИСТОРИИ *ПЕРВОГО ЖУРНАЛА РУССКИХ ФУТУРИСТОВ*[1]

V. MAYAKOVSKY, D. BURLUK, K. BOLSHAKOV AND OTHERS... HISTORY OF *THE FIRST JOURNAL OF RUSSIAN FUTURISTS*

Рассматривается история издания единственного номера *Первого журнала русских футуристов*, вышедшего в Москве в начале марта 1914 года. В этом издании объединились группа кубофутуристов (Маяковский, Бурлюки, В. Каменский, Б. Лившиц), эгофутурист И. Северянин и группа «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, К. Большаков). Многие произведения, опубликованные в этом издании, больше нигде не воспроизводились. В то же время они содержат ряд текстологических загадок, которые обсуждаются и устанавливаются в настоящей работе.

Ключевые слова В. Маяковский, Давид Бурлюк, Константин Большаков, В. Шершеневич, футуризм, *Первый журнал русских футуристов*.

The paper discusses the history of *The first journal of Russian futurists*, released in Moscow in early March 1914. It was a joint edition of the cubo-futurists group (Mayakovsky, Burljuki, Kamensky, Livshits), egofuturist Severjanin and "Mezzanine of poetry" (Shershenevich, Bolshakov). Many works published in this edition were not published anywhere else. At the same time, they contain a number of textual puzzles that are discussed and set in the present work.

Keywords: David Burliuk, Mayakovsky, Konstantin Bolshakov, Shershenevich, Futurism, *The first journal of Russian futurists*.

Конец 1913 года стал временем победного «утверждения российского футуризма». Таково было и название вечера, проведенного 11 ноября 1913 года в Москве кубофутуристами группы Бурлюка — Маяковского.

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (ОГиОН). Проект № 17-04-00132а «Новые материалы к биографии В. В. Маяковского: историко-литературный и общественно-политический контексты».

Тогда же состоялись и успешные гастроли кубофутуристов с лекциями в Петербурге, выступления в петербургском театре «Луна-парк» с пьесами *Владимир Маяковский. Трагедия* Маяковского и *Победа над солнцем* Алексея Кручёных.

Между тем, в период упомянутых петербургских гастролей конца 1913 года произошло более тесное сближение москвичей-кубофутуристов с их петербургскими единомышленниками — М. Матюшиным, Н. Кульбиным, П. Филоновым, группой художников «Союз молодежи», эгофутуристом И. Северяниным.

В атмосфере эйфории такого мощного литературно-идеологического натиска, явного успеха футуристов, в декабре 1913 года группой московских кубофутуристов (Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский...) и был задуман выпуск *периодического* футуристического издания *Первый журнал русских футуристов*.

Анонс нового журнала (издатель — Д. Бурлюк, редактор — В. Каменский) появился на страницах газеты *Руль* (СПб.) 20 января 1914 года, а затем — на рекламных страницах с библиографией изданий футуристов группы «Гилея»: в сборнике *Молоко кобылиц* — М.: Литературная комп<ания> «Гилея», 1914. (Издание зарегистрировано «Книжной летописью» между 19 и 29 февраля 1914 года — № 5426, 400 экз.) и в сборнике стихов Бенедикта Лившица *Волчье солнце* — М.: Издательство литературн<ной> Ко<мпании> футуристов «Гилея», 1914. (Издание зарегистрировано «Книжной летописью» между 6 и 13 марта 1914 года — № 6420, 400 экз.). Оба сборника были отпечатаны Д. Бурлюком в январе-феврале 1914 года в Херсоне. А рекламный анонс в этих сборниках сообщал: «Издательство (Литературной Компании Футуристов) “Гилея” <...> 1-й № “Первый Журнал Русских Футуристов” издатель Д. Бурлюк, редактор В. Каменский. <Участвуют> В. Маяковский, И. Северянин, Хлебников, В. Каменский, Б. Лившиц, Давид, Владимир и Николай Бурлюки, А. Экстер, Васильева» (*Молоко кобылиц* 1914: 89; Лившиц Б. 1914: 61).

Но обозначенный с самого начала именно как *журнал* (а не альманах, сборник, книга...), *Первый журнал русских футуристов* по этой причине в дальнейшем не стал предметом специального внимания ни библиографов, ни исследователей-книговедов. Роспись его содержания отсутствует, например, в библиографических указателях *Литературно-художественные альманахи и сборники* (Рогожин 1958; Богомолов 1994). А оказавшись *единственным* выпуском журнала, не имевшим продолжения, он практически выпал и из внимания библиографов и исследователей периодических изданий.

В исследованиях же по истории русского футуризма *Первый журнал русских футуристов* обычно рассматривался как хронологически очередное издание футуристов, без акцентирования его особенностей (Марков 2000: 149–154). В исследованиях русской футуристической книги основное внимание было сосредоточено на искусствоведческих аспектах изданий (Ковтун 1989; Поляков 2007).

В моем распоряжении имеется экземпляр *Первого журнала русских футуристов* с рукописными пометами авторов, дающими дополнительный интересный материал к истории футуристического движения в России.

Потому представляется необходимым более детально остановиться как на истории выпуска, так и на содержании *Первого журнала русских футуристов*, по-своему отразившего особенности этого этапа, начала 1914 года, в развитии русского футуризма.

* * *

В середине января 1914 года В. Каменский во время пребывания в Одессе в беседе с корреспондентом местной газеты, коснувшись предстоящего выхода футуристического журнала, сообщил, что готовящийся журнал футуристов отличается «анархической редакцией»: «Помещать что угодно и когда угодно может любой правоверный футурист. Автора статьи или поэмы, напечатанной в данном номере, в том же номере может в любых выражениях “обложить” другой автор» (Каменский 1914).

В том же январе издатель *Первого журнала русских футуристов* Давид Бурлюк активно взялся за привлечение к участию в журнале всего наличного кубофутуристического сообщества.

Рассчитывая на участие в предполагаемом журнале своих питерских единомышленников, Д. Бурлюк 15 января 1914 года писал М. Матюшину: «Очень прошу сейчас же для 1-го № журн. футуристов материал — свою статью, клише музыки, Низен и т. д.» (Бурлюк Д. Д. Письмо к М. В. Матюшину (15 января 1914). РО ИРЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 2. Цит. по: (Крусанов 2010: 157)). М. Матюшин отозвался на просьбу и прислал статью «Футуризм в Петербурге» — о петербургских футуристических спектаклях 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 г. И уже 4 февраля 1914 года Д. Бурлюк из Москвы извещал Матюшина: «Благодарю Вас за статью — Она получена и сегодня будет сдана типографию. Я приехал лишь вчера. 13-го буду снова здесь» (Бурлюк Д. Д. Письмо к М. В. Матюшину (4 февраля 1914). ГММ. Р-5407. Цит. по: (Харджиев 1997: 14)). В своей статье М. Матюшин, уделив трагедии *Владимир Маяковский* полтора абзаца (8 строк), сосредоточился на описании постановки оперы *Победа над Солнцем* («...слова А. Кручёных, декор<ации>, кост<юмы> К. Малевича, музыка М. В. Матюшина...») (Матюшин 1914).

Давид Бурлюк продолжал активно вербовать и других потенциальных авторов в новый журнал. 4 февраля 1914 года он пишет А. А. Шемшурину: «Журнал большею частью уже сдан <в> печать и (внесено 200 р.) — прошу Вас приготовить к восьмому, 9 с<его> м<есяца> статью, заметку <...> рисунок, художеств<енная> хроника, библиограф<ия>, критика. Этот отдел — предоставлен <в> наше распоряжение. Я очень прошу Вас участвовать — мне будет приятно. Журнал подроблен на Соединен<ные> штаты. Каждый отдел управляется. Василий Вас<ильевич

Каменский> к Вам — 8–9 зайдет» (Бурлюк Д. Д. Письмо к А. А. Шемшурину (4 февраля 1914). НИОР РГБ. Ф. 339. Карт. 2. Ед. хр. 8. Л. 2. Цит. по: (Крусанов 2010: 158)). Однако материалов Шемшурина в журнале не появилось. Д. Бурлюк надеялся и на участие в журнале петербуржца Н. Кульбина. Еще 30 января он писал ему в Петербург: «После 9 декабря не был в Москве... — теперь еду в Москву издавать 1-й № журнала — жду от Вас материал» (Бурлюк Д. Д. Письмо к Н. И. Кульбину (30 января 1914). Цит. по: (Харджиев 1997: 13)). Но 3 марта 1914 года в письме к Н. Кульбину же Д. Бурлюк вынужден был с огорчением констатировать: «Очень жаль, что не дали ничего для журнала. — Выходит большой и боевой» (Бурлюк Д. Д. Письмо к Н. И. Кульбину (3 марта 1914). ГММ. Р-5395. Цит. по: (Крусанов 2010: 158)).

Между тем, задуманное издание, как издание периодическое, как толстый литературный журнал, требовало, конечно, привлечения к участию в нем более широкого круга авторов, чем обозначенный в рекламных анонсах «Гилеи» узкий круг группы Маяковского — Бурлюка. И такое привлечение состоялось. К изданию журнала присоединилась другая московская футуристическая группа — «Мезонин поэзии», еще столь недавно конкурировавшая, если не «враждовавшая» с «Гилеей». Об объединении, по-видимому, договорились в конце декабря 1913 — начале января 1914 года. Участники группировок неоднократно собирались для переговоров — в частности, на квартирах Б. Лавренева и В. Шершеневича. По воспоминаниям Б. Лавренева (Лавренев 1963: 230–231), на встрече московских групп «Гилея» и «Мезонин поэзии» у него на квартире в конце 1913 года присутствовали двое Бурлюков, А. Кручёных, К. Большаков, С. Третьяков, В. Шершеневич и Хрисанф (Лев Зак), причем, по Лаврене-ву, инициатором встречи был В. Шершеневич. По воспоминаниям Шершеневича, окончательная договоренность была достигнута на совещании у него: «Мы, вожди отдельных групп <...>, собрались в моей квартире. Мы решили объединиться. Была составлена редакционная пятерка: Большаков, Бурлюк, Каменский, Маяковский и я. Постановлено было ликвидировать все издательства и организовать общий толстый журнал. <...> Наши кандидатуры в главные редакторы провалились. Остановились на нейтральном, веселом, безобидном Василии Каменском. <...> Чтоб не стеснять воли поэтов и чтоб не дать места фракционным засильям, решено было, что каждый дает то, что он хочет, не представляя это в редакториат. Поэты “со стороны” подлежали обсуждению...» (Шершеневич 1990: 514–516).

По договоренности, марка издательства «Гилея» была снята (журнал вышел просто как издание Д. Бурлюка). А квартира В. Шершеневича (Москва, Воздвиженка, Крестовоздвиженский, д. 2, кв. 10. Тел. 5-27-11) была указана как адрес конторы и редакции *Первого журнала русских футуристов*. Подробнее о ходе редакционной подготовки и типографском издании журнала см. (Дядичев 2016: 37–55).

Итак, первый номер журнала (оказавшийся к тому же единственным) вышел в марте 1914 года. «Летописью повременной печати» выход *Первого журнала русских футуристов* (М.: Издание Д. Бурлюка, 1914) зарегистрирован (под № 189) 13–20 марта 1914 г.[2]

В редакционной декларации, открывавшей журнал, говорилось:

> *«“Первый журнал русских футуристов”*
>
> *выходит 6 раз в год книгами в 160–200 страниц, с оригинальными рисунками. В журнале помещаются стихи, проза, статьи по вопросам искусства, полемика, библиография, хроника и пр.*
>
> *В журнале принимают участие: Аксенов, Д. Болконский, Константин Большаков, В. Бурлюк, Давид Бурлюк, Н. Бурлюк, Д. Буян, Вагус, Васильева, Георгий Гаер, Egyx, Рюрик Ивнев, Вероника Иннова, Василий Каменский, А. Кручёных, Н. Кульбин, Б. Лавренев, Ф. Леже, Б. Лившиц, К. Малевич, М. Матюшин, Владимир Маяковский, С. Платонов, Игорь Северянин, С. Третьяков, О. Трубчевский, В. Хлебников, Вадим Шершеневич, В. и Л. Шехтель, Г. Якулов, Эгерт, А. Экстер и др.*
>
> *Редакционный комитет: К. Большаков (бибиография, критика), Д. Бурлюк (живопись, литература), В. Каменский (проза), В. Маяковский (поэзия), В. Шершеневич (библиография, критика). <...>*
>
> *Редакция и контора для личных объяснений открыта ежепонедельнично и ежечетвергно от 11–1 ч. дня.*
>
> *Адрес конторы и редакции: Воздвиженка, Крестовоздвиженский, д. 2, кв. 10. Тел. 5-27-11.*
>
> *Склад: Карбасников (Моховая). Москва.*
>
> *Редактор: Василий Каменский.*
> *Издатель: Давид Бурлюк.»*

(*Первый журнал русских футуристов* 1914: III)

Как видим, в декларации вышедшего номера состав «принимающих участие» в журнале был заметно расширен (по сравнению с анонсами издательства «Гилея»), в том числе — за счет различных псевдонимов реальных участников.

Надо сказать, что декабрь 1913 года — март 1914 года, время реальной подготовки и печатания *Первого журнала русских футуристов*, было и временем знаменитого «футуристического турне» московских кубофутуристов (В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского) по городам России, временем их активных разъездов и выступлений в провинции. «Веселый год» — назвал этот период Маяковский в автобиографии «Я сам» (1922), написанной в несколько ироничном ключе (Маяковский 1955: 22).

Были и другие события, непосредственно затронувшие группу кубофутуристов и других авторов журнала.

---

[2] (*Книжная летопись* 1914). Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 13-го по 20-е марта 1914 г. Стр. 53–56: *Летопись повременной печати. Новые повременные издания*. — С. 54. <№> 189. «Первый журнал русск. футуристов», с марта 1914 г., гор. Москва, 6 раз в год, жур., ред. В. Каменский, изд. Д. Бурлюк, тип. Т. д. Мысль, ц. № — 2 р.

26 января 1914 года в Россию приехал вождь итальянских футуристов Ф. Т. Маринетти. Среди прочих его приветствовали В. Шершеневич, Н. Кульбин. Напротив, В. Хлебников и Б. Лившиц к его выступлению в Петербурге выпустили листовку, осуждающую преклонение русских «баранов гостеприимства» перед гастролером из Европы. А 5 февраля в московской газете *Новь* было опубликовано письмо в редакцию, в котором от имени группы футуристов, участников первых кубофутуристических изданий, в частности *Садка судей II* (Бурлюки, В. Каменский, Маяковский, Матюшин, Кручёных, Лившиц, Низен, Велимир Хлебников), отвергалась какая-либо преемственность между итальянским и русским футуризмом. Однако 13 февраля в петербургской газете *День* появилось опровержение, подписанное находившимися в те дни в Петербурге Николаем Бурлюком, А. Кручёных и М. Матюшиным, отрицающее их соавторство в письме в газету *Новь*. А 15 февраля в той же газете *Новь* было опубликовано письмо в редакцию, подписанное К. Большаковым, В. Маяковским и В. Шершеневичем, в котором они, также «отрицая всякую преемственность от итало-футуристов», далее уведомляли, что «авторами письма от 5 февраля были гг. Д. Бурлюк и В. Каменский, подписями же остальных, очевидно, воспользовались как цитатой. Насколько это допустимо, обратитесь к совести авторов...» (Маяковский 1955: 369).

Наконец, на эти же дни пришлось еще одно событие: совет преподавателей московского Училища живописи, ваяния и зодчества 21 февраля 1914 года постановил исключить из училища Д. Бурлюка и В. Маяковского — за систематическое нарушение запрета ученикам училища выступать на публичных диспутах, быть лекторами, оппонентами и т. п. Сообщения об этом были напечатаны во многих столичных и провинциальных газетах под заголовками: «Репрессии против футуристов», «Финал футуристических выступлений», «Дурная трава из поля вон» и т. д.

В целом, возвращаясь к *Первому журналу русских футуристов*, можно сказать, что участие В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского в редакционно-издательской работе по выпуску журнала носило лишь эпизодический, отчасти даже «заочный» характер. И Давид Бурлюк, и В. Каменский, и В. Маяковский отнеслись к подготовке *Первого журнала русских футуристов* «по-анархистски» довольно легкомысленно.

Большая часть редакционно-издательской работы по журналу была проведена В. Шершеневичем. Заметное участие в подготовке сборника принял находившийся в Москве К. Большаков. Позднее В. Шершеневич вспоминал: «Бурлюк прислал пачку своих стихов для “Первого журнала футуристов”, причем пачка была такая, что могла составить весь номер... И когда я говорил Маяковскому, что не стоит заполнять этими стихами журнал, Маяковский, смеясь, сказал: “Как же не печатать Бурлюка, когда это лучший художник среди поэтов и наоборот”» (Шершеневич 1968: 163).

В связи с тем, что журнал вышел в марте, его номер обозначен как № 1–2; предполагалось издание «двухмесячника» — 6 номеров в год! Однако объем этого «большого и боевого» (Д. Бурлюк) «сдвоенного»

номера едва достиг нижней границы продекларированного редакцией объема (160–200 страниц!) одинарных выпусков: 4 первых ненумерованных страницы (титульный лист, декларация, оглавление) + 160 страниц основного текста с несколькими черно-белыми рисунками + 4 ненумерованных вставных листа иллюстраций. И этот первый выпуск журнала оказался единственным...

Как бы то ни было, но, с одной стороны, на страницах журнала объединились участники московских футуристических групп «Гилея» и «Мезонин поэзии», петербургский эгофутурист Игорь Северянин. При этом, по договоренности, прежние групповые «издательские марки» («Гилея», «Мезонин поэзии» и т. п.) участниками объединения не должны были использоваться. Несколько следующих книг, изданных Д. Бурлюком, вышли под маркой «Издание “Первого журнала русских футуристов”» (в том числе — текст пьесы В. Маяковского *Владимир Маяковский. Трагедия*. М.: Издание «Первого журнала русских футуристов», 1914[3]). С другой стороны, среди авторов журнала не оказалось некоторых традиционных участников кубофутуристической группировки — А. Кручёных, Н. Кульбина, А. Шемшурина.

Второй выпуск «журнала русских футуристов» так и не состоялся. Последующие коллективные издания кубофутуристов 1914–1917 годов появлялись большей частью при содействии новых участников, авторов, издателей — сборники *Стрелец*, *Весеннее контрагентство муз* (май 1915), *Московские мастера* (май 1916) и т. п.

А в *Первом журнале русских футуристов* в итоге в поэтическом разделе было напечатано 10 стихотворений В. Шершеневича, 8 — К. Большакова, 6 — В. Каменского. У Давида Бурлюка опубликовно 25 стихотворений (в основном — небольших, в 8–12 строк). У Николая Бурлюка — 5 стихотворений. У В. Маяковского в журнале — 4 стихотворения. В. Хлебников был представлен тремя стихотворениями, Бенедикт Лившиц и Игорь Северянин дали в журнал по одному стихотворению каждый.

Кроме стихов в журнале (в разделе «Проза») была опубликована проза В. Хлебникова, Н. Бурлюка и анонимного автора. Раздел «Теория и полемика» включал статьи В. Хлебникова, Николая и Давида Бурлюков, ряд полемических статей В. Шершеневича, Н. Бурлюка, Б. Лившица и др., направленных против критиков (К. Чуковского, Д. Философова, М. Осоргина, А. Луначарского, С. Кречетова и др.). Завершался этот раздел обширным обзором Д. Бурлюка и Б. Лившица, озаглавленным «Позорный столб российской критики» и включавшим подборку выдержек из газетных и журнальных статей 1912–1913 годов о русском футуризме. Раздел «Библиография» в журнале открывался двумя хвалебными рецензиями:

---

[3] (*Книжная летопись* 1914 (1)). Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 27-го марта по 3 апреля 1914 г. С. 11, <п.> 8655: Маяковский Владимир. *Владимир Маяковский*. Трагедия в 2 д. Рисунки Д. В. Бурлюков. М., 1914. Изд. журнала русских футуристов. Тип. И. Н. Грызунов и К°. 16° (13 × 18). 45 стр. с рис. Ц. 1 р. Вес 8 л. 500 экз.

Ю. Эгерта — на книгу В. Шершеневича *Экстравагантные флаконы* и В. Шершеневича — на книгу К. Большакова *Сердце в перчатке*. Поскольку этот раздел журнала возглавляли именно В. Шершеневич и К. Большаков, публикация таких рецензий носила явно саморекламный характер. Несколько рецензий, подписанных различными псевдонимами, касались, главным образом, изданий московской литературной группы «Лирика». Учитывая известную полемику Шершеневича с этой группой, легко догадаться, что за псевдонимами стояли он сам, его друзья К. Большаков, Ю. Эгерт, поэт и переводчик Д. С. Усов... Раздел «Художественная хроника» был представлен статьей С. Платонова (псевдоним?) о лекции А. К. Закржевского, посвященной футуризму, и статьей М. Матюшина о петербургских футуристических спектаклях. Журнал был иллюстрирован рисунками Давида Бурлюка, Владимира Бурлюка и Александры Экстер.

Об истории появления в журнале обзора «Позорный столб российской критики» (стр. 104–131) позднее писал Бенедикт Лившиц (Лившиц 1989: 438).

Оценивая вышедший номер, Д. Бурлюк 16 марта 1914 года писал Б. Лившицу из Ростова-на-Дону: «Очень жаль, что ты не живешь в Москве. Пришлось печатание поручить Шершеневичу и — мальчишеское самолюбие — 1–2 № журнала вышел вздор!..» Бурлюк Д. Д. Письмо к Б. Лившицу (16 марта 1914). Цит. по: (Лившиц 1989: 460). А в письме В. Каменскому 14 марта 1914 года Д. Бурлюк откровенно возмущался: «Сволочь — Шершеневич ведь из моих стихов прямо окрошка сделана: назло. Вообще книга “сделана” неумело; (если бы был я сам, она имела бы другой вид). И рисунков мало» (Бурлюк Д. Д. Письмо к В. В. Каменскому (14 марта 1914). РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Ед. хр. 33. Л. 1. Цит. по: (Крусанов 2010: 159).

Бенедикт Лившиц, в свою очередь, отмечал, что журнал «оказался нафарширован безответственными писаниями каких-то Эгиксов, Гаеров, Вагусов, превозносивших гений Вадима Шершеневича, упрекавших Пастернака в том, что он душится северянинскими духами, поучавших его рифме и ассонансу...» (Лившиц 1989: 460).

Так что следствием «анархической редакции журнала» (выражение В. Каменского) стало то, что им оказались недовольны сами его организаторы, участники и редакторы-составители.

Константин Большаков оставил в записной книжке нелицеприятный отзыв о стихотворном разделе выпуска: «Если 2 № нашего журнала будет таким же, как и первый, то мне кажется, его не следует и издавать. Более слабые сборники в настоящее время разве только Чемпионат поэтов (*Чемпионат поэтов* (СПб., 1913) — сборник молодых поэтов, пытавшихся писать «под футуристов»; в *Первом журнале русских футуристов* была помещена короткая разгромная рецензия В. Шершеневича (под псевдонимом Г. Г.) на этот сборник — *В. Д.*) и благотворител<ей> из провинции. *Маяковский* лучше всех, но местами грубая плоскость или бесцветность

не позволяет признать его стихи стоющими больше, чем снисходительн<ой> похвалы. *Шершеневич* в новой формации хуже и все-таки его желания неисполнимы: сейчас сильно чувствуется Маяковский и, пожалуй, даже Бурлюк. По сравнению с Крематорием (*Крематорий здравомыслия* — название сборника группы «Мезонин поэзии», вышедшего в декабре 1913 года — *В. Д.*) — понижение. Мои стихи не удовлетворяют даже автора. *Каменский* с железо-бетон<ными поэмами> вне поэзии, и кроме Танго с коровами и с остальным. *Бурлюк Д.* невыносим вымученностью скучною. У *Хлебникова* очень плохая вещь. *Лившиц* — Третьяков, достигший мастерства (в моих устах это не похвала). О Н. Бурлюке и Северянине не приходится говорить, настолько бесцветно. Остальное едва выносимо» («Из записной книжки К. Большакова». *Архив Н. И. Харджиева*. Стеделейк Музеум. Амстердам. Папка 173. Цит. по: (Крусанов 2010: 159)).

* * *

Для нас здесь интересны пометы карандашом, сделанные в вышедшем журнале одним из его редакторов Константином Большаковым (публикуется впервые).

В своем стихотворении «Осень годов» («Иду сухой, как старинная алгебра...») (стр. 19–20 *Первого журнала русских футуристов*) К. Большаков исправил первоначальный, опубликованный в журнале вариант четвертой строфы (на стр. 20). Ее печатный текст в журнале таков:

> По́том времени исщупанный, может, еще не совсем достаточно,
> Еще не совсем рассыпавшийся и последний,
> Не кажусь ли вам старик — паяцем святочным,
> Богоделкой, вяжущей на спицах бредни.

Две последние строки этого текста зачеркнуты, а сверху страницы написана их новая редакция.

Именно в новой редакции этих строк (со снятием заглавия стихотворения и некоторыми разночтениями текста этих же строк) стихотворение «Иду сухой, как старинная алгебра...» было опубликовано автором в 1916 году — в авторском сборнике стихов *Солнце на излете* (М.: «Центрифуга», 1916.):

> По́том времени исщупанный, может, еще не совсем достаточно,
> Еще не совсем рассыпавшийся и последний,
> Я могу по пальцам сосчитать до ста точно
> Из расколотого черепа рассыпавшиеся бредни.
>
> (Большаков 1916: 37)

Очевидно, первоначальный вариант рифмовки в этой строфе «достаточно — святочным», опубликованный в *Первом журнале русских футуристов*, К. Большакова не удовлетворял. Новая *полная* рифма «достаточно — до ста точно» представлялась более удачной.

* * *

Как уже отмечалось, Давид Бурлюк в письме В. Каменскому возмущался: «Сволочь — Шершеневич ведь из моих стихов прямо окрошка сделана: назло...» По-видимому, Константин Большаков в какой-то мере чувствовал и себя «виновным» в этой «окрошке», в том, что стихи Д. Бурлюка опубликованы в журнале очень небрежно, без разбивки, «навалом», без шрифтового выделения заглавий, без отступов между отдельными стихотворениями, с опечатками. И в экземпляре *Первого журнала русских футуристов* К. Большаков, попытался упорядочить эту стихотворную «окрошку», обозначить «концы и начала» отдельных произведений.

Примечательно, однако, что в этом же *Первом журнале русских футуристов* была помещена статья «Поэтические начала» (стр. 81–85), написанная Николаем Бурлюком при участии Давида Бурлюка. В ней авторы, в чем-то развивая идеи А. Кручёных и Хлебникова («Декларация слова как такового», «Слово как таковое», 1913), сожалеют, что такое «детище случая», как «lapsus linguae — этот кентавр поэзии» находится в загоне, и утверждают, что «искусство ошибки так же оттеняет создаваемое, как и академический язык» (Николай Бурлюк при участии Давида Бурлюка. «Поэтические начала»; Н. Бурлюк. «Supplementum к поэтическому контрапункту». *Первый журнал русских футуристов* 1914: 83–84).

Но воистину есть ошибки и ошибки... Искажения, допущенные при публикации стихотворений Д. Бурлюка, не просто «оттеняли» авторский текст, а создали почти непреодолимые трудности для правильного его восприятия.

В вышедшем в 2010 году *Альбоме-каталоге* русских футуристических книг из коллекций московских музеев В. В. Маяковского и А. С. Пушкина, среди прочего, впервые сделана попытка дать полное описание, в том числе роспись содержания, *Первого журнала русских футуристов* (*Взорваль* 2010: 238–239). К сожалению, «окрошка» стихотворных текстов Давида Бурлюка оказалась и здесь описанной неполно и неточно (указано, с неточностями, лишь 13 названий — главным образом, по первым строчкам нерасчлененных стихотворных блоков).

Однако, это издание — единственное сегодня наиболее полное, справочное и библиографически полноценное описание *Первого журнала русских футуристов*. Поэтому укажем на необходимые применительно к этому каталогу уточнения.

Стихотворения Д. Бурлюка в *Первом журнале русских футуристов* (в скобках указаны, как принято в (Первый журнал русских футуристов 1914), — номера страниц): «Плати — покинем навсегда уюты сладострастья...» (37), «Зима цветок средь белых пристаней...» (37), «Пещера слиплась темнота...» (37), «Ты нюхал облака потливую подмышку...» (38), «Серые дни...» (38), Железнодорожные посвистывания (38), Паровоз и тендер («1. Паравозик как птичка...», «2. Ребенок был мал...») (39), «О локоны дорожных ожиданий...» (39), «Еду третий класс...» (40), «Осенний ветер

вил свои тенета...» (40), «О зацвети... не зацветает...» (40), «Слова скакали как блохи...» (40), «Километрических скорбящие препоны...» (41), Остров Хортица (41), Зимний поезд (42), Неудачное свидание (42), Закатный пеший (43), Лето («Ленивой лани ласки лепестков...») (43) <следующая далее строчка «Л = нежность, ласка, плавность, лето, блеск, плеск и т. д.», отделенная от предыдущей строки стихотворения «Лето» типографскими звездочками, является завершающей, поясняющей строкой этого стихотворения, написанного словами на букву «Л» (см. рис.), а не названием очередного стихотворения, как ошибочно указано в (Первый журнал русских футуристов 1914)>, «Ты как башня древнем парке...» (44), Плаксивый железнодорожный пейзаж (44), А воздух гор = двухспальная кровать (45), «Зима идет глубокие калоши...» (45), «С.....е вечерних ..... аров...» («Совокупление вечерних писсуаров...») (45), Сантиментальная весна (46), Участь (46).

Кроме того, в росписи *Первого журнала русских футуристов* в (Немирова 2006: 17, 79) надо уточнить: Иллюстрации Д. Бурлюка (35, 57),.. А. Экстер. Репродукции работ (между с. 80 и 81, 96 и 97).

Не удалось в должной мере правильно прочесть корпус текстов стихотворений Д. Бурлюка в *Первом журнале русских футуристов* составителю и комментатору наиболее полного на сегодняшний день издания стихотворений Давида Бурлюка (Новая малая серия «Библиотеки поэта», 2002), С. Р. Красицкому. Так, стараясь тщательно разделить «слипшиеся» стихи журнальной подборки Д. Бурлюка, составитель заключительные, резюмирующие строфы стихотворений «Еду третий класс...» и «Неудачное свидание» обозначил как отдельные самостоятельные стихотворения. Более серьезные неточности прочтения в (Бурлюк Д. 2002: 170–183) относятся к стихотворениям «Плаксивый железнодорожный пейзаж» и «А воздух гор = двухспальная кровать» (стр. 44–45 *Первого журнала русских футуристов*; стр. 180–182 сборника, подготовленного С. Р. Красицким).

Дело в том, что в журнальной публикации текст первого из указанных стихотворений («Плаксивый железнодорожный пейзаж») из-за типографской небрежности оказался расчлененным неожиданной «вставкой», вклинившимся текстом из набранных блоков двух других стихотворений: «А воздух гор = двухспальная кровать» и «Зима идет глубокие калоши...». После чего следуют (все это — без отступов, подряд) завершающие восемь строк первого стихотворения — «Плаксивый железнодорожный пейзаж» (см. рис.). В публикации на страницах *Первого журнала русских футуристов* эти восемь строк могут восприниматься либо как мало понятный завершающий «хвостик» стихотворения «Зима идет глубокие калоши...», либо как трудно улавливаемое по смыслу самостоятельное восьмистишие...

Составитель сборника стихов Д. Бурлюка в «Новой библиотеке поэта» (2002) С. Р. Красицкий, не понял ошибку наборщика, принял название стихотворения «А воздух гор = двухспальная кровать» за завершающую

строку стихотворения «Плаксивый железнодорожный пейзаж». Заключительные же 8 строк стихотворения «Плаксивый железнодорожный пейзаж» были им просто отброшены.

Не удалось разгадать эту типографскую загадку-путаницу и Н. Гурьяновой[4]. Комментируя главу из воспоминаний Алексея Кручёных «Сатир одноглазый (о Д. Бурлюке)», где А. Кручёных цитирует строки Д. Бурлюка «Поезд на закругленьи,/О, загляденье,/Ложится на бок/ Вагонов жабок», Н. Гурьянова идентифицирует их как «строки из стихотворения “Зима идет глубокие калоши...”, впервые опубликованного в: *Первый журнал русских футуристов*. М., 1914. № 1–2. С. 45» /33/. (Кстати, применительно к этим строкам, их публикация в *Первом журнале русских футуристов* является не столько *впервые*, сколько *единственной*.)

Приводим правильный текст названных стихотворений.

ПЛАКСИВЫЙ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ПЕЙЗАЖ

(иногда проходит поезд)

Насыпь изогнулась
Ихтиозавр
Лежащий в болоте
Забытых литавр
Ржавые травы
вонючие воды
неба прогнившего
своды
но гордо подъяты
красные семафоры!..
но злобно проклятый
лукавствали взоры
чахлые встречи
изломаны плечи
Живая едва
Шелестит трава
Заржавленных литавр
Гниющий ихтиозавр
Железнодорожная насыпь
Бросит
на сыпь
блат
свой тяжкий блат
свои кожи шума
рогожи ума
Поезд на закругленьи

---

[4] См.: *Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Кручёных*. Сост., послесл., публ. текстов и коммент. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999: 94–101 (текст воспоминаний А. Кручёных). Стр. 370–372 (комментарии Н. Гурьяновой). См. также: А. Е. Кручёных. *К истории русского футуризма: Воспоминания и документы*. Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006: 121–129 (текст воспоминаний А. Кручёных), 403–406 (комментарии Н. Гурьяновой).

О загляденье
Ложится на бок
вагонов жабок.

А ВОЗДУХ ГОР = ДВУХСПАЛЬНАЯ КРОВАТЬ

РОССИЯ за окном как темная старушка
О угольки загробных деревень
Рассыпанных (гусиная пастушка,
дымяще тлеющ пень)
САМУМ И ТЬМЫ и долгих грязных далей
ПЕЩЕРНАЯ и скотская и злая
Блестинками иконными эмалей
И сворой звезд проворных лая
А я как спирте неудачный плод
На черном мирте = неба синий рот...

* * *

Зима идет глубокие калоши
И насморки и постоянный кашель
И нас отшельников будничные рогожи
Вытачивает грудь чахотки злобной шашель
Наград одни лишь гнусные остатки
Далеких роз смердеют мощи
А СЧАСТИЕ? — оно играет прятки
Осенних грубостей неумолимой роще.

Обратим внимание на то, что стихотворение «Плаксивый железнодорожный пейзаж» в отдельных частях текста написано Давидом Бурлюком фигурным стихом с элементом «лесенки», изогнутой наподобие «изогнувшейся насыпи». Маяковский в 1914 году «лесенкой» еще не писал. Как подметил В. Марков, «Бурлюк указывает движение поезда посредством строфы, набранной дугой...» (Марков 2000: 151).

В том же стихотворении интересен образ: «неба прогнившего своды». Сравни — у Маяковского — более раннее (сборник *Я!*, 1913): «...неба распухшего мякоть».

Таким образом, в настоящей статье публикуется неизвестный автограф Константина Большакова — вариант его стихотворения «Иду сухой, как старинная алгебра...», более поздний, более «продвинутый», чем в *Первом журнале русских футуристов*.

Представлена полная расшифровка-роспись всего блока 25 стихотворений Давида Бурлюка в *Первом журнале русских футуристов* (названного самим автором «окрошкой из стихов» и до сего времени остававшаяся белым пятном для исследователей). Впервые представлены полные, *правильные* тексты стихотворений Давида Бурлюка 1914 года, ранее известные в неполном и значительно искаженном виде. Представленная расшифровка гарантирует отныне правильное прочтение и публикацию всех стихотворений этой журнальной подборки.

ЛИТЕРАТУРА

Богомолов Н. А. *Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников. 1900–1937.* Т. 1. М.: Лантерна-Вита, 1994.

Большаков К. *Солнце на излете.* Вторая книга стихов. *1913–1916*. М.: «Центрифуга», 1916.

Бурлюк Д. Бурлюк Н. *Стихотворения*. Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания С. Р. Красицкого. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002: 170–183.

Взорваль. Футуристическая книга в собраниях московских коллекционеров М. Л. Либермана и И. Н. Розанова: Альбом-каталог. М.: Издательство «Контакт-Культура», 2010.

Дядичев В. Н. «Маяковский в “Первом журнале русских футуристов”: текстологические загадки». *Маяковский продолжается*. Сборник научных статей и публикаций научных материалов. Научн. ред. А. П. Зименков и Д. В. Карпов. Вып. 3. М.: ГММ, 2016: 37–55.

Каменский В. «Футуристы о себе». Интервью взял Партизан. *Одесские новости* 16 (29) января 1914. № 9211. С. 2.

Книжная летопись Главного Управления по делам печати. СПб., 4 апреля 1914. № 14.

Книжная летопись Главного Управления по делам печати. СПб., 22 матра 1914. № 12.

Ковтун Е. Ф. *Русская футуристическая книга*. М.: Книга, 1989.

Крусанов А. В. *Русский авангард: 1907–1932* (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Лавренев Б. «1913, 1918...». *Новый мир* 7 (1963): 230–231.

Лившиц Б. *Волчье солнце*. Книга стихов вторая. М.: Изд-во лит. Ко. футуристов «Гилея», 1914.

Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец*. Л.: Советский писатель, 1989.

Марков В. Ф. *История русского футуризма*. СПб.: Алетейя, 2000.

Матюшин М. В. «Футуризм в Петербурге. Спектакли 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 года». *Первый журнал русских футуристов* 1–2 (1914): 153–157.

Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1955.

Молоко кобылиц. Футуристы «Гилея». Сборник. Рисунки, стихи, проза. М.: Литературная комп. «Гилея», 1914.

Немирова М. А. *Автографы из старого альбома*. Альбом автографов поэтов серебряного века Брониславы Рунт (1885–1983) из коллекции Государственного музея В. В. Маяковского. М.: Тровант, 2006.

Первый журнал русских футуристов 1–2 (1914).

Поляков В. В. *Книги русского кубофутуризма*. 2-е изд., испр. и доп. С приложением каталога футуристических изданий. М.: Гилея, 2007.

Рогожин И. П. *Литературно-художественные альманахи и сборники*. Библиографический указатель. Т. 2. 1912–1917 годы. М.: Всесоюзная книжная палата, 1958.

Харджиев Н. И. *Статьи об авангарде.* В 2 т. Т. 2. М.: RA, 1997.

Шершеневич В. Г. «Из воспоминаний о Маяковском». *День поэзии*. М.: Советский писатель, 1968.

Шершеневич В. Г. «Великолепный очевидец». *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания А. Б. Мариенгофа, В. Г. Шершеневича и И. В. Грузинова*. М.: Московский рабочий, 1990.

LITERATURE

Bogomolov N. A. *Materialy k bibliografii russkikh literaturno-khudozhestvennykh al'manakhov i sbornikov. 1900–1937.* T. 1. M.: Lanterna-Vita, 1994.

Bol'shakov K. *Solntse na izlete.* Vtoraia kniga stikhov. 1913–1916. M.: «Tsentrifuga», 1916.

Burliuk D. Burliuk N. *Stikhotvoreniia*. Vstup. stat'ia, sostavlenie, podgotovka teksta i primechaniia S. R. Krasitskogo. SPb.: «Akademicheskii proekt», 2002: 170–183.

Diadichev V. N. «Maiakovskii v «Pervom zhurnale russkikh futuristov»: tekstologicheskie zagadki». *Maiakovskii prodolzhaetsia*. Sbornik nauchnykh statei i publikatsii nauchnykh materialov. Nauchn. red. A. P. Zimenkov i D. V. Karpov. Vyp. 3. M.: GMM, 2016: 37–55.
Kamenskii V. «Futuristy o sebe». Interv'iu vzial Partizan. *Odesskie novosti* 16 (29) ianvaria 1914. № 9211. S. 2.
Khardzhiev N. I. *Stat'i ob avangarde*. V 2 t. T. 2. M.: RA, 1997.
Knizhnaia letopis' Glavnogo Upravleniia po delam pechati. SPb., 4 aprelia 1914. № 14.
Knizhnaia letopis' Glavnogo Upravleniia po delam pechati. SPb., 22 matra 1914. № 12.
Kovtun E. F. *Russkaia futuristicheskaia kniga*. M.: Kniga, 1989.
Krusanov A. V. *Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor)*. V 3 t. T. 1. Boevoe desiatiletie. Kn. 2. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
Lavrenev B. «1913, 1918…». *Novyi mir* 7 (1963): 230–231.
Livshits B. *Volch'e solntse*. Kniga stikhov vtoraia. M.: Izd-vo lit. Ko. futuristov «Gileia», 1914.
Livshits B. *Polutoraglazyi strelets*. L.: Sovetskii pisatel', 1989.
Maiakovskii V. V. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 1. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1955.
Markov V. F. *Istoriia russkogo futurizma*. SPb.: Aleteiia, 2000.
Matiushin M. V. «Futurizm v Peterburge. Spektakli 2, 3, 4 i 5-go dekabria 1913 goda». *Pervyi zhurnal russkikh futuristov* 1–2 (1914): 153–157.
Moloko kobylits. Futuristy «Gileia». Sbornik. Risunki, stikhi, proza. M.: Literaturnaia komp. «Gileia», 1914.
Nemirova M. A. *Avtografy iz starogo al'boma*. Al'bom avtografov poetov serebrianogo veka Bronislavy Runt (1885–1983) iz kollektsii Gosudarstvennogo muzeia V. V. Maiakovskogo. M.: Trovant, 2006.
Pervyi zhurnal russkikh futuristov 1–2 (1914).
Poliakov V. V. *Knigi russkogo kubofuturizma*. 2-e izd., ispr. i dop. S prilozheniem kataloga futuristicheskikh izdanii. M.: Gileia, 2007.
Rogozhin I. P. *Literaturno-khudozhestvennye al'manakhi i sborniki*. Bibliograficheskii ukazatel'. T. 2. 1912–1917 gody. M.: Vsesoiuznaia knizhnaia palata, 1958.
Shershenevich V. G. «Iz vospominanii o Maiakovskom». *Den' poezii*. M.: Sovetskii pisatel', 1968.
Shershenevich V. G. «Velikolepnyi ochevidets». *Moi vek, moi druz'ia i podrugi*. Vospominaniia A. B. Mariengofa, V. G. SHershenevicha i I. V. Gruzinova. M.: Moskovskii rabochii, 1990.
Vzorval'. Futuristicheskaia kniga v sobraniiakh moskovskikh kollektsionerov M. L. Libermana i I. N. Rozanova: Al'bom-katalog. M.: Izdatel'stvo «Kontakt-Kul'tura», 2010.

Владимир Џјадичев

В. МАЈАКОВСКИ, Д. БУРЉУК, К. БОЉШАКОВ И ДРУГИ... ИСТОРИЈА *ПРВОГ ЧАСОПИСА РУСКИХ ФУТУРИСТА*

Резиме

У раду се изучава историја издања јединог броја *Првог̄ часо̄писа руских фӯтуриста̄*, који је изашао у Москви почетком марта 1914. године. Ово издање је објединило групу кубофутуриста (Мајаковски, браћа Бурљук, В. Каменски, Б. Лившиц), егофутуристу И. Северјањина и групу «Мецанин поезије» (В. Шершењевич, К. Бољшаков). Многа дела, која су објављена у овом издању, више се нису прештампавала. Истовремено, она отварају и низ текстолошких недоумица, које се разматрају и прецизирају у раду.

Кључне речи: В. Мајаковски, Д. Бурљук, К. Бољшаков, В. Шершењевич, футуризам, *Први часо̄пис руских фӯтуриста̄*.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.
UDC 792(470)

Вадим Максимов
Российский государственный институт
сценических искусств
vadim_maksimov@mail.ru

Vadim Maksimov
Russian State Institute
of Performing Arts
vadim_maksimov@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАЯКОВСКОГО И ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТЕАТРА

MAYAKOVSKY'S THEATRE ACTIVITIES AND A FUTURISTIC MODEL OF THEATRE

Рассматривается эволюция футуристического театра, начиная с манифестов и опытов итальянского футуризма через творчество русских представителей этого направления, прежде всего Маяковского, от его дореволюционной драмы *Владимир Маяковский* до двух постановок советской *Мистерии-буфф* Вс. Мейерхольдом. Автор показывает, как режиссер отходит от принципов этого типа театра (активное включение зрителя в структуру спектакля, построение спектакля как многоуровневой игры, создание внереалистического внепсихологического мира), переходя к конструктивизму, а принципы дореволюционного направления продолжают разрабатываться в творчестве И. Терентьева.

Ключевые слова: Выготский, Маринетти, Маяковский, Мейерхольд, *Мистерия-буфф*, русский футуристический театр, театр итальянского футуризма, И. Терентьев.

The paper discusses the evolution of the futuristic theater, starting with manifests and experiences of Italian Futurism through the creativity of Russian representatives in this direction from pre-revolutionary drama *Vladimir Mayakovsky* up to productions of the Soviet *Mystery-bouffe* by Vsevolod Meyerhold. The author shows how the director departs from the principles of this type of theatre (the active involvement of the audience in the play structure, building performance as a multilevel game, creating a non-realistic, non-psihologic world). His turning to constructivism and principles of pre-revolutionary destinations continue to be developed in the works of Igor' Terentyev.

Keywords: Lev Vygotsky, Marinetti, Mayakovsky, Meyerhold, *Mystery-bouffe*, Russian Futurist Theatre, Italian Futurism, Terentyev.

На рубеже 1900–1910-х годов рождаются те новые модернистские художественные направления, которые попали на взрыхленную натура-

лизмом, символизмом, модерном почву и так или иначе определили культуру первой половины XX века. Это прежде всего футуризм, среди других наиболее быстро вылившийся в яркое уникальное явление.

Итальянский футуризм с момента своего рождения решает вопросы театра, вырабатывает свою театральную концепцию. Отчасти, причина этого в театрализованной манере художественной жизни футуристов. При этом очевидно стремление реформировать собственно театральные формы. Еще за несколько лет до рождения театрального футуризма пьеса Филиппо Томазо Маринетти *Король Кутёж* ставится на сцене парижского Эвр. В ней чувствуется влияние *Короля Убю*. Среди множества футуристических манифестов Ф. Т. Маринетти появляются театральные: «Театр Варьете» (1913), «Наслаждение быть освистанным» (1913), «Манифест футуристического синтетического театра» (1915) и другие. Основные положения футуристической концепции сформулированы уже в этих манифестах.

Идея синтеза искусств, а также соединения искусств с внехудожественными явлениями, используется футуристами не столько для укрепления театра как вида искусства, сколько для разрушения его как вида в привычном понимании. Срывание романтических покровов, обесценивание повседневности, разрушение художественной иллюзии, торжественности, возвышенности — все это эпатажная сторона футуризма, призванная передать динамику подлинной жизни, возникновение новых ценностей (механизма электричества). «Убьем лунный свет!» — то есть психологический, жизнеподобный, иллюзионистский театр — один из основных лозунгов. Общепринятый театр (и новый режиссерский театр) направлен, по мнению Маринетти, на отображение внутренней жизни человека. Взамен этого — внешнее действие. Нужно передать действие, форму. Футуризм работает только с формой, потому что «мозг» и «мускулы» фактически отождествляются в программе футуристов. И нет противопоставления внутреннего мира и внешнего. Психологизму противопоставляется «физическое безумие» (Маринетти 1914: 231–238).

Театр не должен давать фотографию жизни. Цель искусства — оторваться от реальности, создать форму абсолютно самодостаточную (т. е. абстрактную). Как связана эта форма с той новой реальностью, с тем будущим, которое так восхищает футуристов? Маринетти говорит: театр должен передать синтез жизни. То есть не отобразить реальность, а передать синтез. Театр сам — реальность (Маринетти 1914: 87–91).

Но основные сценические достижения итальянских футуристов связаны с деятельностью художников Джакомо Балла, Фортунато Деперо, Энрико Прамполини. Ф. Деперо в ноябре 1916 года начал работу над балетом «Песнь соловья» (на музыку И. Стравинского) для Русских Сезонов Сергея Дягилева. Художник разрабатывает «пластические костюмы», которые должны полностью изменить и хореографический рисунок и облик актера. Асимметричные, гипертрофированные фигуры создают фантастический мир, населенный художественными образами, лишен-

ными человеческого естества. Однако футуристы лишь довели до бескомпромиссного предела символистскую идею разрушения материального телесного мира. Иного пути на этом этапе развития модернизма не могло быть.

Некоторые принципы костюмов Ж. Деперо были использованы П. Пикассо в балете 1917 года «Парад».

Ф. Деперо разрабатывает целый ряд театральных проектов — «Цветы» (1916), «Автоматические убийства и самоубийства» (1917) и другие — в которых актер либо заменялся марионеткой (сугубо символистская идея), либо на сцене действовал некий механизм. Действие на сцене непременно происходило, развитие некоего фантасмагорического (или аллегорического) сюжета — тоже, но действие развивалось без актера. Это соответствовало общему, футуристическому миропониманию: адекватный футуризму мир уже существовал без «человека» в ренессансно-картезианском понимании этого слова.

Вслед за Ф. Деперо к театру марионеток приходит Э. Прамполини. Ему удается осуществить постановки с участием кубистических кукол. Пространство сцены заполняет конструкция, состоящая из плоскостей различной формы, находящихся в движении. Возникает саморазвивающийся самозначимый образ.

Однако самым значительным явлением итальянского футуризма стал спектакль «Фейерверк», осуществленный в Риме в мае 1917 года в антрепризе С. Дягилева художником Дж. Балла. Здесь актер не использовался вовсе. Спектакль был поставлен на музыку И. Стравинского.

Эскизы к «Фейерверку» датированы еще 1915 годом. В центре сцены отдельные угловатые конструкции зеленого и красного цветов. Они заслоняют острый фиолетовый треугольник в глубине, устремленный под колосники. Над острием на задник сцены витиеватая облакообразная спираль. В целом задник состоит из огромных шаров и урбанистических нагромождений. Верхние части конструкций по ходу развития спектакля оказывались прозрачными и начинали светиться изнутри. Меняющееся освещение конструкций сменялось самосветящейся сливающейся фигурой. Абстрактные формы взаимодействовали между собой, разговаривали на языке цветов. Световые композиции менялись стремительно: за четыре минуты примерно 50 раз! Спираль наверху к концу спектакля становилась явственней, массивные конструкции легче и светлее. Все пространство сцены как бы устремлялось вверх.

В спектакле удивителен не столько факт полного игнорирования актера, сколько чистота развития сюжета, лишенного бытовой логики, каких-либо жизнеподобных аллюзий. Конфликт — в чистейшем виде, лишенный любых усложнений, метафор, поэтичности. Воплощение идей концентрированности и динамики, высказанных в манифестах Ф. Т. Маринетти[1].

---

[1] О спектаклях итальянского футуризма см. подробнее: (Lista 1989).

В русском сценическом футуризме не было стремления к абсолютному очищению конфликта и сценического действия, не было столь очевидного стремления вытеснить актера-человека. Было другое. Но высокое значение театра и глобальность решаемых задач в футуризме общее: мир — сцена; в театре происходит провоцирование и преображение зрителя. Велимир Хлебников, автор футуристических пьес высочайшего художественного уровня, писал в Прологе к *Победе над солнцем* Алексея Крученых, обращаясь к зрителям: «Созерцание поведет вас. <...> Грознолагольные скоропророчащие идуты потрясут. Обликмены деебна в полном ряжебле пройдут, направляемые указуем, волхвом и гор, в чужесных ряжевых, показывая утро, вечер дееск, по замыслу мечтахар, сего небожителя деин и дея деес. <...> Семена “Будеславля” полетят в жизнь» (Хлебников 1993: 162).

Этим все сказано.

27 января 1911 года футуристический «Союз молодежи» устраивает «Хоромные действа», во время которых разыгрывается народная трагедия о царе Максемьяне. Изначально предлагается модель театра: полное отрицание общепринятых театральных спектаклей и обращение к традиции, традиции подлинно театральной, сочетавшей глубокие национальные основы и стремление к общечеловеческому художественному языку (то же демонстрирует и хлебниковская драматургия).

В 1913 году Михаил Ларионов, Антон Лотов и другие московские футуристы предпринимают попытку создания «Театра лучистов». Проект театра остался в виде смелой идеи и по нему видна тенденция развития футуристического спектакля. Зрители должны находиться в центре зала, но на этот раз — лежать, а не сидеть. Сцены в различных местах зала, но теперь — перемещающиеся. Трагическое и комическое соединяются в предполагаемом спектакле — в «дикой пантомиме» («Быть верными самому себе...» 1996: 7–13). Здесь также предполагается три сцены, но при этом «декорация просвечивает одна сквозь другую», то есть возникает принцип «матрешки», пародируется прием «театра в театре».

В Петербурге в 1913 году после нескольких театрализованных выступлений участников «Союза молодежи» в декабре состоялось четыре представления Первого в мире Футуристов Театра. Трагедия *Владимир Маяковский* и опера *Победа над солнцем* достаточно подробно описаны современниками и исследователями. Однако споры вокруг них не прекращаются до сего дня. Возможно, ключевым для понимания футуристической модели спектакля является спектакль «Владимир Маяковский». Темой спектакля был общечеловеческий конфликт одинокого поэта и враждебного ему мира. Мир воплощен в поэтических фантазиях поэта (жанр спектакля исследователи часто определяют как «монодрама»). Каковы же возможности адекватного сценического языка? «Как показать на сцене Человека без головы или Человека с двумя поцелуями и т. п.? — формулирует вопрос К. Л. Рудницкий и делает вывод, — Павел Филонов вышел из положения просто. Фантазии поэта он представил

в виде затейливо расписанных картонов, которые выносились на сцену актерами» (Рудницкий 1990: 250). Холсты или картоны с написанными на них персонажами вносились актерами. Подруга поэта была представлена пятиметровой бабой из папье-маше. Приемы чисто футуристические, показывающие бездуховность, овеществление обыденного мира, его механизацию и, прежде всего, его плоскостность.

Марионеточность и механизация будет воссоздана в сценографии К. С. Малевича к «Победе над солнцем» другими средствами.

Как указывают все исследователи, плоским рисованным персонажам, вызывающим ощущение страха, противопоставлялся живой человек. В этом было существенное отличие от основных тенденций итальянского театрального футуризма. Автор и исполнитель главной роли воплотил один из главных принципов сценического футуризма: «никакого перевоплощения не будет, актер Маяковский и поэт Маяковский — одно лицо» (Рудницкий 1990: 251). Живой человек на сцене от своего лица с подлинной откровенностью протестовал против обывательской безликости и достигал трагического обобщения в своем собственном образе.

Но что же оставалось в таком случае от театра, если принципиально «игры» Маяковского не было? В футуристическом театре играл зритель!

Герой просил сочувствия у зала, выворачивал душу. А зритель столь же откровенно смеялся над Поэтом, над его наивностью и «неумелостью» актера. Таким образом, театру удалось заставить зрителя *сыграть роль* бездушного обывателя. Этот спектакль, прошедший два раза, полностью выполнил свою задачу. «Во время обоих действий публика неистово свистала, шумела, кричала, слышались реплики: “Маяковский идиот, дурак, сумасшедший”. Когда по ходу действия Маяковский взял в руки чемодан и собрался уходить, раздался оглушительный вопль: “Держи его, отдайте деньги, мошенники!”. В ответ на все эти крики со сцены несколько раз довольно внятно ответили: “Сами дураки”» (Волков 1929: 34). Даже если это описание преувеличенно, атмосфера была именно таковой.

Итак, «вытеснение» актера со сцены в футуристическом спектакле шло в двух направлениях. Первое: отказ от актерского индивидуализма через замену актера механизмом (или конструкцией). Второе: неиграющий человек на сцене, становящийся центром многоуровневого представления.

Что же касается «эталонного» для футуристов спектакля «Победа над солнцем», здесь провоцирование публики достигало еще больших размеров, чем во «Владимире Маяковском». Камерная, интимная проблематика сменилась открытой футуристической борьбой с солнцем и всем миром. Механизмы на сцене, костюмы, похожие на латы, обезличивание персонажей, механическая пластика явно свидетельствовали о вытеснении актера и разрушении традиционного театра.

Следующий этап развития футуризма напрямую связан с Октябрьским переворотом. Рухнул не только государственный строй — измени-

лось сознание массы. Вроде бы произошло то, что ставилось задачей мирового футуризма. Однако братание советской власти и русских футуристов продолжалось не больше года. Потом их пути начали стремительно расходиться.

Главным проявлением этого братания стала *Мистерия-Буфф* Маяковского на сцене в Петрограде и в Москве. Разумеется, революционный пафос вселенской революции наиболее ярко и наиболее художественно выразился в сверхповести Хлебникова *Зангези*. Но ценность *Мистерии-Буфф* в мгновенном воплощении ее на сцене, в ориентированности на современного зрителя. С другой стороны, совершенно очевидна политизированность пьесы и идеологическая борьба, развернувшаяся вокруг петроградского спектакля.

Самая живая оценка «Мистерии-Буфф», представленной в 7 ноября 1918 года в Театре Музыкальной комедии (Петербургская Консерватория), была дана в рецензии Андрея Левинсона (*Жизнь искусства* 11 ноября 1918). Авторитетный театральный критик оценивает спектакль в контексте общепринятых художественных критериев: вспоминает народную комедию Аристофана, иронизирует над посягательствами футуристов на мировое господство, упрекает тексты Маяковского в «подыскивании» строк к «искусственным» рифмам, при этом отмечает непонимание и неприятие новой эстетики зрителем. При этом Левинсон *перечисляет* целый ряд достоинств спектакля, но это лишь фрагменты, не спасающие общего положения и не дающие художественной целостности. Среди достоинств на первое место тонкий критик Левинсон ставит исполнение Маяковским роли Человека-просто: «Там, где автор сам произносил свои стихи, фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух. Каждая короткая, тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившая о стену. И пока звучал мелодический и мощный голос — акустическое очарование не расточалось. Лилась музыка слова, но ни одно чувство не было донесено до зала. Сквозь рупор трагической маски зияла душевная пустота» (Левинсон 1997: 385).

Левинсон, не принимая новую эстетику, точно описывает, как формальная сторона не просто выходит на первый план, а становится содержанием произведения. Можно добавить, что идеологическая составляющая («нечистые» разрушают все реалии старого мира) оставалась в тексте на втором плане, а на первом — стихия игры, стиха и сценических форм, традиция балагана, пародирование средневекового театра.

Персонаж Маяковского Человек-просто очевидно соотносился с героем средневековых моралите — Каждым человеком (Menschen, имярек). Но при этом является новым героем футуризма (подобном Зангези и многочисленным вариациям сверхчеловека). Само исполнение Маяковским этой роли явно продолжает достижения трагедии *Владимир Маяковский*, только в ином контексте. Произнося «Нагорную проповедь» (с содержанием, противоположным библейскому) Маяковский поднимался по лестнице к софиту на левом краю сцены. Держась правой рукой за верх лест-

ницы, он нависал над зрительным залом и выкидывал вперед другую руку (Соловьев 1940: 151). Физическое существование персонажа ориентировано на очевидность реального процесса и отказ от создания образа, отказ от игры.

Оформлявший спектакль Казимир Малевич ставил задачу создания ожившей кубистической картины, в которой контрастными элементами становились актеры. Это было явным воплощением эстетики футуризма: создание на сцене новой действительности. Однако между художником и Маяковским с Мейерхольдом возникли разногласия, так как авторы насыщали спектакль конкретными современными реалиями.

Пожалуй, наиболее объективную оценку *Мистерии-буфф* дает Л. С. Выготский. Его позиция определяется не традицией современной критики, не театральным контекстом, а универсальными законами психологии искусства и теории катарсиса, которые он начал разрабатывать в 1915–1916 гг. и завершил к 1925 г. Теория должна была подтвердиться его театральной критикой гомельского периода 1922–1923 гг. А в 1919 г. Выготский опубликовал статью «Театр и революция» (сборник *Стихи и проза о русской революции*. Киев: Современная мысль, 1919). Отдельный параграф работы посвящен пьесе Маяковского. Спектакль в Петрограде Выготский скорее всего не видел, так как в 1918-м переехал в Киев, а затем в Ялту. Однако Выготский ориентируется на законы театра и объясняет драматургию только как потенциальный спектакль: «Новый театр, который расшатает кулисы, — это то, чего не было, но что должно быть, что идет и будет. И он не будет ждать диктаторов–пьес, которые диктуют, как нужно их ставить» (Выготский 2015: 325). Также Выготский анализировал ранее «Гамлета». Все говорит о том, что он призывает к утверждению театра будущего, но обращается к самим истокам психологии театра (теория катарсиса).

В основе метода Выготского установление взаимоотношения «формы» и «содержания». Его привлекает попытка Маяковского соединить мистерию и буффонаду, но именно форма в произведении не состоялась: «Все, что в пьесе от мистерии — мировой социальной революции от начала и до апофеоза — неудачно, от ума написано à these» (Выготский 2015: 322). То есть дидактика выходит на поверхность и разрушает форму. Однако содержание пьесы Выготский понимает и оценивает как никто другой. Он выделяет в сюжете Человека-просто: «Это “идеальный человек”, который пришел возвестить новую проповедь нагорную, откровение человека. <...> И человек исчезает: каждому кажется, что этот “дух невменяемый” вселился в него» (Выготский, 2015: 321). Если Левинсон видит сквозь трагическую маску «душевную пустоту», то Выготский — «исчезновение человека», преодоление человеческого. Это новый герой и новый театр.

Критика Выготского сводится к несоответствию конкретной жанровой и драматургической структуры найденному материалу: «В чисто театральном смысле — эта пьеса дает новое отдельными сторонами сво-

ими: самый стих ее, соединение мистерии с буффом было бы чрезвычайно значительно для театра, если бы мистерия не была так слаба» (Выготский 2015: 323). Неотъемлемой чертой драматического и не комического жанра Выготский называет наличие «трагического духа», то есть сюжет должен все время уходить от намеченной фабулы (в данном случае библейской), а в развязке они должны каким-то образом разрешиться. В *Мистерии-буфф* Выготский этого не находит.

Новое время требует новых форм. Нельзя влить новое вино в ветхие мехи — говорит Выготский. Не может продолжаться старая трагедия. «У каждой эпохи свой Гамлет» (Выготский 2015: 324). Но новой театральной формы недостаточно. Форма только направляет зрителя в то русло, в которое он вкладывает свой зрительский материал. «Само произведение только возможность, которую осуществляет своим творчеством зритель, читатель» (Выготский 2015: 324).

Негативный пример соотношения художественной формы и возможности зрительского восприятия — Первая студия МХТ: «Это — комнатное искусство в полном смысле слова. Недаром уничтожена здесь всякая видимость театра, и зритель попадает в обыкновенные комнаты, где разобраны даже подмостки, чтобы уничтожить последний след приподнятости. Действие разыгрывается тут же на полу. Такова же и внутренняя сторона этого искусства, названного одним критиком толстовским» (Выготский 2015: 324–325). Конечно, Выготский отдает предпочтение среди всех современных пьес пьесе Маяковского, но... «Даже постановка “Мистерии-буфф” — увы! — не дала ничего» (Выготский 2015: 325). Выготский цитирует рецензию Н. Пунина «О “Мистерии-буфф” Вл. Маяковского» (*Искусство коммуны* 2 (1918)), в которой предполагается, что пьеса задает параметры нового театра, но Мейерхольд и Малевич остаются в пространствах своих прошлых театров, не расшатывают кулис и не переносят сцену в зрительный зал.

Задачей спектакля было не эпатирование, а развитие новой эстетики. Элементы абстракционизма в оформлении, превалирование игровой стихии и открытость на зал, максимальная условность и обобщенность драматургического материала сближало *Мистерию-буфф* 1918-го года с футуристической театральной моделью.

Мистерия-буфф также продемонстрировала этапы эволюции Мейерхольда от дореволюционного символизма к конструктивизму 20-х годов. В петроградской редакции *Мистерии-буфф* 1918-го года превалировали законы агиттеатра и идея разрушения театра старого (начиная с афиш старых театров, которые раздирались на занавесе в начале спектакля). Связь с элементами мистерии и фарса в первой редакции создавала стихию игры, балагана, разрушения. В 1921 г. в Театре РСФСР-1 на первый план вышел созидательный момент, связь сюжета с событиями сегодняшнего дня, активное участие в современной жизни.

Декорации были заказаны Г. Б. Якулову. Он предлагает чисто экспрессионистское решение: открытая круглая площадь, вокруг которой

лестницами расходятся разноуровневые площадки, а непосредственно лестница ведет от глубины площади вверх к колосникам. Конечно, такая декорация предполагает распределение многочисленных групп участников. Эскизы были отвергнуты Мейерхольдом, но использованы в постановке «Риенци» Вагнера в Свободной опере Товарищества С. И. Зимина (режиссер В. М. Бебутов, общее руководство Мейерхольда).

1 мая 1921 года состоялась премьера новой редакции «Мистерии-буфф». Художниками «Мистерии-буфф» стали В. Л. Храковский, А. М. Лавинский и В. П. Киселёв. Маяковский представлял теперь спектакль только на арене цирка. Этого не случилось, но конструкция монтировалась не на сцене бывшего театра Зон на Большой Садовой, а на открытом пространстве сада Эрмитаж, откуда они переносились в Зимний театр. Это была уже именно конструкция. Вместо площади в центре — полушарие с надписью «Земля». Пространство становилось загроможденным, возникала возможность выделять пространственно отдельного исполнителя.

Элементы экспрессионистской эстетики конечно же содержались во второй редакции «Мистерии-буфф» Мейерхольда. Некоторые из них очевидны. Д. И. Золотницкий пишет: «Мейерхольд и Бебутов сознательно отказались от индивидуализации, от психологического развития образов. Одинаково одетых нечистых они выводили обобщенно, как массу, как хоровое начало мистерии» (Золотницкий 1976: 124). Аллюзия с мистерией, заявленная в названии, возникала на уровне знака, а не структуры. А вот акцент на хоре, как главном персонаже спектакля, сближал с эстетикой экспрессионизма.

С другой стороны, спектакль насыщался элементами другого рода. Во вторую редакцию пьесы Маяковский вводит узнаваемых современных персонажей (Клемансо, Ллойд Джорж), наряду с социальными типажами из первой редакции — «Всё это были маски политического театра, все они выходили к истокам народной балаганной потехи» (Золотницкий 1976: 119). При этом конструктивистское решение пространства сцены во многом определяло эстетику спектакля. Именно здесь была заявлена та тенденция, которая вскоре, в 1922 году, приведет к появлению идеального конструктивистского спектакля «Великодушный рогоносец», в котором конструктивистское пространство будет в полном соответствии с актерским исполнением, воплощенном в системе биомеханики.

Закономерно, что в конструктивистском, предбиомеханическом спектакле «Мистерия-буфф» 1921-го года не был уместен футуристический актер Маяковский. Его прежнюю роль, ставшую Человеком-будущего, исполнил актер В. А. Сысоев.

А театральный футуризм имел блестящее продолжение в режиссуре Игоря Терентьева, определившей профессиональный этап русского футуристического театра. Зенитом театральной деятельности И. Терентьева стали его спектакли в театре Ленинградского Дома Печати, и в особенности постановка гоголевского *Ревизора* в 1927 году (См.: Рудницкий 1987; Сигей 1996; Ичин 2018: 50–69).

Важнейшими принципами терентьевской режиссуры оставались футуристические принципы: активное включение зрителя в структуру спектакля, построение спектакля как многоуровневой игры, создание внереалистического внепсихологического мира. Костюмы Павла Филонова развивали принципы его оформления «Владимира Маяковского»: гоголевские персонажи превращались в маску, воплощающую социальную функцию человека и полностью поглотившую любые человеческие проявления.

ЛИТЕРАТУРА

«Быть верными самим себе: Проект “Театра лучистов”». *Мнемозина*. М.: ГИТИС, 1996: 7–13.
Волков Николай. *Мейерхольд*. Т. 2. М.–Л.: Academia, 1929.
Выготский Лев. *Полное собрание сочинений*. В 16 т. Т. 1. М.: Левъ, 2015.
Золотницкий Давид. *Зори театрального Октября*. Л.: Искусство, 1976.
Ичин Корнелия. «Костры и революция: “Иордано Бруно” Игоря Терентьева». *Утопический упадок: искусство в советскую эпоху*. Белград: Филологический факультет, 2018: 50–69.
Левинсон Андрей. «“Мистерия-Буфф” Маяковского». *Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918*. М.: АРТ, 1997.
Маринетти Филиппо. «Прославление театра Варьете». Маринетти Филиппо. *Футуризм*. Прометей, 1914.
Рудницкий Константин. «Вдогонку за Терентьевым». *Театр* 5 (1987).
Рудницкий Константин. *Русское режиссерское искусство: 1908–1917*. М.: Наука, 1990.
Сигей Сергей. «Игорь Терентьев в Ленинградском Театре Дома Печати». *Терентьевский сборник*. М.: Гилея, 1996.
Соловьев Владимир. «Одно из воспоминаний о Маяковском». *Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей*. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1940.
Хлебников Виктор. «Чернотворские вестучки». *Современная драматургия* 3–4 (1993).
Lista Giovanni. *La Scèna Futurista*. P.: CNRS, 1989.

LITERATURE

«Byt› vernymi samim sebe: Proekt “Teatra luchistov”». *Mnemozina*. M.: GITIS, 1996: 7–13.
Ichin Korneliia. «Kostry i revoliutsiia: “Iordano Bruno” Igoria Terent’eva». *Utopicheskii upadok: iskusstvo v sovetskuiu epokhu*. Belgrad: Filologicheskii fakul’tet, 2018: 50–69.
Khlebnikov Viktor. «Chernotvorskie vestuchki». *Sovremennaia dramaturgiia* 3–4 (1993).
Levinson Andrei. «“Misteriia-Buff” Maiakovskogo». *Meierkhol‘d v russkoi teatral‘noi kritike: 1892–1918*. M.: ART, 1997.
Marinetti Filippo. «Proslavlenie teatra Var’ete». Marinetti Filippo. *Futurizm*. Prometei, 1914.
Rudnitskii Konstantin. «Vdogonku za Terent’evym». *Teatr* 5 (1987).
Rudnitskii Konstantin. *Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: 1908–1917*. M.: Nauka, 1990.
Sigei Sergei. «Igor‘ Terent‘ev v Leningradskom Teatre Doma Pechati». *Terent‘evskii sbornik*. M.: Gileia, 1996.
Solov‘ev Vladimir. «Odno iz vospominanii o Maiakovskom». *Maiakovskomu*. Sbornik vospominanii i statei. L.: Gosudarstvennoe izdatel‘stvo khudozhestvennoi literatury, 1940.
Volkov Nikolai. *Meierkhol‘d*. T. 2. M.–L.: Academia, 1929.
Vygotskii Lev. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 16 t. T. 1. M.: Lev», 2015.
Zolotnitskii David. *Zori teatral’nogo Oktiabria*. L.: Iskusstvo, 1976.

Вадим Максимов

ПОЗОРИШНА ДЕЛАТНОСТ МАЈАКОВСКОГ И ФУТУРИСТИЧКИ МОДЕЛ ТЕАТРА

Резиме

У раду се проучава еволуција футуристичког театра, почев од манифеста и експеримената италијанског футуризма па до стваралаштва руских представника овог правца, пре свега Мајаковског. Пажња је посвећена предреволуционарној драми *Владимир Мајаковски* и двема режијама совјетске *Мистерије-бу* В. Мејерхољда. Аутор показује како режисер напушта принципе овог типа театра (активно укључивање гледаоца у структуру представе, грађење представе као многослојне глуме, стварање нереалистичког непсихолошког света), и прелази на конструктивизам. Принципе предреволуционарног правца наставља да разрађује у свом стваралаштву И. Терентјев.

Кључне речи: Виготски, Маринети, Мајаковски, Мејерхољд, *Мистерија-буф*, руски футуристички театар, театар италијанског футуризма, И. Терентјев.

UDC 821.161.1.09 Hlebnikov V. V.
UDC 821.161.1.09 Majakovski V. V.

Ирина Шатова
Классический приватный университет (Запорожье)
Институт иностранной филологии
irina.shatova@gmail.com

Irina Shatova
Classic Private University (Zaporizhzhya)
Institute of Foreign Languages
irina.shatova@gmail.com

АНАГРАММЫ И КРИПТОГРАФИЯ В ТВОРЕНИЯХ В. МАЯКОВСКОГО И ФУТУРИСТОВ

ANAGRAMS AND CRYPTOGRAPHY IN THE WORKS OF VLADIMIR MAYAKOVSKY AND THE FUTURISTS

В статье рассмотрены различные проявления криптографии и анаграммати-зма в творчестве русских футуристов начала XX в. — Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского, Ивана Игнатьева. Проанализированы анаграмматические структуры известных литературных произведений названных поэтов: стихотворений «Пен пан», «Бурлюк» В. Хлебникова, поэм *Облако в штанах*, *Война и мир*, *Флейта-позвоночник*, стихотворения «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» В. Маяковского и др. Доказывается, что анаграммы у футуристов — один из приемов тайнописи, они скрывают интимные, культурологические, иногда — профанно-смеховые, карнавальные подтексты.

Ключевые слова: Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Иван Игнатьев, футуризм, анаграмма, криптография.

The article considers different manifestations of cryptography and anagrammatism in the creations of Russian futurists of the early 20th century Velimir Khlebnikov, Vladimir Mayakovsky and Ivan Ignatiev. It analyses the anagrams of their famous works: Khlebnikov's poems "Pen Pan", "Burliuk", Mayakovsky's poems *A Cloud in Pants*, *The War and the World*, *Backbone Flute*, "Letter to Comrade Kostrov from Paris about the Essence of Love". The article proves that for the futurists anagrams are one of the means of cryptography, they conceal intimate, cultural and sometimes profane comic and carnival subtexts.

Key words: Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, Ivan Ignatiev, futurism, anagrams, cryptography.

1.

Идея разрушения автоматизма восприятия, воскрешения слов и вещей, громко заявленная в манифестах футуризма и теоретических положениях формалистов, талантливо воплотилась в русской поэзии

первой трети XX в. «Оживление» слов путём придания им дополнительных смыслов «двояко-умной речи» нашло интересную реализацию в анаграмматическом и криптографическом потенциале художественной словесности. Исследования Ф. де Соссюра и формалистов (О. М. Брика, Р. О. Якобсона и др.) привлекли внимание к звуковым повторам и анаграмматическому методу уже после того, как бесстрашные эксперименты авангардистов совершили революционный прорыв за пределы традиционной звукообразности и фоносемантики.

В поэзии Серебряного века популярным способом создания потаенных смыслов было анаграммирование — воспроизведение заданных слов путем перестановки букв или повторения звуков в ближайшем контексте. Многие русские поэты первой трети XX в. — замечательные мастера анаграмматического искусства. Скрывая сакральные, интимные или профанно-смеховые, карнавальные, а позже — политические подтексты, анаграммы и криптограммы стали неотъемлемым атрибутом русской поэзии.

Интерес к исследованию анаграммы как архаической формы звуковой структуры поэтических текстов возник на рубеже XIX и XX вв. благодаря разысканиям Ф. де Соссюра, но широкое распространение получил лишь в 1970–1980-е гг. после публикации Ж. Старобинским анаграмматических записей женевского лингвиста. Существуют различные анаграмматические методики: Ф. де Соссюра, В. Н. Топорова, В. С. Баевского и А. Д. Кошелева, Г. В. Векшина и других филологов. Среди наиболее заметных работ об анаграмматизме в русском стихосложении начала XX в. назовем статьи Вяч. Вс. Иванова (1972) и В. Н. Топорова (1987), посвященные анализам анаграмматических структур в поэзии Вяч. И. Иванова, А. Белого, М. Кузмина, О. Мандельштама, а также публикации Р. О. Якобсона (1987), В. П. Григорьева (1975; 1979), Р. Вроона (1983; 2008), О. А. Ханзен-Лёве (1988), Е. Фарыно (1988), А. Е. Парниса (1999) о поэзии В. Хлебникова и футуристов.

По мнению многих исследователей, изучение анаграмм требует системного подхода и имеет широкие перспективы. Предлагаемые наблюдения составлены с учетом криптографического аспекта интерпретации текста. Речь пойдет в основном об анаграммах, ключевое слово-тема которых отсутствует или скрыто в тексте и должно быть отгадано читателем. Ф. де Соссюр называл такой вид анаграмматических структур криптограммой.

Филологи справедливо отмечают, что анаграмматический метод далеко не бесспорен, его невозможно отнести к точным научным методам исследования текста. Предлагаемые в данной статье наблюдения и анаграмматические анализы, при всем их соотнесении с литературными, биографическими, социокультурными контекстами, не могут быть строго верифицированы. Но экспериментальный, новаторский и в то же время — карнавальный, ироничный, интимный характер многих творений В. Маяковского и И. Игнатьева, интерес В. Хлебникова к подспудному,

глубинному смыслу слов, «заумному» языку, увлечение футуристов словотворчеством, звукописью, обыгрыванием имен, слов, смыслов, внимание к акустическим эффектам, фонетическим повторам, лингвистическим экспериментам, их своеобразная поэтическая техника, — все это позволяет надеяться, что представленное исследование верно передает дух творческих исканий Хлебникова, Маяковского и других футуристов. При всем новаторстве и эпатажности их художественных исканий, названные поэты были признанными мастерами авангардного стиха, но их привлекали также и древние культурные традиции. Рассмотрим своеобразие вероятных анаграмматических структур в известных произведениях русского футуризма.

2.

Об интересе футуристов к криптографии и анаграммам свидетельствует не только их обращение к «зауми», деформациям, словотворчеству, палиндромам, их выразительные звукообразы, выявленные случаи анаграммирования, но и непосредственные высказывания самих будетлян об анаграмматических подтекстах либо тайнописи, о скрытых именах, потаенных смыслах. Один из кубофутуристов Бенедикт Лившиц полушутя-полусерьезно писал позже в книге воспоминаний *Полутораглазый стрелец* (1933) о том, что перед лекцией К. И. Чуковского о футуризме в Тенишевском училище (осенью 1913 г.) полиция изучала хлебниковское «Бобэоби», «заподозрив в нем анаграмму Бейлиса» (Лившиц 1989: 438). А описывая приезд в Петербург главы итальянского футуризма, Лившиц вспоминал, как «неистощимый на изыскания и выкладки» художник и теоретик авангарда Н. И. Кульбин обратил внимание гостя на то, что начальные буквы его имени и фамилии, Филиппо Томмазо Маринетти, «заключают в себе основные звуки слова ФуТуризМ», что произвело на итальянца «огромное впечатление наконец-то расшифрованного гороскопа» (там же: 481–482).

Исследователи поэзии Велимира Хлебникова давно отметили ее герметичность, загадочность, склонность поэта к зашифровке смыслов, внимание к «сумеречному» значению слова, опирающемуся на его звуковую оболочку. Подобные суждения хлебниковедов приведены, к примеру, в статье Р. Вроона (Вроон 2008: 11).

Обращаясь к поискам новых возможностей выражения тайного, скрытого смысла, создатель «заумного» и «звездного» языка отметил в *Досках судьбы*: «Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, “второй смысл”, когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним; тогда через слюду обыденного смысла светится второй и темной избой смотрится в окно слов. <...>

Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают нередко. И в них первый, видимый смысл — просто спокойный седок

страшной силы второго смысла. Это речь дважды разумная, двояко-умная, двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного» (Хлебников 2006: 40).

Приведу вначале несколько общеизвестных примеров анаграмматических построений В. Хлебникова. Так, стихотворение «Пен пан» (1915) целиком основано на анаграмматическом принципе, выраженном в таких рифмах-перевертнях: «У вод я подумал печально *о бесе* / И *о себе*», «*на пне*» — «*пен пан*», *жемчуг* — «*могуч меж*», «*вдов вод*» — *довод* — *овод*, *воздух* — «*худ зов*», *осколки* — *сколько*, *улыбен* — «*не было*»[1] (Хлебников 2000: 424).

Назову хорошо известные именные анаграммы в произведениях Велимира на дружескую и интимную тематику. Так, в поэме *Передо мной варился вар...* (1909) описана одна из знаменитых «сред» Вяч. И. Иванова. Давно отмечено, что в словах «*Амизук* при*лег* болв*анчиком*» (Хлебников 2002: 27) фамилия Михаила Кузмина (который был в те годы постоянным обитателем «башни», а заодно и покровителем начинающего поэта Хлебникова[2]) зашифрована при помощи перестановки букв АМИЗУК — КУЗМИн или М. А. КУЗМИн (Старкина 2005: 102–103).

Общеизвестно, что поэма *Синие оковы* (1922) посвящена харьковским музам футуристов сестрам Синяковым. Криптограмма их фамилии вынесена в название, она отчетливо прочитывается в правильной последовательности звуков и не вызывает сомнений: СИНЬАКОВЫ. Имя главного адресата Ксении Синяковой-Асеевой звучит в начальных словах поэмы: «*К сеня*м, гд*е* л*ас*точ*ка* т*и*хо щ*е*б*е*ч*е*т» (КСЕНИЯ) (Хлебников 2002: 370)[3].

Криптонимы у Хлебникова бывали адресованы не только любимым подругам, но и друзьям, соратникам на литературном поприще. Так, четверостишие «Памяти И. В. И–а» (1914), навеянное гибелью знакомого поэта, начинается неполной именной анаграммой адресата, которая прочитывается и в каждой из последующих строк: «*И на* п*уть* м*е*ж з*ве*зд м*о*роз*н*ых» (ИгНАТЬЕВ или ИгНАТЬЕВУ, И<г>на...ть...е...в), «П*олечу я не с* м*олитвой*, / П*олечу я* м*ертвый*, *г*роз*н*ый / *С о*кр*овавленною* бр*итвой...*» (Хлебников 2000: 309) (еще трижды: в третьей строке ИГНАТьЕВ, во второй и четвертой ИгНАТьЕВ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ либо ИВАНУ ВАСИЛЬЕВИЧУ).

Интересно, что поэт-эгофутурист Иван Игнатьев тоже создавал в своих лирических посланиях многочисленные именные анаграммы адресатов. Так, в стихотворении «Opus: + – s:» («Улыбнется Ведьма Элегическая...»; <1913>), с посвящением «Вс. Мейерхольду», метафора-эвфемизм

---

[1] Здесь и далее анаграммы в художественном тексте выделены курсивом.

[2] «Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой magister», — сообщает Хлебников в письме к брату Александру 23 октября 1909 г. (2006: 128).

[3] Более подробный анаграмматический анализ этого и многих других творений Хлебникова предлагается в статье (Шатова 2016а).

начальной строки, с выделенными (заглавными буквами) инициалами адресата, содержит очевидный криптоним: «Улыбнется *Ведьма Элегическая*» (ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ), эти же анаграммы повторяются и в третьей, четвертой строках. Финальные строки приоткрывают анаграмму фамилии: «Я промчу *Вас Мудрою* Тропкой / *В республику* Покоренных Амеб» (ВС. МЕЙЕРХОЛЬДУ). Строка «Расстегните *Шокирующую Кнопку*» скрывает отчетливую «шокирующую» анаграмму интимного плана (ШИРИНКУ), вполне соответствующую контексту и содержанию стихотворения.

В лирическом послании Игнатьева «Василиску Гнедову» («Почему Я не арочный сквозь?..»; 1912) прописные буквы и «говорящие» созвучия трансформированного известного крылатого выражения, усиленного повтором, снова безошибочно подсказывают очевидные именные анаграммы адресата: «Почему “*я*” мое — *Вечный Гид*, / *Вечный Гид* без Лица?» (ГНЕДОВ В. ИВАНОВИЧ). Вероятные криптонимы из заключительных строк: «Знаю: *кончится* Бег, / *И* тогда *я увижу всю* Звучь, / *И услышу весь* Спектр» (ГНЕДОВУ ВАСИЛИСКУ ИВАНОВИЧУ). Создается впечатление, что прописные литеры в текстах Игнатьева зачастую указывают на присутствие анаграмм и их составляющие буквы (иногда — начальные). В небольшом стихотворении «Онан» (<1913>) анаграмма имени заглавного персонажа появляется в уместных контекстах пятикратно, в составе слов «Жданное. / Нежеланное», «Окаянное — / Покаянное», «Преданностью» (Игнатьев 1999: 365–368). Другой известный текст Игнатьева «*Ы / Х / Ъ чен КРУ*» складывается в ясную, правильную анаграмму КРУЧЕНЫХЪ.

Но вернемся к Хлебникову. Примером иного рода является стихотворение «Бурлюк» (1921), созданное Велимиром в карнавальных традициях. Несмотря на то, что адресат указан в заголовке и трижды — в тексте, криптонимы его фамилии еще четырежды прочитываются в начале и в середине стихотворения, создавая своеобразный ритм эксплицитно и имплицитно названных имен.

Вот анаграммы в начале текста: «С широкой кистью в руке ты бегал рысью / И кумачовой рубахой / Улицы Мюнхена долго смущал» (в первой строке: БУРЛЮК, на стыке второй и третьей строк: БУРЛЬУк или Бурльу... ук и здесь же — его скрытый антагонист А. КРУЧОНЫХ, «Бурлюка отрицательный двойник»[4] [Хлебников, 2001: 333]. Приведем еще несколько потаенных анаграмм: «*был в кулаке*, / Борец», «*Другие ходили буграми*, *как черные овцы*» (Д. БУРЛЬУК или БУРЛЬУКИ, а также А. КРУЧЁНЫХ), «*И* трудолюбия *уроки*» (Д. БУРЛЮК или БУРЛЮКИ). Указанная анаграмма главного адресата рассеивается по всему тексту с помощью многочисленных звуковых повторов *бу / бур / руб / бр / рб*, *рук / кру / кур* и др. Неоднократно встречается здесь и анаграмма имени адресата, обуслов-

[4] Стихотворения «Бурлюк» и «Крученых» были написаны в одно время и воспринимаются как парные.

ленная повтором созвучий *да* / *дав*: «р*а*ссм*а*тр*ивая* с*о*се*да*, / С*в*ерл*и*л с*о*бесе*д*н*ика*, г*ово*ря н*едов*ерч*иво*: “*д-да*”. / *Вд*руг *д*ел*а*лс*я* мр*а*чным *и* н*едов*ерч*ив*ым», пр*идава*л, «н*а*ро*да в и*скусст*в*е», «*вл*етел*а* — у*вид*еть, *в* чем *д*ел*о*» и т. д. (Хлебников 2001: 330–331) (ДАВИД).

В данном случае, будучи проявлением криптографического карнавала, анаграммы позволяют придать дополнительные смысловые и игровые оттенки карнавализованному тексту. В свою очередь, анаграмматические контексты способны придавать криптонимам новые авторские характеристики и оттенки карнавальности, создавать карнавальные пары двойников.

Именные анаграммы адресатов обнаруживаются не только в поэзии, но и в прозе и драматургии Хлебникова. Предположительные анаграммы позволяют приоткрыть имена прототипов персонажей творений или их возможных адресатов. Хлебниковедами давно было отмечено, что в пьесе *Маркиза Дэзес* (1909, 1911) многие персонажи являются пародийными двойниками сотрудников петербургского журнала «Аполлон»; анаграмматический анализ подтвердил это наблюдение[5]. Таким образом, анаграмматический метод выявляет возможность новой трактовки «заумных» текстов поэта-будетлянина в разных кодах, допустимость интимной либо игровой, карнавальной, культурологической интерпретации, которая обнажает двусмысленность поэтического дискурса, зачастую рассчитанного на звуковое восприятие.

3.

Поэзия Владимира Маяковского, как и других футуристов, отличается исключительно насыщенной, выразительной звукописью и обилием анаграмматических построений. Приведу примеры анаграмм из ранних любовных поэм Маяковского. Хорошо известен основной адресат его поэмы *Облако в штанах* (1914–1915) — красавица-одесситка Мария Денисова, студентка курсов живописи и скульптуры. Имя «Мария» прямо названо в тексте, но, кроме того, криптонимы девушки отчетливо прочитываются в некоторых фрагментах поэмы, обращенных к героине. Например, во вступительных строках: «*до*сыт*а* *и*зъ*и*здеваюсь, *на*х*а*льн*ы*й *и* ед*к*ий. // У м*еня в д*уш*е ни одного седого во*л*оса*» (дважды: ДЕНИСОВА).

Приведу пример из известных начальных строк первой части поэмы: «Вы думаете, это бредит малярия? // Это было, / было в Одессе». Уже в первой строке в слове «*малярия*» отметим созвучие и криптоним МАРИЯ, в строках «*Э*т*о* был*о*, / был*о в Одессе*» и «*Восе*мь. / *Девя*ть. / *Деся*ть» ясно различима неполная, но созвучная анаграмма фамилии ДЕнИСОВА, которая прочитывается здесь дважды, окольцовывая названное имя адресата.

---

[5] Об анаграммах в пьесе «Маркиза Дэзес» сказано в статье (Шатова 2016б: 138–141).

Частотные звуковые повторы *маш* / *амш* / *шма* подсказывают еще один родственный звукообраз. В словах *замш*, *замуж*, пр*ошамка*ю, «бол*ьшие*, / *маленькие*», *кошмарней*, ду*маешь*, ба*рашком*, *маш*ину, «*мя*т*ежом* огл*ашая*», су*масше*ствие, «*м*ысль *о* су*масшедши*х *домах*», «су*масшедшего* во*сшедши*х» и т. п. звучит МАША, МАШЕ, МАШЕНЬКА. Или немного иначе: «*да ведь это ж династия* / *на се*рдце *сумасшедшего восшедши*х ц*ари*ц» (в первой строке ДЕНИСОВА, во второй — МАША или МАШЕ).

Другие известные строки поэмы, обращенные к тому же адресату: «*В*ы г*ово*р*или*: / “*Дж*ек Л*ондон*, / *день*г*и*, / любо*вь*, / *стра*сть”, — / *а я одно виде*л: / вы — *Джиоконда*, / к*оторую надо* укр*ас*ть!» Благодаря контексту, звуковым повторам (в том числе анафорическим) *джк* / *дн* / *нд* / *день* / *де* (в словах *Джек Лондон — Джиоконда — одно — надо*, *день*г*и* — в*идел*), частотной аллитерации на *д* — многие звуковые комплексы этого фрагмента можно интерпретировать как анаграмматические, подсказывающие фамилию адресата. Криптоним ДЕНИСОВА здесь прочитывается дважды, в смежных строках «*день*г*и*, / любо*вь*, / *стра*сть”, — / *а я одно виде*л», в окружении выразительных созвучий имен Джека Лондона и Джоконды.

Аналогичные случаи анаграммирования из других «говорящих» контекстов *Облака*, обращенных к Марии: «*На ше*е *ссадиной* пальцы *давки*», «*в* мук*ах ночей* рож*денное слово*» и т. д. («*ссадиной*» ДЕНИСОВА, «р*ожденное слово*» ДЕНИСОВОЙ). Поэт обещает возлюбленной «беречь и любить» ее тело так же, как изувеченный солдат «б*ережет свою единственную но*гу. // М*ария*» (*единственная* ДЕНИСОВА или «б*ережет свою единственную*» ДЕНИСОВУ).

Но М. А. Денисова — не единственный адресат этой поэмы. Л. Ю. Брик вспоминала, что еще одним прототипом героини поэмы *Облако в штанах* была Софья Шамардина или «Сонка», «Сонечка-сестра», красавица-татарка из Минска, с которой у юного Маяковского в 1913–1914 гг. был пылкий роман (Паперный 1998: 143). Ее присутствие в *Облаке* угадывается благодаря теме страстной плотской близости, упоминанию Игоря Северянина (Сонка была и его музой), мотива изувеченного солдата (в годы Первой мировой войны Софья работала на фронте медсестрой), беременности, любовного признания, предложения, отказа и т. п. Вероятные анаграммы ее звучной фамилии обуславливают многие яркие метафоры и выразительные звукообразы поэмы, присутствуя в таких строках: «г*орода на* п*ашни* / *руши*т, / *ме*шая *с*лово», «*зана*ве*сила* / м*ысль о сумасше*дших *домах*», «*династия* / *на серд*це *сумасшедше*го *восшедши*х ц*ари*ц», «Вс*ех* п*еше*ход*ов морда дождя об*сосала*», «*им* — / *сахарны*м б*арашком* выгл*ядывал*» (С. ШАМАРДИНА), «*а самое страшное* / в*идели* — / л*ицо мое*, / *когда* / *я* / аб*солютно спокоен*?», «Г*ородов* в*авилонские* б*ашни*, / воз*гордясь*, *возносим снова*», «*Нам*, з*доровенны*м, / *с шагом саженьим*, / *надо не слуша*ть, *а р*вать *их* — / *их*, / п*рисосавшихся*», «гв*оздь* у *меня в са*поге / *кошмарней*, ч*ем фантазия* у Г*ете*!», «п*рошамкаю*, / *что*

сегодня я / *удивительно*», «Тысячу *раз оп*ляшет *Иродиадой* / *солнце* землю», «*Я* тебя, *пропахшего ладаном*, *раскрою*» и др. (ШАМАРДИНА СОНКА, СОФьЯ, СОНЯ либо СОНЕ, СОНКЕ). Вероятные анаграммы имени «Сонка», «Соня» многократно встречаются в уместных подтекстах поэмы.

Предположительные ключевые анаграммы-закрепки или подсказки, приоткрывающие криптографические подтексты, позволяют пристальнее разглядеть «загримированные» звукообразы и попытаться «оживить» «разлагающиеся трупики умерших слов»: «*Гримируют городу Круппы и Круппики* / *грозящих бровей морщь*, / *а во рту* / *умерших слов разлагаются трупики*, / *только*» и др. (выразительные созвучия дважды складываются здесь в вероятные анаграммы: *гримируют* КРИПТОГРАММУ или КРИПТОГРАММЫ, КРИПТОГРАММИРУЮТ). Анаграмматическими подсказками для выявленных смыслов и звукообразов в данном фрагменте служат мотивы гримировки, игры, оппозиция «умерших, разлагающихся слов» и «рожденного слова», живущих слов, а также выразительные смежные фонетические повторы и рифмы, броские, яркие созвучия в словах «*Круппы и Круппики*» — *трупики*, «*гримируют городу*» — *грозящих* и др.

Еще несколько подобных примеров из *Облака* на ту же тему: «*гримасу громадили*, / *как будто воют химеры* / *Собора Парижской Богоматери*. // *Проклятая*!», «*Город дорогу мраком запер*. // *И когда* — / *все-таки*!» (дважды: КРИПТОГРАММА), «*думалось*: / в *хорах архангелова хорала* / *бог*, *огра*бленный, идет *кара*ть!», «*запахло жареным*! / *Нагнали*», *гром*кую, «*не выменял*, / *я ни на*... // *А* из *сигарного дыма*», «в *игры*, / *огнем озаряя*» и др. (Маяковский 1955: 173–196) (четырежды: АНАГРАММЫ).

Поэма *Война и мир* (1916) посвящена Л. Ю. Брик. Очевидные именные анаграммы адресата обнаруживаются уже в «Посвящении. Лиле»: «*От уха до уха выбрили аккуратненько*» (БРИК ЛИЛЬА или ЛИЛИ, ЛИЛИНЬКА), *октября*, *обряд*, «*нацепили крест* / *ратника*», «под *рубрикой* / “*убитые*” / *набранного петитом*» (Маяковский 1955: 213) (БРИК ЛИЛИ, ЛИЛИК). Появление данных криптонимов подготовлено многократным звуковым повтором *бр* / *бри*.

Общеизвестно, что поэма Маяковского *Флейта-позвоночник* (1915), адресованная Лиле Брик, была создана под непосредственным влиянием сложных отношений, складывающихся между поэтом и его возлюбленной. Именными анаграммами Лили Юрьевны пронизан весь текст, начиная с первых строк «Пролога»: «*которые нравились или нравятся*» (ЛИЛИ ЙуРьЕВНА), «не поставить *ли лучше* / точку *пули*» (ЛИЛИ или ЛИЛЬУ, ЛИЛИЧКУ), «Смех *из* глаз в глаза *лей*», «*Из* тела в *тело* веселье *лейте*», «буду *играть на флейте*» (ЛИЛЬА, «*веселье лейте*» ЛИЛЕ).

И далее, из первой части поэмы: «ты, *проклятая*?! // *Буре* веселья *улицы узки*», *богохулил*, «вывел *и* велел: / *люби*!» (ЛИЛЯ БРИК, ЛИЛЕ, «*и* велел: / *люби*!» ЛИЛЮ), «в *круче* / *измученный человек одичал и* вымер», «*ладони ручек*», «*и на рояль положить человечьи* ноты», *одеялово* и др.

(ЛИЛИЧКА либо ЛИЛИЧКЕ, ЛИЛЯ). В словах по*дкра*сться, *кро*ви, *кру*че, пе*рекре*стить, *крик*, *крики*, *аккура*тный, «под не*бо*м в *кру*че», «пе*рекину*в ви*селицей*», «*тебя люби*ть *увели*», «*ювелир.* / В *кар*ты *б иг*рать!», «*Я са*м *тебе*, пр*аведный*, *руки* вым*ою.* / То*лько* — / слы*шишь*! — / *убери* п*роклятую* ту, / *кото*рую сде*лал* м*оею любимою*!» — в данных словах и строках уместные контексты и многократные повторы *кр* / *рк* предопределяют появление криптонимов Бри...рик, «*убери* п*роклятую*» и *любимую* БРИК ЛИЛЮ (ЛИЛЯ, ЛИЛЕ). В словах *выгранива*л, *ювелир*, «п*раведный*, *руки вымою*», «*уберu* пр*оклятую* ту, / ко*торую*» и др. различим звукообраз отчества адресата: ЮРьЕВНА.

Те же именные криптонимы возлюбленной складываются в начальных и финальных строках второй части поэмы: «*забывшее*, что го*лубо*, / *и* ту*чи*, *ободранные бежен*цы точ*но*, / *вызарю в* мою по*следнюю любовь*, / *яркую*, *как ру*мя*не*ц *у* ча*хоточного.* // *Радо*стью по*крою рев*», «*и уюте.* / *Люди*, / с*лушайте*!», «по*следняя в* м*ире любовь* / *вызарила*сь *ру*мя*нцем*» (смежные частотные аллитерации на *б* и *р*, звуковые повторы *рк* / *кр*, заметный ассонанс на *у* / *ю* стали предпосылкой появления контактной анаграммы БРИК ЛИЛЯ ЮРьЕВНА или ЛИЛЮ ЮРьЕВНУ, «по*следнюю любовь*, / *яркую*, *как ру*мя*не*ц»).

Столь ожидаемы и многократны данные звукообразы и в других уместных, «говорящих» фрагментах второй части поэмы, в словах *буре*, «сто*летия вы*бе*лят бороду*», «*и я*, / *бросающийся за тобой*», «с *улыбкой разбивается* под*стреленный авиатор*, / *если в*спомнят / *в* по*целуе рот* / *твой*, Т*равиата*», м*илые*, пы*лью*, *разлился*, «с*калю* г*нилые*», «Ст*релку или* С*окольники*», «*луной* том*лю*», «*и* го*ленький.* // С*ильный*, / по*надоблюсь им я* — / *велят*», «С*вятой Еленой*», *вселенной*, «*велю народу*», «*где тундрой* м*ир вылинял*» и др. (БРИК ЛИЛЕ, ЛИЛЯ ЙУРьЕВНА, ЮРьЕВНА или ЛИЛИНЬКА, ЛИЛИК, ЛИЛЕК, ЛИЛЕНОК, как называл поэт свою возлюбленную (Паперный 1998: 141); «*львы начеку*», «*твое личико*» (ЛИЛИЧКА). Подсказками для выявления потаенных имен во второй части *Флейты* могут быть автобиографические контексты и ключевые слова: «на цепь нацарапаю имя Лилино», зычные звукообразы и фонетические повторы, анаграмматические рифмы *вылинял* — *Лилино*, «*ведет река торги*» — «*во мраке каторги*» и др.

Примеры из третьей части *Флейты-позвоночника*: «*как* в *ру*п*ор* / *трубит*», *крик*нул, «*робкие крылья* в *шелках* *зажирели б*», «от *тебя лик*», «*Как* ты г*руба ими.* / Пр*ико*снулся» («*робкие крылья*» БРИК ЛИЛЯ, ЛИЛЕ), «*жонглируя* *слова*ми, *закачал*ся», *нечеловечья*, *вызолачивайтесь*, «*будто вымечтал какой-то новый Бялик* / *ослепительную царицу Сиона евреева*» и т. д. (ЛИЛИЧКА БрИК, ЛИЛЕНОК, ЛИЛЯ ЙУРьЕВНА), «С*ердце обокра*вшая», в *бреду*, «*коленопреклоненный вы*ник. / *Король Альберт*» (Бр...рик, ЛИЛЕНОК), «*Творись*, / *распятью равная магия*» (ЮРьЙеВНА). В заключительной строке, в завершающей метафоре *Флейты* «п*рибит к б*умаге я» отчетливо прочитывается анаграмма фамилии

возлюбленной поэта, который оказывается «п*риби*тым» не только к бумаге, но и к БРИК. Обнаруживаются в поэме и предположительные сниженные, обсценные анаграммы, обращенные, вероятно, к героине, например, в словах «*тебя любить* ув*ели*» и других.

В завершающей третьей части *Флейты* описан мучительный разговор между поэтом и супругом его любимой женщины, в связи с этим уместно проследить также убедительные именные анаграммы прототипа супруга лирической героини: «*Как* ты г*руба ими.* / *Прикос*нул*ся и ос*тыл» (БРИК ОСИП, ОСЯ), «любовь ег*о износила* уже. / *С*куку уг*адыв*а*ю по* с*тольк*им *п*ризн*ак*ам», *апос*тол, *стоп*удовыми, «*я пос*ту*пью*», н*апрас*н*о*, р*аспя*тью (ОСИП, ОСЬА, «*износила*» любовь ОСИ), *с помоста*, н*ад пропастью*, «ж*о*нгл*и*ру*я словами*, з*акачался*», «*б*удт*о вымечтал какой*-т*о* н*овый Бялик* / *ослепи*тельную ц*ари*цу *Сиона*» и т. д. (еще дважды: ОСИП МАКСИМОВИЧ, БрИК). Предполагаемые криптонимы супруга обусловлены «говорящим» контекстом и смежными частотными звуковыми повторами *ос* / *иос* / *оси* / *сио*, *сп* / *спо* / *апос* / *опас*, в сочетании с аллитерациями на *с* и *п*, в том числе анафорическими.

Вероятные ключевые анаграмматические подсказки могут быть скрыты, например, в таких созвучиях и уместных контекстах: «*Каком*у небесн*ому Го*фм*а*ну / выду*мал*ась *ты*, *проклятая*?!», «убе*ри проклятую ту*», «*метался* / *и крики* в с*трочки* выгр*а*нивал», «*г*де с севе*рным* ве*тром* ведет *река торги*, — / н*а* цепь н*ацарапаю имя* Лилин*о* / *и* цепь *и*сцелую в*о мраке каторги*» и т. д., а также в финале *Флейты*: «*Т*в*ори*сь, / *распятью равная магия.* / В*идите* — / *гвоздями* слов / *прибит к* бу*маге я*» (КРИПТОГРАММА), «*ра*спятью *равная магия*» (Маяковский 1955: 197–208) (АНАГРАММА). Возможные подсказки и «говорящие» слова, ключевые для криптографии смыслы обнаруживаются в этих заключительных словах поэмы.

Как известно, стихотворение Маяковского «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928) адресовано парижской красавице-эмигрантке Татьяне Яковлевой. Вероятные криптонимы возлюбленной поэта находим в таких словах: «з*наменит* в св*оей* с*тране я*», «*Не* пойм*ать* / м*еня* / *на* дряни», «М*не*, *то*варищ», «*на*плев*ать* / *на* куп*ола*», р*асстояние*, «*объяснить* / *это* с*остояние*?», «*а не* свал*ят на*земь. / П*онимают*», «Р*аспластан* / хвос*т* / *не*бесам *на треть*», «*на* св*иданьи*, / пр*остаивая*» и др. (созвучия многократно складываются здесь в анаграммы ТАТЬЯНА, ТАНЯ или ТАТЬЯНЕ, ТАНЕ, ТАНИ), «*Я* ж / *навек* / любовью р*анен*», «*человеческая*, / пр*остая*», «*оправленная*. / *Я* / *эту* к*расавицу взял*» (ЯКОВЛЕВА ТАТьЯНА) и т. д. Предполагаемое анаграмматическое «приветствие» Лиле Брик в данной поэме — ее вероятные криптонимы: «го*ло*вы / сп*иливать* с плеч» (ЛИЛИ или ЛИЛЬА), «вы*росли б*ы *кр*ылыш*ки*» (Маяковский 1958: 381–385) (Л. БРИК). Подобные примеры можно продолжать и далее, на материале других произведений поэта.

4.

Подводя итоги, отметим: анаграмматический анализ произведений В. Хлебникова, В. Маяковского, И. Игнатьева и других футуристов (например, известного лидера украинского футуризма М. Семенко[6]) позволяет говорить о том, что в поэзии, прозе, драматургии восточнославянского, и в частности, русского футуризма первой трети XX в. анаграммы и криптография стали вполне регулярным, закономерным, прогнозируемым явлением.

Анаграммы — один из приемов тайнописи у футуристов, они скрывали интимные, культурологические, иногда — откровенно-эротические, профанно-смеховые подтексты, зачастую становились средством карнавализации, атрибутом игровой стихии поэзии. Появление анаграмм подготовлено семантически, контекстуально, фонологически, системой ключевых слов, слов-подсказок, звуковых повторов. Анаграммы называют имена адресатов или прототипов персонажей и в соответствии с контекстом — отношение к ним поэта и их авторскую «характеристику».

Анаграмматический метод дает возможность нового прочтения не только некоторых «заумных» творений и образов (как, например, у Хлебникова или Игнатьева), но и достаточно «ясных» авангардных произведений и звукообразов (как у Маяковского). Так, благодаря криптографическому прочтению поэмы *Облако в штанах* выясняется, что выразительные звукообразы известных начальных строк «*В*ы *думаете*, *это бредит малярия*? // *Это* был*о*, / был*о в Одессе*», «*Восем*ь. / *Девя*ть. / *Деся*ть» можно интерпретировать как уместные контексты для скрытых имен главного прототипа лирической героини поэмы Марии Денисовой. А звукопись известных строк «*да ведь это ж династия / на сердце сумасшедшего восшедших цариц*» в немалой степени обусловлена содержащимися в ней криптонимами «Денисова Маша» и «С. Шамардина». Подобных примеров множество.

Анаграмматический метод применим прежде всего в любовной, интимной поэзии и дружеских посланиях, в произведениях игровой, экспериментальной, карнавальной природы, в гражданской лирике, антитоталитарной литературе, он позволяет читать тексты «между строк», обогащая их смысловое и эмоциональное содержание. Анаграмматический анализ выявляет многоуровневую структуру текстов, возможность их трактовки в разных кодах, допустимость игровой и сниженной интерпретации. Анаграмматический метод показывает, что многие произведения русских футуристов — это уникальные опыты интеллектуального письма, виртуозного обыгрывания имен и слов. Таким образом, в творениях поэтов-будетлян анаграмматизм приобрел потенциал, необходимый для обновления восприятия «окаменевших слов» и их «оживления».

---

[6] Анаграмматический анализ поэзии Михайля Семенко представлен в статье (Шатова 2018).

ЛИТЕРАТУРА

Вроон Роналд. «“Кузнечик” Велимира Хлебникова: искусство словесной двусмысленности». Авторизов. пер. с англ. Александра Зорина и Андрея Россомахина. Лощилов Игорь (ред.). *Интерпретация и авангард*. Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008: 11–25.

Григорьев Виктор. «Паронимическая аттракция в русской поэзии XX века». Сироваткин С. (ред.). *Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества*. Т. 5. Калинин: Калининский гос. ун-т, 1975: 131–164.

Григорьев Виктор. *Поэтика слова. На материале русской советской поэзии*. Москва: Наука, 1979.

Иванов Вячеслав Вс. «Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама». *Russian Literature* 3 (1972): 81–87.

Игнатьев Иван. «Стихотворения». Сажин Валерий (ред.). *Поэзия русского футуризма*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1999: 364–370.

Лившиц Бенедикт. *Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский. писатель, 1989.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. 1912–1917. Москва: Государственное издательство художественной лититературы, 1955.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 9. 1928. Москва: Государственное издательство художественной лититературы, 1958.

Парнис Александр. «Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов». Баран Хенрик, Гиндин Сергей (ред.). *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. Москва: РГГУ, 1999: 852–868.

Паперный Зиновий. «Если я чего написал...». *Знамя* 6 (1998): 140–151.

Старкина София. *Велимир Хлебников: король Времени. Биография*. Санкт-Петербург: Vita Nova, 2005.

Топоров Владимир. «К исследованию анаграмматических структур (анализы)». Цивьян Татьяна (ред.). *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, 1987: 193–238.

Хлебников Велимир. *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 1. Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916. Москва: ИМЛИ РАН — «Наследие», 2000.

Хлебников Велимир. *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 2. Стихотворения 1917–1922. Москва: ИМЛИ РАН — «Наследие», 2001.

Хлебников Велимир. *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922. Москва: ИМЛИ РАН, 2002.

Хлебников Велимир. *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 6. Кн. 2. Доски судьбы. Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897–1922. Москва: ИМЛИ РАН, 2006.

Шатова Ирина. «К вопросу об анаграммах в творениях Велимира Хлебникова». *Diversity of Russian Culture in the 20th century*. Tokyo: TUFS, 2016: 1–15.

Шатова Ирина. «Криптографические традиции русской авангардной драматургии». *Зборник Матице српске за славистику* 89 (2016): 135–155.

Шатова Ірина. «Анаграматизм та криптографія в ліриці Михайля Семенка». *Слово і Час* 1 (2018): 48–55.

Якобсон Роман. «Из мелких вещей Велимира Хлебникова: “Ветер — пение...”». Якобсон Роман. *Работы по поэтике: Переводы*. Москва: Прогресс, 1987: 317–323.

Faryno Jerzy. «Paronimia — anagramma — palindrom v poétike avangarda». Lachmann Renate, Smirnov Igor (hg.). *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*; Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988: 37–62.

Hansen-Löve Aage A. «Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm». Lachmann Renate, Smirnov Igor (hg.). *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*. Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988: 135–224.

Vroon Ronald. *Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1983.

LITERATURE

Faryno Jerzy. «Paronimia — anagramma — palindrom v poétike avangarda». Lachmann Renate, Smirnov Igor (hg.). *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*; Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988: 37–62.

Grigor'ev Viktor. «Paronimicheskaia attraktsiia v russkoi poezii XX veka». Sirovatkin S. (red.). *Sbornik dokladov i soobshchenii Lingvisticheskogo obshchestva*. T. 5. Kalinin: Kalininskii gos. un-t, 1975: 131–164.

Grigor'ev Viktor. *Poetika slova. Na materiale russkoi sovetskoi poezii*. Moskva: Nauka, 1979.

Hansen-Löve Aage A. «Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm». Lachmann Renate, Smirnov Igor (hg.). *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*. Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988: 135–224.

Ivanov Viacheslav Vs. «Dva primera anagrammaticheskikh postroenii v stikhakh pozdnego Mandel'shtama». *Russian Literature* 3 (1972): 81–87.

Ignat'ev Ivan. «Stikhotvoreniia». Sazhin Valerii (red.). *Poeziia russkogo futurizma*. Sankt-Peterburg: «Akademicheskii proekt», 1999: 364–370.

Jakobson Roman. «Iz melkikh veshchei Velimira Khlebnikova: "Veter — penie…"». Jakobson Roman. *Raboty po poetike: Perevody.* Moskva: Progress, 1987: 317–323.

Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenii*. V 6 t. T. 1. Literaturnaia avtobiografiia. Stikhotvoreniia 1904–1916. Moskva: IMLI RAN — «Nasledie», 2000.

Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenii*. V 6 t. T. 2. Stikhotvoreniia 1917–1922. Moskva: IMLI RAN –«Nasledie», 2001.

Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenii*. V 6 t. T. 3. Poemy 1905–1922. Moskva: IMLI RAN, 2002.

Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenii*. V 6 t. T. 6. Kn. 2. Doski sud'by. Mysli i zametki. Pis'ma i drugie avtobiograficheskie materialy. 1897–1922. Moskva: IMLI RAN, 2006.

Livshits Benedikt. *Polutoraglazyi strelets. Stikhotvoreniia, perevody, vospominaniia*. Leningrad: Sovetskii. pisatel', 1989.

Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 1. 1912–1917. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi lititeratury, 1955.

Maiakovskii Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 9. 1928. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi lititeratury, 1958.

Papernyi Zinovii. «Esli ia chego napisal...». *Znamia* 6 (1998) 140–151.

Parnis Aleksandr. «Ob anagrammaticheskikh strukturakh v poetike futuristov». Baran Khenrik, Gindin Sergei (red.). *Roman Jakobson: Teksty, dokumenty, issledovaniia*. Moskva: RGGU, 1999: 852–868.

Shatova Irina. «K voprosu ob anagrammakh v tvoreniiakh Velimira Khlebnikova». *Diversity of Russian Culture in the 20th century.* Tokyo: TUFS, 2016: 1–15.

Shatova Irina. «Kriptograficheskie traditsii russkoi avangardnoi dramaturgii». *Zbornik Matitse srpske za slavistiku* 89 (2016): 135–155.

Shatova Irina. «Anagramatizm ta kriptografiia v liritsi Mikhailia Semenka». *Slovo* i *Chas* 1 (2018): 48–55.

Starkina Sofiia. *Velimir Khlebnikov: korol' Vremeni*. Biografiia. Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2005.

Toporov Vladimir. «K issledovaniiu anagrammaticheskikh struktur (analizy)». Tsiv'ian Tat'iana (red.). *Issledovaniia po strukture teksta*. Moskva: Nauka, 1987: 193–238.

Vroon Ronald. *Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1983.

Vroon Ronald. «"Kuznechik" Velimira Khlebnikova: iskusstvo slovesnoi dvusmyslennosti». Avtorizov. per. s angl. Aleksandra Zorina i Andreia Rossomakhina. Loshchilov Igor' (red.). *Interpretatsiia i avangard*. Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov. Novosibirsk: Izd. NGPU, 2008: 11–25.

Ирина Шатова

АНАГРАМИ И КРИПТОГРАФИЈА У ДЕЛИМА В. МАЈАКОВСКОГ И ФУТУРИСТА

Резиме

У чланку се анализирају различити облици тајнописа и анаграма у стваралаштву руских футуриста с почетка XX века — Велимира Хлебњикова, Владимира Мајаковског, Ивана Игнатјева. Анализиране су анаграмске структуре познатих књижевних дела наведених песника: песме «Пен пан», «Бурљук» В. Хлебњикова, поеме *Облак у панталонама*, *Рат и свет*, *Флаута-кичма*, песма «Писмо другу Кострову из Париза о суштини љубави» В. Мајковског и др. Анаграми код футуриста служе као врста тајнописа, они скривају интимне, културолошке, каткад светонно-комичне, карневалске подтексте.

Кључне речи: Владимир Мајаковски, Велимир Хлебњиков, Иван Игнатјев, футуризам, анаграм, криптографија.

UDC 821.161.1-14.09 Popolavsij B.
UDC 821.161.1.02FUTURIZAM

Алексей Чагин
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
achagin@mail.ru

Aleksei Chagin
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
achagin@mail.ru

БОРИС ПОПЛАВСКИЙ: ИМАЖИНИСТСКИЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА (*ПОЭМА О РЕВОЛЮЦИИ*)

BORIS POPLAVSKY: IMAGINISTIC SOURCES OF CREATIVE ACTIVITY (*THE POEM OF THE REVOLUTION*)

В статье идет речь о раннем периоде творчества Бориса Поплавского, наиболее интересного поэта молодого поколения литературы первой «волны» русской послеоктябрьской эмиграции, талантливого прозаика, литературного и художественного критика русского зарубежья. Анализ первых крупных произведений Б. Поплавского — *Поэмы о Революции*, поэмы *Истерика истерик*, рассмотренных в широком литературном контексте, высвечивает два наиболее значимых для поэта истока его творчества: ориентации на открытия русского футуризма, на Маяковского (что признавал и сам поэт), и, в то же время, заинтересованного внимания к опыту имажинизма, к творчеству Шершеневича. Более того, есть основания говорить о том, что именно имажинистские черты ранних произведений Б. Поплавского были одним из тех истоков, которые привели в дальнейшем его поэзию на пространства сюрреалистического творчества.

Ключевые слова: футуризм, имажинизм, сюрреализм, истоки творчества, история текста, самоценный образ.

The paper speaks of the early period of a creative activity by Boris Poplavsky, the most interesting poet of young generation of the first “wave” of Russian after-October revolution, the talented prosaist, literary and art critic of Russia abroad. Analysis of the first large poetical works by B. Poplavsky — *The Poem of the Revolution* and *Hysteria of Hysterias*, which are examined in a wide literary context, reveals the two most significant sources of poetry for the poet: orientation towards the discoveries of Russian futurism, towards Mayakovsky (the poet confessed it himself), and, at the same time, invariable interest in the experience of imaginism, in the creative activity by Shershenevich. More than that, there are serious reasons to confirm that imaginistic features of the early works by Poplavsky were exactly one of the sources which have moved his poetry to the space of surrealistic creative activity in the future.

Keywords: futurism, imaginism, surrealism, sources of creative activity, history of text, image valuable on its own.

Имя Бориса Поплавского теперь хорошо известно, произведения его издаются и в России, творчество этого, наиболее яркого поэта молодого поколения литературы первой «волны» эмиграции, интереснейшего прозаика, литературного и художественного критика стало предметом осмысления во многих работах, посвященных литературе русского зарубежья. Напомню о словах Д. Мережковского, который после безвременной гибели поэта утверждал, что одной только фигуры Б. Поплавского достаточно для оправдания эмигрантской литературы «на всяких будущих судах» (Адамович 1955: 275).

В последние лет двадцать внимание исследователей не раз обращалось к началу творческого пути поэта. Появились издания ранних его произведений, прежде неизвестных ни читателям, ни исследователям. Наиболее значимым из этих изданий — если иметь в виду поэзию — был сборник *Орфей в аду. Неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки* (М.: Гилея, 2009), включающий в себя, помимо целого ряда стихотворений 1920-х годов, и две самые ранние поэмы, датируемые, каждая из них, 1919-ым и 1920-ым годами: *Поэму о Революции* (Кубосимволистический солнцень) и *Истерика истерик* (Опыт кубоимажионистической росписи футуристического штандарта) (Поплавский 2009: 21–27, 28–47). Сборник этот, таким образом, давал наиболее полное на тот момент представление о раннем творчестве Б. Поплавского — о том этапе его поэтического пути, суть которого сам поэт позднее четко определял в письме к Ю. Иваску: «Долгое время был резким футуристом и нигде не печатался» (Поплавский 1930: фонд Иваска).

Обратим внимание на это признание — помимо указания на избранную изначально направленность поэтических поисков, здесь естественно разведены взаимосвязанные понятия: *начало пути* (время создания первых, ранее неизвестных поэтических произведений) и *литературный дебют*, связанный с первой публикацией Б. Поплавского — циклом из двух стихотворений под общим названием «Герберту Уэльсу» в альманахе *Радио* в Харькове в 1920 г. Надо сказать, что совсем недавно, благодаря новым архивным разысканиям, мы узнали некоторые весьма интересные подробности, связанные с этим литературным дебютом — публикацией поэтического цикла «Герберту Уэльсу» в издательстве «Таран», в альманахе *Радио*, вышедшем по инициативе поэта-футуриста Вадима Баяна в Харькове в 1920 г. В частном архиве сохранились письма к В. Баяну, пришедшие из Ростова-на-Дону, от Георгия Шторма, в то время автора поэмы *Карма Йога*, а позднее ставшего известным историческим романистом. В письмах этих (от 22 августа и 4 сентября 1919 года) Г. Шторм рекомендовал В. Баяну юного, никому пока неизвестного поэта Бориса Поплавского: « <...> Затем — имею сообщить кое-что интересное. На своем концерте, который состоялся 10 августа в ростовском “Гротеске” и на котором — откровенно говорю — присутствовало очень мало публики — мне представился несколько скандальный мальчик; отрекомендовался “одним из хулиганов, окружавших Маяковского”. Имя его —

Борис Поплавский — брат нынешней красной поэтессы Поплавской. Мы с ним довольно сошлись. Должен сказать, что стихи у него поразительные, если не по законченности, то — по новизне образов и отделки. <...> Главная его черта — крайняя интуитивность творчества. Последние его стихи нет никаких возможностей понять из-за отсутствия логических связей на поверхности образа. Во всяком случае, у него есть великолепные законченные стихи и более или менее обработанные поэмы. В общем — его не скучнее читать, чем Маяковского и Шершеневича вместе, т. е. одновременно. Если хотите — черкните мне, и я пришлю Вам что-н<и>б<удь> из Поплавского для "Радио"».

Два момента важны для нас в этом письме: во-первых, сам факт открытия нового истинного поэта, автора «поразительных», «великолепных» стихов — открытия, сделанного в самом начале поэтического пути Поплавского, еще до первой его публикации. И во-вторых, подчеркнутое в размышлениях о характере поэзии Поплавского соединение имен Маяковского и Шершеневича.

В следующем письме, 4 сентября, Г. Шторм послал В. Баяну поэтический цикл Б. Поплавского «Герберту Уэльсу», а в 1920 году цикл уже был опубликован в альманахе *Радио*, на обложке которого значились четыре имени: В. Маяковский, В. Баян, Б. Поплавский и сестра В. Баяна Мария Калмыкова.

К этой первой публикации Б. Поплавского мы еще вернемся, а сейчас обратим внимание на упомянутые в письме Г. Шторма «более или менее обработанные поэмы» — это почти наверняка были названные уже *Поэма о Революции* и *Истерика истерик*. Как видим, началом пути в понимании самого Б. Поплавского были те первые, неопубликованные, как правило, поэтические опыты, где он выступал как ученик русских футуристов, в первую очередь В. Маяковского. И здесь немалый интерес представляет *Поэма о Революции*, в наиболее полном виде пришедшая к читателю почти через 90 лет, в названном уже сборнике *Орфей в аду*. Интерес этот понятен — именно в этой поэме открывается наиболее развернутая картина художественного мира Б. Поплавского на самом раннем этапе его сотворения (поэма создавалась в самый момент слома эпох, в разгар Гражданской войны). Поэма эта важна для нас еще и тем, что существует в нескольких вариантах — в варианте, опубликованном по машинописному тексту из парижского архива С. Н. Татищева в названной уже книге *Орфей в аду*, и в более раннем, рукописном варианте из архива Натальи Ивановны Столяровой. Он был передан ею затем А. Н. Богословскому, известному исследователю творчества Поплавского, и хранится теперь в Отделе рукописей ИМЛИ. Это дает возможность проследить историю текста и, возможно, увидеть некоторые конкретные приметы эволюции творчества на самом раннем его этапе.

Уже в названии рукописного варианта *Поэмы* очевидны значимые разночтения с более поздним машинописным текстом, по которому исполнена публикация в *Орфее*... В рукописи отсутствует подзаголовок,

возникающий потом, в машинописи из архива С. Н. Татищева: «Кубосимволистический солнцень». Зато в рукописном тексте появляется эпиграф, отсутствующий в «парижской» машинописи — цитата из стихотворения В. Маяковского «Наш марш» (1918): «Бейте в площади бунтов топот / Выше гордых голов гряда / Мы разливом второго потопа / Перемоем миров города».

Направленность этих разночтений очевидна: если в более поздней, «парижской» машинописи эпиграф уже снят, а появившийся подзаголовок говорит о том, что эстетическая позиция молодого поэта усложняется, выходит на перекрестье литературных традиций, на совмещение футуристического опыта с горизонтами русского символизма, то в раннем, рукописном варианте текста поэмы и названием (т. е. отсутствием подзаголовка), и эпиграфом подчеркнута устремленность к футуристическим образцам, к Маяковскому.

Позиция «резкого футуриста», надо сказать, подтверждается всем образным строем поэмы, красноречиво свидетельствующим о внимании начинающего поэта ко всему, что создавалось на этом «фланге» современной ему русской литературы. Мы видим это и в возникающих в *Поэме о Революции* образах, явно перекликающихся с образами *Облака в штанах* Маяковского; и в том, как погруженность в образы и призывы футуристической поэзии того времени, вообще — в события, содержание и сам дух литературной, культурной жизни тех лет прочитывается почти в каждой строке поэмы (Чагин 2015: 450–453).

И как венец этих размышлений — строки, почти совпадающие по торжественности интонации с провидением автора *Облака в штанах*, но окончательно высвечивающие иной, нежели у В. Маяковского, смысл происходящей «революции духа»:

Где глаз людей обрывается куцый
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

В. Маяковский

И с потока смеха грохотом и плетями
Болото мерзостей порасплескав гуманных
Ногой шлифованной из облаков
Шагнет из вечности революционный год.

Б. Поплавский

Подобные примеры обращенности автора *Поэмы о Революции* к футуристическому опыту, к *Облаку в штанах* Маяковского можно продолжать. Обратим внимание и на другое — на то, что весь художественный мир произведения погружен в широкий литературный контекст. Слышен здесь (в строках «...Неба синего буфетный колокол») и голос С. Есенина из «Иорданской голубицы»: «Небо, как колокол, / Месяц — язык...», «В колокол синий я месяцем бью»; возникает и Э. Верхарн с его революционной пьесой *Зори* (у Б. Поплавского — «Дышать учитесь скорбью зорь...»), переведенной Г. Чулковым и имевшей немалый успех в России в 1910-е годы; выглядывает (из-за строк «в коробочке своего пламени / не пудреной, забитой тревогами и приличьями...») и Вс. Курдюмов с его *Пудреным*

сердцем — эти примеры можно продолжать. Но интересно то, что традиционно принятый у нас образ Б. Поплавского 1910-х годов как «резкого футуриста», учившегося у Маяковского (Менегальдо 1999: 9–10; Чагин 2008: 139–141), при прочтении *Поэмы о Революции* (и шире — самых ранних из известных нам произведений поэта) несколько уточняется, усложняется. Помимо Маяковского как главного тогда поэтического ориентира для начинающего поэта возникает и другая фигура, не столь могучая и завладевшая его вниманием, как Маяковский, но определенно его заинтересовавшая — В. Шершеневич, а за ним и опыт имажинизма или «имажионизма», как писал сам Шершеневич. Не случайно, кстати, в подзаголовке к названию другой своей ранней поэмы *Истерика истерик* Б. Поплавский воспроизвел именно принятый Шершеневичем вариант названия этого поэтического направления — и вынес его на поле русского футуризма: «Опыт кубоимажионистической росписи футуристического штандарта». В определенной степени этот подзаголовок мог бы стоять и под названием *Поэмы о Революции*. Обратим внимание — уже в самом начале *Поэмы...*, в поэтическом призыве: «Дышать учитесь скорбью зорь, / Позор ночей пойдет на флаги» почти соединены два эти полюса — Маяковский и Шершеневич, футуризм и имажинизм. Ведь хотя за первой из процитированных строк явно стоят, как было уже сказано, полные пафоса революции *Зори* Верхарна, Б. Поплавский не мог не знать, как высоко ценил Маяковский эту пьесу. А во второй строке «заретуширован» эпатажный смысл образов из поэмы В. Шершеневича *Крематорий*: «А в воздухе, жидком от душевных поллюций / От фанфар варшавянки содрогавшей балкон / Кто-то самый безумный назвал революцией / Менструацию / Этих кровавых знамен». Да и за строками о «мягкости пудры душевной», о не пудреной «коробочке ... пламени» (т. е. сердце) стоит не только *Пудреное сердце* Вс. Курдюмова, но и «Романтическая пудра» В. Шершеневича; и за «неба ... буфетным колоколом» слышатся не только известные строки С. Есенина, но и голос В. Шершеневича: «Небо нависло суповою мискою...» («Мы были вдвоем, графиня гордая!..»). И в дальнейшем развитии поэмы с заметной последовательностью возникают отголоски образов Шершеневича; более того — порой здесь перекликаются, взаимодействуя друг с другом, два «эха» — из мира Маяковского и Шершеневича. Вот поэтическое предупреждение приверженцам Революции, звучащее в поэме Б. Поплавского: «Стрелы в тоске в креозоте улыбок / В сердце натыкает гуще / И Архангелы в касках / На тенты туманностей / Из окон небоскреба горящего столетия / Примут прыжки угорелых душ...».

Бог («концептор Егова»), разбуженный громом Революции, густо «в сердце натыкает» «стрелы тоски в креозоте улыбок» — здесь слышатся строки из все того же *Крематория* Шершеневича (видимо, хорошо запомнившегося Б. Поплавскому): «В мою боль как в гниющий свой зуб / Заложу креозот», и «Не за то ли / Люблю ее (тоску — *А. Ч.*) больше пре-

красных подруг / Что сердце ее Словно пальцы Иголкой и болью Исколоты...»

Дальше, в образах «угорелых душ», прыгающих «из окон небоскреба горящего столетия» живет память об *Облаке в штанах*: «Обгорелые фигурки слов и чисел / из черепа / как дети из горящего здания...»; а к «Архангелам в касках» (у Б. Поплавского), принимающим «на тенты туманностей» прыжки «угорелых душ», преемственные линии идут и от *Облака...* («Нагнали каких-то. / Блестящие! / В касках!»), и, возможно, от «Принципа растекающейся темы» Шершеневича: «В департаменте весен, под напором входящих / И выходящих тучек без номеров / На каски пожарных блестящие — / Толпа куполов».

Более того — рискну предположить, что прямое указание на двойной исток образности *Поэмы о Революции* (от *Облака в штанах* В. Маяковского и от поэзии В. Шершеневича) было зашифровано Б. Поплавским в тексте произведения. Вот что пишет он, обращаясь к читателям (и творцам Революции): «Ведь каждый из вас проглотил / кусочек по-жгучему / мудрой / Нови /И облака далей жизни / по сердцу прошел полотенцем шершавым...».

Вглядимся в эти строки — ведь словами о проглоченном читателями кусочке «по-жгучему мудрой Нови» и «облака далей жизни» автор *Поэмы...* напоминает об *Облаке в штанах*; а прошедшее по сердцу «полотенце шершавое» — это поэзия В. Шершеневича, привлекшая в те годы внимание Б. Поплавского. Добавлю, что в словах этих (о «сердце» и «полотенце») слышится и отзвук строк из «Принципа кубизма» Шершеневича: «А над сердцем, слишком вытертым пустью нелепой...».

Важно, что помимо прямых реминисценций из произведений В. Шершеневича опыт этого поэта, одного из вождей имажинистов, ощущается в самих принципах построения художественного здания *Поэмы о Революции*. В целом ряде случаев здесь очевидна ориентация на образ, нагнетание метафор, соединяющих далекие предметы («неба ... буфетный колокол», «рубанок приличий», «менструация... знамен», «картонная рубашка», «пудра душевная», «сознанья плешь», «креозот улыбок» и т. п.). Эта «толпа образов», порою утверждающих себя «как самоцель» (все это — определения В. Шершеневича) (Шершеневич 1997: 29, 31), дает возможность говорить или — скорее всего — о сознательном усвоении эстетических принципов имажинизма, или об их близости поэтическим поискам Б. Поплавского 1910-х годов.

Это же нагнетание метафор, ориентация на самоценный образ, определяющий природу художественной структуры произведения, очевидны и в созданной в те же годы поэме *Истерика истерик* с ее неслучайным подзаголовком — «Опыт кубоимажионистической росписи футуристического штандарта», прямо указывающим на осуществляемое в поэме соединение художественных принципов футуризма и имажинизма. Приведу как типичный пример лишь одну фразу из этой поэмы в прозе: «Семнадцать новых безмолвно хохочащих пастей невидимых капканов

потухших орбит, сорвавшихся с оси обглоданных маховых колес в неосвещенные сараи гудящих мастерских вечности на звериной тропе венчальных столетий».

Отсвет той же «имажионистической росписи» проглядывает и в первой публикации Поплавского, поэтическом цикле «Герберту Уэльсу», вышедшем в альманахе *Радио* стараниями Г. Шторма и В. Баяна. Традиционный для русского футуризма революционный, богоборческий пафос (усиленный ученическим подражанием «маяковской» интонации и, в то же время, обернувшийся в пределах цикла полемикой юного поэта с разрушительным смыслом революционных футуристических призывов (Чагин 2008: 139–140)) естественно соединяется здесь с идущим от опыта имажинизма нагромождением метафорических образов: «Стоны сливались с тяжелыми тучами, / Зори улыбку отняли у нови...», или: «В саване копоти ангелов домики / Бились в истерике, в тучах путаясь, / А Бог, теряя законов томики, / Перебрался куда-то, в созвездия кутаясь».

Замечу, что и поэма Б. Поплавского *Истерика истерик*, и его поэтический цикл «Герберту Уэльсу» были посвящены Г. Шторму. Ему же посвящено и стихотворение «Paysage d'enfer» («Адский пейзаж»), написанное Поплавским уже в эмиграции, в 1926 г., и вошедшее в его единственный прижизненный поэтический сборник *Флаги*. И снова, как и в самых ранних произведениях, художественное здание произведения строится здесь с опорой на цепочку самоценных образов: «Переливались раковины крыши, / Сгибался поезд, как морской червяк, / А выше, то есть дальше, ближе, ниже, / Как рыба рыскал дирижабль чудак». Наблюдение это не случайно — стоит задуматься над тем, что и в эмиграции, в Париже, когда Б. Поплавский станет кумиром молодого русского Монпарнаса, когда он будет охвачен стихиями сюрреалистических видений, сквозь эти видения по-прежнему будет прорастать опыт имажинизма с его культом живущего в центре произведения самоценного образа:

В тот вечер, в тот вечер описанный в книгах,
Нам было не страшно галдеть на ветру.
Строенья склонялись и полные краков
Валились, как свежеподкошенный труп
И полные счастья, хотя без науки.
Бил крыльями воздух в молочном окне
Туда, где простерши бессмертные руки
Кружилась весна как танцор на огне.

(«Весна в аду»)

Есть, стало быть, основания говорить о том, что самоценный образ как родовая примета имажинизма был одним из прямых предшественников «ошеломляющего образа», ставшего краеугольным камнем в эстетике сюрреализма; и что именно имажинистские черты ранних произведений Б. Поплавского были одним из тех истоков, которые привели в дальнейшем его поэзию на пространства сюрреалистического творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Адамович Георгий. *Одиночество и свобода*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955.
Менегальдо Елена. «От футуризма — к сюрреализму». Борис Поплавский. *Автоматические стихи*. М.: Согласие, 1999: 5–30.
Поплавский Борис. *Орфей в аду*. М.: Гилея, 2009.
Поплавский Борис. *Письмо к Ю. П. Иваску от 19.11.1930*. Библиотека Байнеке Йельского университета. Фонд Ю. Иваска.
Чагин Алексей. *Пути и лица. О русской литературе XX века*. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
Чагин Алексей. «Борис Поплавский — начало пути». *Творчество В. В. Маяковского*. Вып. третий. М.: ИМЛИ РАН, 2015: 450–463.
Шершеневич Вадим. «Из книги "2 × 2 = 5: Листы имажиниста"». *Поэты-имажинисты*. СПб.; М.: Аграф, Петербургский писатель, 1997: 20–31.

LITERATURE

Adamovich Georgii. *Odinochestvo i svoboda*. N'iu-Iork: Izdatel'stvo imeni CHekhova, 1955.
Chagin Aleksei. *Puti i litsa. O russkoi literature XX veka*. M.: IMLI RAN, 2008.
Chagin Aleksei. «Boris Poplavskii — nachalo puti». *Tvorchestvo V. V. Maiakovskogo*. Vyp. tretii. M.: IMLI RAN, 2015: 450–463.
Menegal'do Elena. «Ot futurizma — k siurrealizmu». Boris Poplavskii. *Avtomaticheskie stikhi*. M.: Soglasie, 1999: 5–30.
Poplavskii Boris. *Orfei v adu*. M.: Gileia, 2009.
Poplavskii Boris. *Pis'mo k Iu. P. Ivasku ot 19.11.1930*. Biblioteka Baineke Iel'skogo universiteta. Fond Iu. Ivaska.
Shershenevich Vadim. «Iz knigi "2 × 2 = 5: Listy imazhinista"». *Poety-imazhinisty*. SPb.; M.: Agraf; Peterburgskii pisatel',1997: 20–31.

Алексеј Чагин

БОРИС ПОПЛАВСКИ: ИМАЖИНИСТИЧКИ ИЗВОРИ СТВАРАЊА *(ПОЕМА О РЕВОЛУЦИЈИ)*

Резиме

У раду се говори о раном периоду стваралаштва Бориса Поплавског, најзанимљивијег песника младог поколења првог «таласа» руске постоктобарске емиграције, талентованог прозаисте, књижевног и ликовног критичара. Анализа првих великих дела Б. Поплавског — *Поеме о Револуцији*, поеме *Хистерија над хистеријама*, које се сагледавају у широком књижевном контексту, открива два најзначајнија извора његовог стваралаштва: руски футуризам, посебно Мајаковског (што је признао и сам песник), и истовремено појачано занимање за имажинистички експеримент и стваралаштво Шершењевича. Штавише, управо су имажинистичке одлике раних дела Б. Поплавског касније одвеле његову поезију у домен надреалистизма.

Кључне речи: футуризам, имажинизам, надреализам, извори стваралаштва, историја текста, самосвојна слика.

UDC 821.161.1-31.09 Zdanjevič I.

Полина Ворон
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
psklyadneva@gmail.com

Polina Voron
A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
psklyadneva@gmail.com

О КОМПОЗИЦИОННЫХ И РИТМИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА И. ЗДАНЕВИЧА *ВОСХИЩЕНИЕ*

ON COMPOSITIONAL AND RHYTHMICAL CHARACTERISTICS OF THE NOVEL *THRILL* BY I. ZDANEVICH

В статье рассматриваются взаимодействие композиционных и ритмических особенностей. В романе И. Зданевича обнаруживаются парные сцены, основанные на амбивалентном, карнавальном, мифологическом построении. Анализ машинописного текста, в котором проставлена автрская пунктуация, свидетельствующая об интонировании, позволяет убедиться в повышенной ритмичности, метризации выделенных фрагментов.

Ключевые слова: мифологическое мышление, карнавал, ритм, метр, Зданевич.

The article discusses the interaction of compositional and rhythmic features. In the novel by I. Zdanevich there are paired scenes, based on an ambivalent, carnival, mythological structure. The analysis of typewritten text, in which the author's punctuation is affixed, indicating intonation, makes it possible to be convinced of the increased rhythm and metre of the selected fragments.

Keywords: mythological thinking, carnival, rhythm, metre, Zdanevich.

Карнавальная культура зиждется не только на совмещении несовместимого, идейных сдвигах, но и на представлении о незавершенности, «представлении о мире как о вечно неготовом, как об умирающем и рождающемся одновременно» (Бахтин 2014: 240). Мир заумного романа И. Зданевича *Восхищение* карнавализован, что уже отмечалось в исследовании М. Йовановича, который рассматривал это свойство на мотивном и образном уровнях: «...мир Зданевича-Ильязда карнавализован и театрализован, персонажи в нем не лица, а маски, причем мир этот показан в неотвратимом движении к гибели и смерти» (Йованович 2004: 282). В центре романа — судьба Лаврентия, дезертира, ставшего убийцей, желающим убивать не по приказу, а по собственной воле. Лаврентий,

ищущий абсолютной свободы, оказывается вынужденным скрываться от властей, просить милости у императора Рукоблудного, который вдруг оказывается братом Мокием, монахом, убитым Лаврентием. Герой, в чьей анархистской жажде самовыражения проф. Йованович находил сходство с типом футуриста Маяковского, искал сокровища своей жене Ивлите и мучился от зависимой, несвободной любви.

Однако карнавализация влияет не только на мотивную, но и на композиционную структуру романа. И. Зданевич тщательно работал над рукописью, менял порядок следования эпизодов (см.: Терехина 2016: 592–627). Фактически на протяжении всего романа прослеживается некоторая повторность сцен, элементов, ситуаций, персонажей: двойник Лаврентия — Мартиньян, два «помощника» Лаврентия: Галактион и Василиск, Ивлита как двойник Лаврентия, пара Мокий-Иона, кретины и жители города, чествование Лаврентия жителями деревушки и триумф Аркадия, первая встреча Ивлиты с Лаврентием и сцена предательства, «перерождение» в первой главе брата Мокия и эпизод со смертью бывшего лесничего, убийство Лаврентием брата Мокия и убийство матроса, похороны Мокия и приезд императора в город. Надо отметить, что карнавальный элемент в той или иной степени отмечается нами в каждой паре. Вместе с тем в романе ярко прочерчена оппозиция гор и плоскости, горных жителей и плоскостных, горного и городского знания.

Странствия Лаврентия — странствие мифологического героя, а «странствие-поиск в мифе обычно предполагает посещение царства мертвых» (Мелетинский 2012: 278). В речи Зобатого горцы выступают как община, владеющая некоторым знанием, Зобатый считает уставы гор выше плоскостных, потому что они ближе к звериным, то есть архаичным. Вообще Зобатый кажется наиболее «открытым» мифологизированным персонажем, он прямо высказывает мифическое понимание времени: «смерть — не смерть, а чудесное превращение» (Зданевич 2008: 87).

Примечательно, что смерти в *Восхищении* действительно нет: она оборачивается либо превращением, либо исчезновением. Ивлита и ребенок, умерев, превращаются в деревья, труп отца она не находит, брат Мокий оборачивается то призраком, то императором, Зобатый по смерти также становится деревом, — и это «классический мотив кражи, исчезновения трупа (нет трупа — нет смерти, посюсторонний след воскресения)» (Бахтин 2012: 470).

Такую же функцию стирания оппозиций выполняет, как нам кажется, описание церквей в романе (их всего две: в городе и в горах). Обе церкви представлены гротескно, сниженно, и в обеих происходит карнавальное действо: праздник шута-короля и веселые похороны.

Пример 1. Деревенская церковь:

> *Тело монаха, в красного дерева гробу (крошечный был гроб, детский точно), перенесли в церковь и выставили для поклонения. Странное впечатление производила эта церковь. Выстроенная во*

времена отдаленные процветания сей провинции и будучи отличным образцом отличного зодчества, церковь сильно обветшала и предоставленная судьбе готова была рухнуть. Перекрытия обвалились и даже не были заменены черепичной кровлей, фрески опали, в окнах деревья. Один купол уцелел и чернел в высоте от тысяч летучих мышей, под ним ютившихся, и кал которых, покрывая плиты толстым слоем, наполнял церковь нестерпимой вонью. Так как в селении духовных лиц не было, то не было и постоянных служб, раз в году только съезжались на церковный праздник рясы и тщетно пробовали заглушить молитвами неистовства рукокрылых (Зданевич 2008: 40).

Пример 2. Городская церковь:

В соборе, что было низкого в городе, и что можно было плоского привести, было соединено для встречи. И Лаврентий, разглядывая чудовищные рожи, вислоухие, горбоносые и косые, и хилые тела, костлявые руки, выпученные и маслянистые глаза, весь дьявольский шабаш, с дрожью спрашивал себя, чем же должен быть начальник сих чудищ и почему это церковь такое подходящее место для летучих мышей, кала, грехов и вырождения (там же: 159).

Прежде чем обратиться к анализу фрагментов, необходимо подчеркнуть, что обе церкви связаны в романе с карнавальным действом. В деревенской отпевают брата Мокия, похороны же трансформируются в грандиозный праздник: «Настоящее веселье могла вызвать только смерть. Только ее присутствие могло заставить собравшихся без устали петь, пить, лобызаться и отплясывать. На свадьбах пили из полоскательниц, на похоронах тянули из ведер» (там же: 41). Соседство веселья, жизни и смерти — одна из черт народно-праздничной культуры. Похороны брата Мокия, которого жители деревушки фактически чтут святым, изображены И. Зданевичем в гротескных снижениях, это — «веселые похороны» (Бахтин 2014: 220): «Похороны известного всему краю монаха оказались особенно жирной приманкой и съезд превзошел самые преувеличенные ожидания. <...> Но как много ни было народу, мехов было значительно больше, и к утру праздника если кто нибудь и не блевал, то был, во всяком случае, пьян вдрызг. <...> На кладбище же верующие вынули труп из гроба, наполнили гроб водкой и стоя на четвереньках хлебали прямо из гроба» (Зданевич 2008: 43). Кладбище, расположенное недалеко от церкви, было обращено в свалку, опять же — карнавально снижение. На месте останков — отходы. Вместо благодати — смрад, «там, где эллину сияла красота, мне из черных дыр зияла срамота».

Кроме того, к телу брата Мокия (лежащего в гробу в деревенской церкви) на третий день стали приходить люди, чтобы «оторвать кусок от рясы или выдернуть волос из бороды» (там же: 40). Разъятие на части — черта карнавальная. После похорон брат Мокий предстает уже в новом материальном плане как видение, призрак. Похороны стали переходом в новое качество.

Городская же церковь связана с не менее ярким карнавальным действом — это приезд в город императора Рукоблудного, процессия прямо называется дьявольским шабашем. Примечательно, что в описании деревенской церкви упоминается отряд млекопитающих, к которому относятся летучие мыши, — «рукокрылые», что созвучно «имени» императора, Рукоблудный. Описание городской и деревенской церквей строится на карнавальном снижении: в обеих — летучие мыши, вырождение, упадок, а не возвышение, запах испражнений (который, вероятно, отсылает к дьявольской иконографии) вместо благовония. Эта схожесть изображения, «работающая» на карнавал может быть порукой в том, что карнавализация — осознанная, преднамеренная основа романа, карнавальное миропонимание создает структуру романного пространства. Деревенская церковь связывается со смертью, развенчанием Мокия, городская — с увенчанием, своеобразным воскресением, коронацией убитого Лаврентием монаха. Необходимо отметить, что наиболее осязаемо, не как мираж, фигура Мокия после смерти предстает именно в городской церкви. Впервые после похорон Мокия видит Ивлита: «Девушка отшатнулась. Лаврентий был не один. За женихом стояли темные люди, в которых, никогда их не видев, Ивлита узнала брата Мокия, каменотеса Луку и почтовую стражу» (там же: 66). Мокий, окруженный мертвыми, — лишь темная фигура. Из видения, призрака убитого монаха Мокий трансформируется в короля, живое и взаимодействующее с живым. «Замыкая шествие, сгорбившись, потирая вечно потные руки, тряся рыжей и с проседью бородой, выступавшей на восковом лице, блуждая беспокойным взглядом выцветших, но переполненных кровью глаз, вылинявший, обрюзгший, одряхлевший, передвигался одетый в шутовской костюм брат Мокий, направляясь к царскому месту и неслышно ступая по мрамору церкви» (там же: 161–162). Это — шутовской король, праздник шута. Оба эпизода — своеобразные «матрешки»: с деревенской церковью связано и умерщвление, и возрождение в виде праздника, ярмарки на похоронах, это эпизод, «сочетающий развенчание-уничтожение с обновлением и возрождением в новом материально-телесном плане» (Бахтин 2014: 309). То же, зеркально, — в эпизоде в городской церкви: увенчание короля-шута Мокия (уже в новом «качестве») и его развенчание — покушение Лаврентия на императора-монаха. Кроме того, карнавализованная трансформация, связанная с братом Мокием, — это переход от монаха к «начальнику сих чудищ», королю шабаша. Осмысление двух сцен в карнавальном аспекте позволяет проследить не только образную тождественность описания церквей, но и структурную. И в горах, и на плоскости происходит одно и то же действо — увенчание-развенчание, смерть — воскресение, уничтожение и возрождение, переходы из одного состояния в другое, дурная бесконечность. Зданевич верен собственному призыву: «Побороть старое отвращение к противоречию, уметь быть двойственным, во имя больших богатств и широты жизни» (Зданевич 2014: 198).

Таким образом стирается оппозиция «горы — плоскость», происходит идейный сдвиг — изначально противопоставляемое оказывается сопоставляемым, сближаются противоположности, объединенные, видимо, представлением о мире «как об умирающем и рождающемся одновременно» (Бахтин 2014: 240).

Для раскрытия своеобразия прозы Зданевича представляется значимой ритмическая, интонационная составляющая романа. М. Йованович отмечал: «Если в романе *Восхищение* есть “положительное” начало, то оно парадоксальным образом обнаруживается именно в заумных песнях кретинов. Недаром их напевает Ивлита, входящая в мир природы...» (Йованович 2004: 285). Тогда в деревушке появляется Лаврентий, его приход, приход жениха, чувствует Ивлита, напевая (уже не перевирая, как было раньше) заумные песни, обладающие восхищением, магическим содержанием: «Поутру зобатая дочь хлопотала по хозяйству, заполдень садилась подрубать пеленки и шить одеяльца, а в сумерках бралась за гитару и устроившись на постели, у Ивлиты в ногах, певала одни и те же восхитительные песенки *заумные*». Ритм в широком смысле слова, песня имеют содержательную функцию. Кроме того, *Восхищение* отличает многоголосие, обилие несобственно-прямой речи, на что также обратил внимание М. Йованович. После краткого обзора композиционных особенностей романа мы хотели бы обратиться к особенностям ритма. Анализ ритмических структур сопряжен с текстологическими характеристиками имеющихся источников.

Сохранилась рукопись с правкой автора, пытавшегося издать роман в СССР (1928). Впервые роман был напечатан в Париже в 1930 году. На экземпляре романа *Восхищение* есть авторская стилистическая правка (хранится в архиве Фонда Ильязда в Париже). Второе издание с предисловием проф. Элизабет К. Божур вышло в 1983 г. в США, в издательстве Berkeley Slavic Specialties. Оно факсимильно воспроизводило издание 1930 г. без исправлений. Третье издание — это второй том планируемого пятитомного собрания сочинений Ильязда в издательстве «Гилея» в 1995 (с исправлениями 1931 года) и последнее — тоже в «Гилее» (2008) в рамках тома избранных произведений основывается на издании 1995 года, но «орфография и пунктуация теперь приведены в соответствие с современными нормами правописания» (Зданевич 2008: 714). Это последнее замечание кажется нам крайне важным. Мы сравнили три «извода» романа: машинопись 1927 года (РГАЛИ), текст с правками 1931 года и издание 2008 года.

Остановимся лишь на вопросе авторской пунктуации, точнее, на тех знаках, которые проставлены рукой И. Зданевича в машинописи. Они расцениваются нами как знак первого впечатления, первого авторского дыхания, интонационного членения, которое может помочь при ритмических подсчетах. Для наглядности обратимся к тем же отрывкам, которые рассматривали с точки зрения мифологической структуры.

Машинопись 1927 года:[1]

Тело монаха, в красного дерева гробу /крошечный был гроб, детский точно/, перенесли в церковь и выставили для поклонения. Странное впечатление производила эта церковь. Выстроенная во времена отдаленные, процветания сей провинции, и будучи отличным образцом отличного зодчества, церковь сильно обветшала и, предоставленная судьбе, готова была рухнуть. Перекрытия обвалились и даже не были заменены черепичной кровлей, фрески опали, в окнах — деревья. Один купол уцелел и чернел в высоте от тысяч летучих мышей, под ним ютившихся, и кал которых, покрывая плиты толстым слоем, наполнял церковь нестерпимой вонью.

Правка 1931 года:

Тело монаха, в красного дерева гробу (крошечный был гроб, детский точно), перенесли в церковь и выставили для поклонения. Странное впечатление производила эта церковь. Выстроенная во времена отдаленные процветания сей провинции и будучи отличным образцом отличного зодчества, церковь сильно обветшала и предоставленная судьбе готова была рухнуть. Перекрытия обвалились и даже не были заменены черепичной кровлей, фрески опали, в окнах _деревья. Один купол уцелел и чернел в высоте от тысяч летучих мышей, под ним ютившихся, и кал которых, покрывая плиты толстым слоем, наполнял церковь нестерпимой вонью.

Издание 2008 года:

Тело монаха_ в красного дерева гробу (крошечный был гроб, детский точно) перенесли в церковь и выставили для поклонения. Странное впечатление производила эта церковь. Выстроенная во времена отдаленные процветания сей провинции_ и будучи отличным образцом отличного зодчества, церковь сильно обветшала и, предоставленная судьбе, готова была рухнуть. Перекрытия обвалились и даже не были заменены черепичной кровлей, фрески опали, в окнах _деревья. Один купол уцелел и чернел в высоте от тысяч летучих мышей, под ним ютившихся, и кал которых, покрывая плиты толстым слоем, наполнял церковь нестерпимой вонью.

Как видим, часть пунктуационных знаков, имеющихся в машинописи, отсутствует при дальнейшей публикации, приведенной в соответствие с нормами правописания. Распределим фрагменты на колоны[2] согласно авторской пунктуации, так как мы склонны рассматривать ее как свидетельство авторского интонирования, и определим включение метрических стоп.

---

[1] Жирным с подчеркиванием шрифтом обозначены пунктуационные знаки, проставленные рукой в машинописи.

_ Прочерком обозначены места пропуска знака, имеющегося в машинописи.

[2] Используются обозначения ударных (1) и безударных слогов (0) по системе С. Кормилова.

1. Тело монаха, 10 010
2. в красного дерева гробу 100 100 01
3. крошечный был гроб, 100 01
4. детский точно, 10 10
5. перенесли в церковь 0001 10
6. и выставили для поклонения 01000 1 00100
7. Странное впечатление 100 00100
8. производила эта церковь. 00010 10 10
9. Выстроенная во времена отдаленные 10000 0001 00100
10. процветания сей провинции, 00100 1 0100
11.и будучи отличным образцом *0 100 010 001 Я5*
12. отличного зодчества, *0100 100 Д2*
13. церковь сильно обветшала и, *10 10 0010 0 Я4*
14. предоставленная судьбе, 00100(1) 01
15. готова была рухнуть. 010 01 10
16. перекрытия обвалились 00100 0010
17. и даже не были заменены черепичной кровлей, *010 100 0001 0010 10 Я5*
18. фрески опали, 10 010
19. в окнах — 10
20. деревья. 010
21. Один купол уцелел *00 10 001*
22. и чернел в высоте *001 001 АНП2*
23. от тысяч летучих мышей, *010 010 01 АМФ3*
24. под ним ютившихся, *01 0100 Я3*
25. и кал которых, *01 010 Я2*
26. покрывая плиты толстым слоем, *0010 10 10 10 Я4*
27. наполнял церковь нестерпимой вонью. *001 10 0010 10 Х4*

Колоны 1, 2, 3, 4 имеют одинаковое начало, дактилическое, в 4 — хореическое. Колоны 21–27 включают метр, кроме того, в них наличествуют созвучные слова: уцелел-чернел, кал-наполнял, слоем-вонью.

В следующем фрагменте все знаки препинания в машинописи пропечатаны, а не проставлены рукой, однако здесь есть пары однородных членов, влияющие на ритм, которых нет в том же виде при последующих публикациях.

Машинопись 1927 года

> *И Лаврентий (один из наблюдателей), разглядывая (все) **эти** чудовищные рожи вислоухие, горбоносые, **кривые, косые, эти** хилые тела, костлявые (омерзительные) руки, выпученные и (или) маслянистые глаза, весь дьявольский шабаш (маскарад) с дрожью спрашивал себя, чем же должен быть начальник сих (этих) чудищ и почему это церковь такое подходящее место для летучих мышей, кала, грехов (пороков) и вырождения. (Этим единственным наблюдателем был Лаврентий.)*

В скобках указан зачеркнутый текст. Жирным шрифтом с подчеркиванием отмечены слова, измененные при дальнейших правках и публикациях.

Правка 1931 года:

И Лаврентий, разглядывая чудовищные рожи, вислоухие, горбоносые и косые, и хилые тела, костлявые руки, выпученные и маслянистые глаза, весь дьявольский шабаш, с дрожью спрашивал себя, чем же должен быть начальник сих чудищ и почему это церковь такое подходящее место для летучих мышей, кала, грехов и вырождения.

Издание 2008 года:

И Лаврентий, разглядывая чудовищные рожи, вислоухие, горбоносые и косые, и хилые тела, костлявые руки, выпученные и маслянистые глаза, весь дьявольский шабаш, с дрожью спрашивал себя, чем же должен быть начальник сих чудищ и почему это церковь такое подходящее место для летучих мышей, кала, грехов и вырождения.

Обратимся к ритмическому рисунку машинописного текста.

1. И Лаврентий, *0010*
2. разглядывая эти *01000 10 Я3*
3. чудовищные рожи *01000 10 Я3*
4. вислоухие, 00100
5. горбоносые, 00100
6. кривые, 010
7. косые, 010
8. эти хилые тела, 10 100 01
9. костлявые руки, *0100 10 АМФ2*
10. выпученные и маслянистые глаза, 10000 0 00100 01
11. весь дьявольский шабаш, *0 100 10 АМФ2*
12. с дрожью спрашивал себя, *10 100 01 Я4*
13. чем же должен быть начальник сих чудищ *10 10 1 010* 0 10 Х4
14. и почему это церковь 0001 10 10
15. такое подходящее место 010 00100 10
16. для летучих мышей, *0010 01 АНП2*
17. кала, 10
18. грехов и вырождения *01 0 00100 Я4*

Колоны 4, 5 и 6, 7 — своеобразные пары с одинаковой схемой построения. В 13 колоне, вычеркнув «этих», И. Зданевич убрал несколько стоп хорея. Без этой правки колон выглядел бы следующим образом: чем же должен быть начальник этих чудищ — 101010101010 Х6.

В последнем фрагменте, к которому мы обратимся, машинописный текст также изобилует авторскими знаками, свидетельствующими об интонировании, но идущими вразрез с нормами правописания.

Машинопись 1927 года:

Уставленный яствами и, особенно, бутылками, и тенью великолепного кедра покрытый, стол вздрагивал, ежесекундно, от хохота, визга, ударов и прочих движений.

Правка 1931 года (в издании 2008 года — то же самое):

Уставленный яствами и_ особенно_ бутылками, и тенью великолепного кедра покрытый_ стол вздрагивал_ ежесекундно_ от хохота, визга, ударов и прочих движений.

1. Уставленный яствами и, *0100 100 1 АМФ3*
2. особенно, 0100
3. бутылками, 0100
4. и тенью великолепного кедра покрытый, 010 *000100 10 010 АНП3*
5. стол вздрагивал, 0 100
6. ежесекундно, 00010
7. от хохота, визга, ударов и прочих движений. 0100 10 010 *010 010 АМФ5*

Здесь в ритмическом рисунке наблюдается высокое включение метра. В первом колоне — три стопы трехсложного размера амфибрахия, в 4 — тоже три стопы уже анапесты, а 7 колон — целых пять стоп трехсложного размера. Кроме того, 2 и 3 колон построены по одной схеме, хотя и не включают метр.

Подобные сопоставления позволяют понять и проследить появление ритма в прозе И. Зданевича, обнаружить метризацию романа, которая не кажется нам случайной ни по длине метризованных отрывков, ни по композиционной роли. Звучны наиболее яркие в карнавальном, мифологизированном понимании фрагменты. «Ориентация на архаическое сознание» (Минц 2004: 60), характерная для «неклассической», неомифологической прозы, понимается нами как первопричина ритмизации. Обращение к мифическому мышлению влечет за собой ритмичность, миф вызывает ритм. Наиболее близкий нам взгляд по данному вопросу выразил В. Шмид, широко трактующий термин «орнаментальная проза»: «Мифическое мышление сказывается и на строе изображаемого в орнаментальной прозе мира. Орнаментализм естественным образом тяготеет к созданию такого мира, в котором господствует архаический циклично-парадигматический порядок» (Шмид 1998: 306). Однако возвращение мифического мышления исследователь склонен видеть в изменении отношений знака и вещи, мы же, не оспаривая этого, лишь хотим подчеркнуть, что ритм, связанный с аффектуальными и психофизическими явлениями, проявляется особенно ярко в произведениях мифологического, неомифологического, неклассического характера, в которых наблюдается интерес к архаическому мышлению. Ритм изначально — сопровождение действа, дублирующего космические, природные, божественные процессы, ритм, эмоция, явление и смысл были связаны в первобытном синкретичном мышлении, отображенном в сочетании «ритмованных орхеистических движений с песней-музыкой и элементами слова» (Веселовский 2006: 173). Примечательно, что рассмотренные нами фрагменты *Восхищения* — не только яркие примеры карнавального, мифического мышления, но и примечательны в ритмическом отношении. Кроме того, все примеры —

описание действ коллективных (похороны, церковь, застолье). Рассматривая изображение толпы, массы в живописи первых десятилетий XX века, Е. Бобринская отмечает связь ритма и общей эмоциональной захваченности толпы, «это действия ритуальные, поэтому конкретные жесты и движения отдельных людей подчиняются известному, общему для всех участников ритму» (Бобринская 2018: 111). «Карнавальные» фрагменты, изображающие коллективные действия, захвачены ритмом как своеобразным следствием мифического мышления.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин Михаил. *Собрание сочинений*. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012.

Бахтин Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Эксмо, 2014.

Бобринская Екатерина. *Душа толпы: Искусство и социальная мифология*. М.: Кучково поле, 2018.

Веселовский Александр. *Избранное: Историческая поэтика*. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006.

Зданевич Илья (Ильязд). *Философия футуриста*. Романы и заумные драмы. Предисл. Р. Гейро, подг. текста и комм. Р. Гейро и С. Кудрявцев, сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008.

Зданевич Илья. *Футуризм и всечество 1912–1914*. Т. 1. М., Гилея, 2014.

Йованович Миливое. «“Восхищение” Зданевича-Ильязда и поэтика “41°”». Йованович М. *Избранные труды по поэтике русской литературы*. Белград: Филологический факультет, 2004.

Мелетинский Елеазар. *Поэтика мифа*. М.: Академический Проект — Мир, 2012.

Минц Зара. *Поэтика русского символизма*. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004.

Терехина Вера. «Илья Зданевич». *Русская литература 1920–1930-х гг. Портреты прозаиков*. В 3 т. Т.1. Кн.2. М.: ИМЛИ РАН, 2016: 592–627.

Шмид Вольф. *Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард*. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

LITERATURE

Bakhtin Mikhail. *Sobranie sochinenii*. T. 3: Teoriia romana (1930–1961 gg.). M.: Iazyki slavianskikh kul'tur, 2012.

Bakhtin Mikhail. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa*. M.: Eksmo, 2014.

Bobrinskaia Ekaterina. *Dusha tolpy: Iskusstvo i sotsial'naia mifologiia*. M.: Kuchkovo pole, 2018.

Jovanovich Milivoe. «“Voskhishchenie” Zdanevicha-Il'iazda i poetika “41°”». Jovanovich Milivoe. *Izbrannye trudy po poetike russkoi literatury*. Belgrad: Filologicheskii fakul'tet, 2004.

Meletinskii Eleazar. *Poetika mifa*. M.: Akademicheskii Proekt — Mir, 2012.

Mints Zara. *Poetika russkogo simvolizma*. SPb.: «Iskusstvo-SPB», 2004.

Shmid Vol'f. *Proza kak poeziia. Pushkin. Dostoevskii. Chekhov. Avangard*. SPb.: INAPRESS, 1998.

Terekhina Vera. «Il'ia Zdanevich». *Russkaia literatura 1920–1930-kh gg. Portrety prozaikov*. V 3 t. T.1. Kn.2. M.: IMLI RAN, 2016: 592–627.

Veselovskii Aleksandr. *Izbrannoe: Istoricheskaia poetika*. M.: «Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia» (ROSSPEN), 2006.
Zdanevich Il'ia (Il'iazd). *Filosofiia futurista. Romany i zaumnye dramy*. Predisl. R. Geiro, podg. teksta i komm. R. Geiro i S. Kudriavtsev, sost. i obshch. red. S. Kudriavtseva. M.: Gileia, 2008.
Zdanevich Il'ia. *Futurizm i vsechestvo 1912–1914*. T. 1. M., Gileia, 2014.

Полина Ворон

О КОМПОЗИЦИЈСКИМ И РИТМИЧКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА РОМАНА И. ЗДАЊЕВИЧА *УСХИЋЕЊЕ*

Резиме

У раду се разматра узајамно деловање композиционих и ритмичких специфичности текста И. Здањевича.У роману И. Здањевича откривамо парне сцене, засноване на амбивалентној, карневалској, митолошкој структури. Анализа куцаног текста, у којем је дата ауторска пунктуација, сведочи о интонацији и омогућава да се уверимо у повишену ритмичност, метризацију издвојених фрагмената.

Кључне речи: митолошко мишљење, карневал, ритам, метар, Здањевич.

UDC 821.161.1.09 Majkovskij V. V.

ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД МАЯКОВСКОГО

Светлой памяти маяковсковеда
Александра Мироновича Ушакова (1930–2018)

Еще в ноябре 2017 года ЮНЕСКО утвердило перечень литературных юбилеев в 2018 году, которые предлагалось отмечать на всемирном уровне. Из числа русских писателей это — 150-летие со дня рождения Максима Горького, 200-летие со дня рождения Ивана Тургенева и 100-летие со дня рождения Александра Солженицына.

Но на 2018 год приходился еще один знаменательный юбилей — 19 июля исполнялось 125 лет со дня рождения всемирно известного поэта Владимира Владимировича Маяковского. В незапамятные советские времена его даже всегда упоминали с присвоенным вождем званием: «лучший и талантливейший поэт советской эпохи». И что же? Советская эпоха закончилась и его теперь нужно забыть и уж, конечно, не чествовать в юбилейные даты? Так, по-видимому, считают составители списка российских юбилеев, представленного на утверждение в ЮНЕСКО. А как же относится к этому общественность?

Я начал собирать информацию по этому вопросу, обзор которой за первое полугодие — «Не замеченный ЮНЕСКО юбилей» — занял целую страницу в московской литературной газете[1]. Но юбилейная дата прошла, а мероприятия продолжались и накапливались, и к концу года можно было по его итогам составить новый обзор, который я далее представляю[2].

Общегородские фестиваль и книжная ярмарка

С 15 по 25 мая в Москве был проведен городской фестиваль «Дни Авангарда», посвященный 125-летию В. Маяковского — «Левый фронт искусств». Его лейтмотивом стало творчество Владимира Маяковского, ставшего универсальной фигурой эпохи авангарда, ее моделью и символом. В рамках фестиваля прошли экскурсии, спектакли, концерты, кинопоказы и лекции литературоведов, культурологов, историков и социологов. Они рассказали о Маяковском в контексте футуризма и практики авангарда.

В программу фестиваля были включены: экскурсионные маршруты (в том числе, на велосипедах) по местам, по конструктивистским районам и зданиям. В Новом пространстве Театра Наций — кинопоказ фильма «Октябрюхов и Декабрюхов» со специально написанной к фестивалю музыкой в исполнении Сергея Летова и Аркадия Марто. В театре «Театральный особнякЪ» — читка стихов поэта и лекция «Маяковский. Трагедия в стихах». В Культурном центре ЗИЛа лекции «Александр Родченко и фотографический горизонт русского авангарда», «Рождение и смерть постсоветской литературной сцены» и другие.

С 31 мая по 3 июня прошел ставший уже традиционным книжный фестиваль «Красная площадь». Программой книжной ярмарки-фестиваля была предусмотрена масса разнообразных культурных мероприятий, в том числе и посвященных 125-летию В. Маяковского. В том числе:

- 1 июня, в шатре «Нон-фикшн» презентация книги Патриции Дж. Томпсон, дочери Владимира Маяковского, — «Маяковский на Манхэттене. История любви с отрывками из мемуаров Элли Джонс»;
- 2 июня, в шатре «Художественная литература» актер Валентин Гафт выступил с чтением стихов своего любимого поэта — Владимира Маяковского;
- 3 июня на Главной сцене была представлена музыкально-литературная композиция «Маяковский и Заболоцкий. Два певца своего времени». Программа скрипачки Елены Ревич с участием пианистки Полины Осетинской, музыкантов ансамбля «Персимфанс» и актера театра и кино Анатолия Белого.

Выставки

В экспозиционно-выставочном филиале Государственного музея В. В. Маяковского (Москва) «Квартира на Большой Пресне» в постоянной экспозиции выставка «Дочка», непосредственно тематически связанная с юбиляром. Она посвящена поездке Маяковского в Америку в 1925 году, его знакомству с эмигранткой из России Элли Джонс (Елизаветой Петровной Зиберт), у которой в 1926 году родилась от него дочь — впоследствии Патриция Томпсон, которая стала называть себя Еленой Владимировной Маяковской (1926–2016). Часть экспонатов выставки из нью-йоркского собрания «дочки» переданы в ГММ после ее смерти ее сыном Роджером.

С 23 апреля по 12 августа в московской галерее «На Шаболовке» проводилась выставка «Маяковский. Универсальный ответ записочникам», подготовленная Российским государственным архивом литературы и искусства и Государственным музеем истории российской литературы им. В. И. Даля. Основу экспозиции составили записки, которые передавались поэту во время его многочисленных встреч с читателями. Большинство из них были представлены здесь впервые. Восхищение, грубость, личные просьбы, признания, критика его литературного стиля — в обращениях «записочников», как их называл сам поэт, представляют такой срез эпохи и нравов, что Маяковский еще при жизни задумал связанную с ними выставку и книгу «Универсальный ответ записочникам», но так и не успел ее закончить.

В павильоне «Рабочий и колхозница» на ВДНХ с 27 апреля по 9 сентября проводилась выставка «Сотый апрель» из собрания Государственного музея В. В. Маяковского. Название выставки взято из поэмы Маяковского «Облако в штанах»: *«Я с сердцем ни разу до мая не дожили, // а в прожитой жизни // лишь сотый апрель есть».* У выставки три героя: Владимир Маяковский — человек, Владимир Маяковский — лирический герой и Владимир Маяковский — классик, образ которого можно разрушить лишь обратившись к живым свидетельствам жизни и творчества поэта. Подробное описание выставки в статье Жанны Васильевой «Лев узнается по когтям. Проект о Маяковском стал резидентом павильона “Рабочий и колхозница”» («Рабочая газета», СПб., 18.07.2018).

А в день юбилея, 19 июля, на крыше павильона группа Black Kandinsky дала для посетителей выставки бесплатный авангардный концерт, посвященный главному авангардисту русской поэзии.

— С годами мифология Маяковского становится все обширней, приобретая уверенную академическую интонацию, — говорит куратор выставки Мария Гадас. — Этот процесс, без сомнения, оправдан судьбой поэта и масштабом его личности и дара. Но, как и многочисленные воспоминания современников, настоящая выставка построена прежде всего на стремлении показать Маяковского в реальной жизни: от первых дней после переезда семьи в Москву до трагического апреля 1930 года. Назначенный уже после своей смерти «лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», Владимир Маяковский потерял право на собственную сатиру конца 1920-х, на раннюю любовную поэзию и частную жизнь.

Культ Маяковского обрел государственный масштаб после решения Сталина назначить его главным поэтом страны. Так появились миллионные тиражи книг, памятники, улицы имени Маяковского, фарфор, марки и открытки с его портретом. Экспозиция рассказывает и об этом периоде трансформации образа поэта.

С 1 июня по 21 сентября в Выставочном зале РГАЛИ проводилась выставка РГАЛИ и Государственного музея В. В. Маяковского «Люди с прыгающей походкой», приуроченная 100-летию Государственной архивной службы России и 125-летию Владимира Маяковского. Кроме главного героя, эта выставка объединила еще восемь персонажей. Это Николай Асеев, Сергей Бобров, Давид Бурлюк, Василий Каменский, Алексей Крученых, Михаил Матюшин, Игорь Терентьев и Виктор Шкловский. Кто-то из них находился ближе к Маяковскому, кто-то был дальше, но все составляли одну сплоченную группировку единомышленников. *«Перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой»* — написал в 1928 году Юрий Тынянов. Это определение знаменитого литературоведа и дало название выставке. В экспозиции были представлены биографические документы, рукописи, фотографии, портреты, переписка, графика и живопись из собраний РГАЛИ, Музея В. В. Маяковского и частных коллекций. Важнейшую часть экспозиции составили мемориальные предметы, связанные с судьбой В. В. Маяковского: листы с «Подписями 317 председателей Земного Шара», издание трагедии «Владимир Маяковский», приобщенное к следственному делу Маяковского, и, наконец, письмо Лили Брик Сталину (1935) с собственноручной резолюцией вождя.

С 5 по 30 июня в Парке культуры и отдыха «Таганский» Государственный музей В. В. Маяковского провел выставку «Маяковский. Стиль. Имидж. Личность». На выставке была представлена уникальная серия фотографий, показывающая, как менялся имидж поэта, как из эпатажного футуриста поэт превращался в настоящего денди. Кроме того, были представлены тенденции в развитии советской моды 1920-х годов. В это время вокруг организованного Маяковским журнала «ЛЕФ» сплотились многие художники-конструктивисты, по мнению которых именно одежда являлась одним из важнейших проводников нового художественного вкуса в массы. Разработкой костюмов занимались «лефовки» Варвара Степанова, Любовь Попова и другие.

С 15 по 30 июня в галерее «На Каширке» состоялась организованная государственным музеем В. В. Маяковского выставка «Культ поэта. Владимир Маяковский в предметах коллекционирования». Выставка, основанная на коллекции Станислава Николаевича Степанова, насчитывала около 500 различных предметов: книги, плакаты, почтовые марки, открытки, конверты, бюсты, статуэтки, нумизматика, значки и др. Она представила форму памяти, выраженную в предметах как утилитарного, так и мемориально-декоративного назначения.

С 26 июня по 7 октября в Музее Серебряного века была открыта выставка «Владимир Маяковский и Валерий Брюсов». Маяковский был замечен «мэтром» Брюсовым сразу после его первых выступлений в печати как оригинальный и сильный поэт. Брюсов положительно отзывался о творчестве Маяковского в критических отзывах. После революции оба выступали на поэтических вечерах, вели активную литературную деятельность, они оба были новаторами, разрушителями устоявшихся эстетических норм.

С 11 по 31 июля во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им. М. И. Рудомино была открыта передвижная выставка «Маяковский — Родченко. Реклам — Конструктор», на которой были представлены яркие образцы искусства конструктивизма из коллекции Государственного музея В. В. Маяковского. Содружество Владимира Маяковского и Александра Родченко — одно из самых известных в отечественном искусстве. В 1923–1925 годах оно привело к появлению знаменитой марки «Реклам-конструктор “Маяковский — Родченко”». За несколько лет было

создано большое количество образцов полиграфического искусства, вошедших в историю отечественного и мирового дизайна (рекламные плакаты, упаковки кондитерских изделий, оформление книг, журналов, спектаклей), многие из которых выполнены с использованием техники фотомонтажа. Наиболее известной стала реклама «Моссельпрома», «Резинотреста», «Мосполиграфа» и «Добролета». Маяковский придавал большое значение агитационно-политической рекламе, утверждая, что поэт должен трудиться над ней в полную силу своего дарования: «Несмотря на поэтическое улюлюканье, считаю "*Нигде кроме как в Моссельпроме*" поэзией самой высокой квалификации».

С 14 июля по 10 декабря в Доме Остроухова в Трубниках Российским государственным архивом литературы и искусства и Государственным музеем истории российской литературы имени В. И. Даля была проведена выставка «Владимир Маяковский. Там и у нас». Она представляла собой своеобразный микроблог поэта, состоящий из высказываний его самого и его современников, фотографий и кинохроники, мемориальных вещей и художественных произведений, переписки и документов, связанных с поездками поэта за границу.

В рамках выставки были проведены также сопутствующие мероприятия:

- 19 июля под руководством художника Татьяны Зайцевой был проведен мастер-класс «Дневник путешественника», когда посетителям было предложено попробовать составить свои travel-буки в манере супрематического коллажа, в манере Маяковского;
- 14 августа посетителей угощали завтраком по-французски «Поедим и почитаем стихи»;
- 25 августа прошел литературный ужин, на котором были предложены блюда, которые особенно любил заказывать поэт, посещая зарубежные рестораны;
- С 30 августа по 4 октября был проведен цикл лекций: «Издания Маяковского: от авангарда к соцреализму», «Маяковский и Бабель. Встречи и невстречи», «Татьяна Яковлева haute couture», «Читают Маяковского, вспоминают Маяковского»;
- 16 сентября состоялся творческий вечер Вениамина Смехова «Поэзия Маяковского»;
- 23 сентября прошло занятие цикла «Занимательная филология» под руководством научного сотрудника ГМИРЛИ им. В. И. Даля Натальи Сарафановой, на котором подробно рассмотрели приемы зауми у футуристов и их авторских неологизмах;
- 29 сентября прошло под немецким флагом. Интерактивные занятия для всей семьи, тематическая экскурсия по выставке и концертная программа актера и музыканта Сергея Васильева «Москва — Берлин» — все это состоялось в День Германии, прошедший на выставке.

В летней читальне библиотеки им. Н. А. Некрасова в саду им. Баумана Асса Новикова прочитала цикл лекций и провела мастер-классы по проекту «Супрематикус»:

- 8 июля: «От Маяковского до Чуковского. Любимые сюжеты советского детства»;
- 15 июля: «Советский Союз глазами иностранцев. Путевые заметки 1920–1930-х»;
- 22 июля: «Мейл-арт в стиле Маяковского» (Мастер-класс);
  «Я сразу смазал карту будня. Маяковский и изобразительное искусство»;
- 29 июля: «Поэт-киноглаз. Кинематограф в творчестве поэта».

В галерее «Беляево» с 18 июля по 28 сентября была проведена выставка «Живопись словами. Между текстом и образом». В экспозицию вошли уникальные материалы из фондов Государственного музея В. В. Маяковского: живописные произведения Маяковского, рисунки «Жирафьей серии», «Окна РОСТА», профиль поэта, выполненный Александром Родченко, живописные и графические работы представителей русского авангарда, архивные фотографии, малотиражные иллюстрированные поэтические сборники.

19 июля в московской Библиотеке № 180 и ее Музее-библиотеке Н. Ф. Федорова состоялась встреча, посвященная юбилею Маяковского «Мастерская человечьих воскрешений». Наряду с «последним поэтом», как называл себя Маяковский, ее героем стал протоирей Андрей Дударев, клирик Храма Святого Великомученика Пантелеймона при Пушкинской районной больнице, и одновременно — директор Дачи-музея В. В. Маяковского на Акуловой горе. Он отстроил ее после страшного пожара 1997 года, оставившего после себя только фундамент. Сейчас Дача-музей Маяковского — известный на всю Москву и ее округу поэтический, художественный, дискуссионный центр.

На встрече в Музее-библиотеке Н. Ф. Федорова разговор шел о воскресительной теме у Маяковского, прозвучали в исполнении отца Андрея соответствующие отрывки из поэм «Война и мир» и «Про это».

В Доме-музее Марины Цветаевой с 1 сентября по 11 ноября проводилась выставка «Здорово, в веках Владимир!». Выставка состояла из 15 тем-разделов, которые знакомили посетителей с основными моментами жизненных и творческих сближений-отталкиваний М. Цветаевой и В. Маяковского, погружали в жизнь их поэтического гения.

В Музее русского импрессионизма с 4 октября по 27 января 2019 г. открыта выставка «Давид Бурлюк. Слово мне!», друга, наставника и первооткрывателя творчества В. Маяковского. На выставке представлены 50 работ Давида Бурлюка, «отца русского футуризма», из 12 государственных музеев и 10 частных коллекций.

Несколько оригинальных юбилейных выставок, сопровождаемых соответствующими мероприятиями были организованы в российской глубинке, например:

В городе-курорте Кисловодске в первом в России театре русской эмиграции «Благодать» открылся музейный зал, где представлены уникальные материалы о Маяковском из архивов Колумбийского и Гарвардского университетов, Библиотеки американского Конгресса США, собранные профессором, доктором политических и экономических наук, руководителем научно-исторического центра при театре-музее А. Д. Портнягиным. В рамках мероприятий к 125-летию со дня рождения В. В. Маяковского в театре-музее «Благодать» состоялась премьера спектакля «Меридианы любви Владимира Маяковского» о последних днях жизни поэта.

«Грядущие люди! Кто вы? Вот я — я весь боль и ушиб. Вам завещаю я сад фруктовый моей великой души», писал Маяковский в 1916 году. «Фруктовый сад души» помнят и чтут в Кисловодске и сегодня. К юбилею поэта театр-музей «Благодать» поставил новый спектакль «Громаду лет прорвав», а также выпустил книгу «Маяковский, которого мы не знаем». Праздничные мероприятия, посвященные великому русскому поэту стартовали в Кисловодске в юбилейные дни. Балкон гостиницы «Гранд-отель», где останавливался поэт в 1927 году, на несколько часов превратился в поэтическую площадку. Кисловодчане и гости города смогли услышать бессмертные произведения Владимира Маяковского.

В столице Урала Екатеринбурге с 22 марта до 15 декабря открыта выставка «Маяк и Нора (Маяковский и Полонская)», посвященная последнему роману Владимира Маяковского с актрисой МХАТ Вероникой Полонской. Выставка организована в музее «Литературная жизнь Урала XIX века» совместно с московским музеем МХАТа при участии областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского и музея истории Екатеринбурга. Пространство экспозиции стилизовано под 20-е годы прошлого века. Здесь представлены: театральные костюмы и дневники актрисы, фотографии, архивные документы, письма, записки, театральные афиши. Здесь же модель маузера, из которого застрелился поэт, факсимильная копия его предсмертной записки.

На открытии выставки прошел премьерный показ спектакля «Труп Маяковского» — дерзкой постановки, созданной силами Объединенного музея писателей Урала

совместно с командой Детской киностудии. Действие спектакля разворачивается в комнате Маяковского. Поэт спорит с Норой, пьет шампанское, вспоминает Лилю Брик, декламирует стихи. Зрители словно подглядывают за реальной жизнью, которая вот-вот оборвется, и на полу уже виднеются контуры того, что обозначено в названии спектакля.

В Екатеринбурге также еще в начале марта подготовлен поэтический моноспектакль «Облако в штанах или Тринадцатый апостол», в котором актер и поэт Алексей Шестаков читает поэму Владимира Маяковского.

А в Белгородском государственном литературном музее с 4 октября по 20 января 2019 г. открыта выставка «Маяковский “haute couture”: искусство одеваться». Это уникальный проект Государственного музея В. В. Маяковского, который представляет личные вещи поэта от желтой кофты до костюмов «советского денди». Выставка позволяет увидеть Маяковского в повседневной жизни, узнать о его привычках и пристрастиях, по-новому осмыслить его творческий и жизненный путь. Экспонаты свидетельствуют о внимании поэта к своему облику, его особом чувстве стиля, умении быть элегантным. Некоторые из них хрестоматийны, хорошо изучены по фотографиям, другие показаны впервые. Мемориальные предметы дополнены фотоснимками, материалами изобразительного и рукописно-документального фондов музея.

Многочисленные книжные выставки, имеющие собственные названия-лозунги и сопровождающие их поэтические утренники и вечера прошли во многих российских городах, главным образом в библиотеках и клубах. По имеющейся у нас информации вот некоторые из них:

Национальная библиотека Республики Бурятии: «Я знаю силу слов». Представлены современные исследования творчества поэта, труды отечественных литературоведов.

Воронежская областная детская библиотека: «Я поэт. Этим и интересен».

Воронежская областная юношеская библиотека им. В. М. Курбанева: «Гражданин поэт».

Воронежская областная универсальная научная библиотека им. И. С. Никитина, две выставки: «Наше оружие — наши песни» и «Когда-нибудь, через тысячу лет...».

Зеленоград. «Творческий лицей». Библиотека №255: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат».

Кировский музей А. С. Грина: «Я знаю силу слов».

Кировская ордена Почета государственная универсальная областная научная библиотека им. А.И.Герцена: «Владимир Маяковский. Поэт, знавший будущее».

Курская областная научная библиотека им. Н.Н.Асеева: «Он гнал свои строки неистовым бегом».

Липецкая областная детская библиотека: «Владимир Маяковский — поэт и гражданин» и «Слово о Маяковском».

Национальная библиотека им. А. С. Пушкина Республики Мордовия: «Тринадцатый апостол».

Новосибирская областная детская библиотека им. А. М. Горького: «Слушайте, товарищи потомки!».

Тюменская областная научная библиотека им. Д. И. Менделеева: «Я поэт. Этим и интересен».

Удмуртская Национальная библиотека (г. Ижевск): «Шторм, идущий на штурм».

Ярославская областная универсальная научная библиотека им. Н. А. Некрасова: «Новые слова и значения». Представлены материалы, посвященные неологизмам русского языка в творчестве В. Маяковского.

В ряде городов и библиотек не ограничились проведением только книжных выставок, а предусмотрели проведение ещё других интересных мероприятий. Так, например:

В день рождения Владимира Маяковского у москвичей появилась возможность позвонить поэту. На улице около Музея Маяковского установили телефонную будку, стилизованную под те, что были в городе в советские времена. Сняв трубку и нажав кнопку возле названия стихотворения, можно услышать, как его читает сам великий автор. Пока — бесплатно. Идея, которая вылилась в проект, названный «Голос Маяковского», позаимствована в Санкт-Петербурге, где давно устраиваются подобные будки, где можно послушать голоса известных людей.

Санкт-Петербургский социально-общественный Фонд психологического здоровья человека «Перспектива» провёл конференцию «Маяковский — был, есть и будет!», а также конкурс поэтического чтения «... Я знаю силу слов...» и художественный конкурс рисунка и агитплаката «Маяковский — пою моё отечество!» на его стихи среди щкольников и студентов, с участием победителей конкурсов и их награждением в Доме дружбы.

В московской Центральной библиотеке им. В. Вересаева юбилей Маяковского отметили проведением посвященной ему музыкально-поэтической программой. Были показаны отрывки из фильма «Барышня и хулиган», мультипликационных фильмов «Летающий пролетарий», «Время, вперед!». Гости праздничного мероприятия приняли участие в дискуссии «Маяковский продолжается?», посвященной экспериментальной поэзии нашего времени.

20 июля студенты и выпускники ГИТИСа представили в Московском многофункциональном культурном центре (ММКЦ) литературный перфоманс «Знакомьтесь, Маяковский!». В него были включены фрагменты из воспоминаний о поэте, его автобиографии «Я сам», стихи, отрывки из поэм. Впервые была проведена реконструкция некоторых сцен из спектакля по пьесе «Мистерия-буфф».

В Таганроге Российская государственная детская библиотека, Администрация г. Таганрога и Некоммерческий фонд «Пушкинская библиотека» при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в феврале-мае провели Литературный конкурс «Письмо в стихах», приуроченный 125-летию В. В. Маяковского. В рамках конкурса участникам конкурса предлагалось написать стихотворное письмо Маяковскому или его героям.

В Самаре к 125-летю В. В. Маяковского была проведена в Самарской областной юношеской библиотеке 16 июня литературная ночь «Во весь голос». Творчество поэта стало лейтмотивом всего мероприятия. Началась «Литературная ночь 2018» с выставки плакатов 20-х годов прошлого века «Окна РОСТА». Маяковский был одним из вдохновителей идей уличных плакатов на злобу дня, работал над ними как художник и сам же писал тексты к ним. Всю ночь действовал поэтический свободный микрофон «Во весь голос!». Присутствующие могли прочитать на публику любимые стихотворения Маяковского или поделиться собственным творчеством. Также гостей «Литературной ночи 2018» ждали необычные викторины, кинопросмотры и другие увлекательные мероприятия.

А в зауральском Кургане юбилейные мероприятия, посвященные Маяковскому, совместили со ставшей традиционной акцией Библионочь. На часах семь вечера, в фойе библиотеки встречает Владимир Маяковский (пускай и картонный), где-то звучат строч-

ки: *«Послушайте! Ведь, если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно?»* Почувствовать себя Владимиром Маяковским легко. Достаточно взять в руки строки из его стихов, распечатанные на бумаге, и создать собственное поэтическое произведение. Мастерская стихов «Я себя по Маяковскому мерю» пользовалась популярностью у участников акции Библионочь-2018. Культурная бессонница была посвящена 125-летию со дня рождения Владимира Маяковского и 70-летнему юбилею курганской библиотеки, носящей его имя.

В Челябинске сооружено второе в России по высоте (73 метра) Колесо обозрения 360° с зимним подогревом кабинок. В этом году в одной из кабинок разместили экспозицию, посвященную 125-летию Владимира Маяковского. Литературная кабинка полностью наполнена отрывками стихотворений поэта, его фотографиями и самыми узнаваемыми фрагментами его плакатного творчества. Здесь же лежат сборники его стихов. Пока колесо делает один оборот, можно в полной мере погрузиться в мир поэзии поэта-юбиляра.

В этом ряду особо следует рассказать о мероприятиях, посвященных 125-летию В. В. Маяковского, а одновременно и 150-летию самой библиотеки, проведенных в Санкт-Петербурге Центральной городской публичной библиотекой (ЦГПБ) им. В. В. Маяковского (Директор — Зоя Васильевна Чалова).

Еще в прошлом году Библиотека выпустила сверх-оригинальный как по содержанию, так и по оформлению альбом-календарь «МАЯКОВСКИЙ. Айсберг у берегов Невы, Стикса и иных океанов. СТОДВАПЮВЛАМ»[3]. Загадочная аббревиатура расшифровывается тут же: «СТОДВАдцатиПятилетний Юбилей ВЛАдимира Маяковского. 1893–2018». В нем всё не так: начинается он с «19 июля 2017» и заканчивается «19 июля 2018». Каждому дню в этом отрезке времени отведена страничка, на которой рядом с реальными данными дня «День недели», «Восход», «Заход», «Долгота дня», а также минимальной и максимальной температурой в этот день (по-видимому, в СПб) — наиболее примечательные события, связанные с Маяковским, происходившие в разные годы в этот день, а также стихи, иллюстрации (цветные !), письма, воспоминания и др. А в Приложении на 11 страницах список-перечень (по городам) «Именем Маяковского названы улицы, переулки, проспекты, площади, въезды, скверы, кольца... и тупики». И всё это весьма достоверно, изящно, выполненное с большим старанием и любовью. А, главное, исключительно ново по своему замыслу и исполнению!

Его составитель Сергей Ходов, ответственная за выпуск Елена Ахти.

В аннотации говорится: «Этот альбом-календарь — только маленькая *надводная часть* айсберга. Она состоит из очень кратких сообщений о том, что важного произошло в этот день с самим Маяковским, его творчеством, близкими ему людьми или с объектами, названными его именем.

Подводная часть гораздо больше. Она расположена на портале «Маяковский на берегах Невы» (majakovsky.ru). QR-коды, напечатанные на каждой странице, делают доступными для скачивания 382 файла, посвященные каждому дню, месяцу и времени года».

Альбом-календарь сопровождает столь же оригинально изданный блокнот, на полях асимметричных страниц которого цитируются Гимны Маяковского — Судье, Ученому, Здоровью, Критику, Обеду, Взятке (1915). Здесь же названы исполнители этих литературно-полиграфических шедевров: Сергей Ходов, Елена Ходова, Елена Ахти, Жанна Малахова, Сергей Трифонов, Надежда Афанасьева (ЦГПБ им. В. В. Маяковского).

На упоминаемом в аннотации к альбому-календарю портале Библиотеки «Маяковский на берегах Невы», кроме информации, получаемой по QR-кодам из него, размещена регулярно обновляемая «юбилейная информация», в том числе, например, моя большая статья «Не замеченный ЮНЕСКО юбилей», содержащая обзор мероприятий, подготовленный в преддверии 125-летия поэта (НГ-EX LIBRIS. М. — 21.6.2018), разумеется, со ссылкой на первопубликацию, а также такие:

- спектакль-концерт «Маяковский во весь рост» в арт-кафе «Подвал бродячей собаки»;
- Михаил Ардов о «Бродячей собаке» и Маяковском;
- Конкурс слоганов «В стиле Маяковского»;
- Выставка «Маяковский “haute couture”: искусство одеваться» и другие.

15 июля в Книжном дворике на Фонтанке, где расположена ЦГПБ им. В. В. Маяковского прошел праздник «Маяковский — Fest» в честь юбилея Маяковского при участии Санкт-Петербургского концертного камерного оркестра М. З. Эстрина. Были проведены мастер-классы, встречи с литераторами и конкурс «Открытый микрофон».

А 20 июля Библиотека провела у себя Всероссийскую Научно-практическую конференцию «И образ проступает сквозь времени поток». На конференцию были приглашены коллективы, организации, библиотеки, носящие имя Маяковского, литературоведы, искусствоведы и другие исследователи, работающие с его именем. Цель конференции: формирование сообщества заинтересованных организаций и специалистов в изучении многогранного творчества В.В. Маяковского для обмена информацией и опытом работы, развития взаимовыгодного сотрудничества.

Оргкомитет конференции:

- не только выставил на обозрение участникам конференции стендовые доклады не сумевших присутствовать докладчиков, но и оперативно распечатал их брошюрами небольшим тиражом;
- вся конференция транслировалась on-line по каналу You-tube TV, а с фонограммами выступлений можно было знакомиться на портале Библиотеки по окончании конференции;
- проводилось масштабное фотографирование в ходе конференции ее участников, а после окончания участники могли получить комплекты этих фотографий по электронной почте.

Словом, Библиотека смогла очень грамотно, талантливо и чутко провести все запланированные ей юбилейные мероприятия.

В Петербурге существует и активно функционирует Петербургское библиотечное общество, которое даже издает свой профессиональный журнал «Петербургская библиотечная школа» (4 номера в год, объем — 150 страниц, тираж 100 экземпляров). В специальных номерах журнала (№4-2018 и №1-2019) представлены материалы мероприятий, проведенных обществом в юбилейном году.

Молодцы, маяковцы-петербуржцы ! Так держать !

Театр

15 и 16 января в «Гоголь-центре» состоялась премьера спектакля «Маяковский. Трагедия», поставленного режиссером Филиппом Григорьяном, в основу которого положена одноименная пьеса самого Маяковского, поставленная в 1913 году, когда в главной роли выступал сам поэт. Сегодня эту роль исполняет Максим Виторган. Это завершающий спектакль проекта театра «Гоголь-центра» под названием «Звезда»

Спектакль открывается прологом, в котором маленький сын архитектора проваливается в канализационный люк и на место происшествия тут же слетаются чиновник, прораб, полицейский, видеоблогерша, женщина из опеки, которые, вместо того, чтобы спасать мальчика, начинают по ролям читать стихотворение «Что такое хорошо и что такое плохо».

К первому акту из маленького сына архитектора вырастает актер Никита Кукушкин, который сидит на просцениуме и зачитывает по ролям «Трагедию», в то время как на экране сверху на его лицо проецируются виртуальные маски, реагирующие на мимику и движения рта — как в инстаграме. Маски соответствуют героям поэмы — это и сам Маяковский, и тысячелетний старик в виде головы египетского Фараона, и человек без уха в образе Ван Гога и так далее.

Второй акт — чистая хореография в постановке Анны Абалихиной. Здесь Григорьян с помощью контрового света превращает перформеров в темные силуэты, танцующие в декорациях, в которых угадывается площадь Маяковского с качелями.

Третий акт начинается с пролога «Трагедии», зачитываемого Максимом Виторганом на авансцене. В какой-то момент он спускается со звезды и уже в зал выкрикивает «*в ваших душах выцелован раб!*» — тот небольшой налет политической злободневности, которым Григорьян в этом спектакле озаботился.

После этого зрителям открывается прямоугольное пространство условного государственного учреждения, больше всего напоминающее поликлинику: крашеные стены, терминал с талонами в очередь, в ней стоят визуализированные уродцы из поэмы — человек без головы, человек без уха, без глаза, женщины со слезами разных размеров и так далее. К концу спектакля и это пространство раскрывается, обнаруживая за собой черную пустоту, в которую закатывают больничную койку с Маяковским.

Зрители тепло приняли премьеру нового спектакля.

Несомненно ярким событием в череде юбилейных мероприятий стала состоявшаяся 13 апреля премьера «Маяковский. Городской мюзикл» — яркий совместный проект «Театра Луны» и АНО «Музыкальное сердце театра» — попытка переосмыслить идеи и жизнь великого поэта с учетом опыта всего XX века, а также понять, какой он — Маяковский нашего времени. «Театр Луны» под руководством Сергея Проханова славится смелыми экспериментами и инновационными сценическими решениями. Либретто написали Александр Лебедев и Алексей Шошев, последний также выступил в роли композитора. Режиссер-постановщик Александр Рыхлов, продюсер Дмитрий Каланторов. В главных ролях заняты в разных составах: Андрей Школыдченко и Артем Крестников (Маяковский), Ирина Медведева и Юлия Железняк (Лиля Брик), Дмитрий Новицкий и Алексей Кондрахов (Игорь Северянин).

Действие развивается динамично. В спектакле отражены отношения Маяковского с его Музой — Лилей Брик, ее супругом Осипом, с актрисой Норой Полонской. Рефреном на протяжении всего мюзикла идет противостояние Владимира Маяковского с Игорем Северянином. Вся постановка пронизана вниманием к многогранной поэзии Маяковского и глубине его личности.

Следующие показы мюзикла на «Лунной сцене» прошли 26 апреля, 25 мая и 7 июня, а потом его организаторы запланировали гастрольный тур мюзикла, который повторил часть маршрута исторической «Олимпиады российского футуризма» 1913-го года, который совершили Владимир Маяковский, Давил Бурлюк и Игорь Северянин.

Кино

В юбилейном году в России не выходил какой-то новый художественный или документальный фильм о Маяковском. Но на эту роль вполне может претендовать фильм «ВМаяковский».

Режиссер: Александр Шейн

Сценаристы: Аркадий Ваксберг, Владимир Громов, Денис Нейманд, Ирина Марголина

Оператор: Йорг Грубер

Продюсеры: Виктор Таканов, Гия Лордкипанидзе, Владимир Водолагин, Юрий Колокольников

Актеры: Юрий Колокольников, Чулпан Хаматова, Людмила Максакова, Евгений Миронов, Михаил Ефремов, Никита Ефремов, Антон Адасинский,Альберт Альберт, Софья Заика, Мария Поезжаева, Мириам Сехон, Мария Никифорова.

Этот фильм снят два года назад, но до сих пор появляется только на элитных кинопоказах, так и не выходя на широкий киноэкран или телеканал. Его аннотация гласит: «”ВМаяковский” — это взгляд на историю сквозь призму настоящего. Артисты на глазах зрителя перевоплощаются в героев фильма (поэта Владимира Маяковского, женщин, любимых им и оставивших его, друзей, восхищавшихся им и отступивших

от него, безжалостных «рыцарей Революции», провозгласивших его своим знаменемЪ, вводят зрителя «в» Маяковского, заставляя прожить вместе с ними его любовную, творческую и человеческую драму как собственную».

Словом, непростой фильм, сложного замысла и его понимания. Вот, что говорит о нем сам А. Шейн: «Это не фильм, а архивное рукопожатие, архивный поток. Это не обычный фильм, и я не хочу показывать его в кинотеатрах, это был бы явно провальный проект. Прокат этого фильма обеспечит его провал. Но я надеюсь, что он приобретет большой контакт с подготовленным зрителем, например, в музеях».

Фильм был показан в апреле 2017 г. на фестивале «Литература и кино» в Гатчине, в ноябре 2017 г. на Международном фестивале современного искусства TERRИTORИЯ в Государственном Театре наций в Москве, где неизменно вызывал неподдельный интерес у профессионалов и простых зрителей.

В апреле 2018 г. Александр Шейн создал своеобразный новаторский междисциплинарный проект «Атлас ВМаяковский». Он разворачивается в специально приспособленном для него уникальном пространстве одного из зданий Третьяковской галереи — Музее-мастерской А. С. Голубкиной с кинозалом на 30 мест для просмотра двухчасовой картины «ВМаяковский», которую пока что можно увидеть только здесь. Зрителей ждет часовое путешествие по одному из шести специальных маршрутов экспозиции, куда вошли предметы, запахи, объекты, несколько фильмов и даже специальная газета, которая выпускается в рамках проекта.

Александр Шейн говорит: «Зритель попадает в дом, который мы строим по принципу универсальной матрицы для прочтения истории искусства, истории страны и собственной истории. И во все эти истории можно зайти с разных сторон. Конечно, это книга-шар! То есть у нас такой синтетический проект, объединяющий в себе и театр, и кино, и научное исследование, и экспозиционно-выставочное пространство. И вот на перекрестке этих жанров мы создаем одно большое погружение под названием “Атлас ВМаяковский”».

Телевидение

Следует признать, что никаких специальных больших передач, сериалов, фильмов, посвященных В. В. Маяковскому, в его юбилей Центральное телевидение не представило, хотя, конечно, об отдельных мероприятиях, перечисленных в этом обзоре были сообщения в новостных блоках центральных и местных телеканалов.

Но о двух передачах хотелось бы здесь рассказать.

В юбилейный день, 19 июля, по ТВ-каналу «Россия-24» несколько раз была показана 15-минутная композиция «Слово о Маяковском», которую представил С. А. Шергунов, российский писатель, журналист, общественный и политический деятель, депутат Государственной Думы РФ. Передача была проникнута любовью к поэту-юбиляру и не осталась без внимания телезрителей.

23 июля по ТВ-каналу «Москва-24»была в прямом эфире показана пресс-конференция, посвященная 125-летию В. В. Маяковского. В ней приняли участие: заместитель руководителя Департамента культуры города Москвы Владимир Филлипов; директор Государственного музея В. В. Маяковского Алексей Лобов; научный сотрудник Государственного музея В. В. Маяковского Галина Антипова; внук Владимира Маяковского Роджер Томпсон, специально прилетевший на этот юбилей из Нью-Йорка.

Газеты. Журналы.

В ряде средств массовой информации в юбилейном году были опубликованы многочисленные статьи, подготовлены радиопередачи, посвященные 125-летию В. В. Маяковского. Вот некоторые из них:

«Московский книжный журнал / The Moscow Review of Books» (http://morebo.ru)
2018, 16 июня распространил среди российских литераторов анкету «Маяковский forever» с двумя вопросами:

«1. Был ли когда-нибудь для вас Маяковский лучшим, талантливейшим поэтом эпохи?

2. Что бы вы посоветовали прочитать из него юноше, обдумывающему жизнь?».

На нее ответили 22 литератора.

«НГ-Ex libris» (М.), 21 июня.
Анатолий Валюженич. «Не замеченный ЮНЕСКО юбилей»[1].

«Российская газета» (М.). № 7615 (152), 15 июля.
Павел Басинский (писатель). «Возвращение Маяковского».

«Литературная газета» (М.). № 29 (6652), 18 июля.
Юрий Карабчиевский. «Маяковский. Продолжение». Из книги «Воскресение Маяковского», 1989 год.

«ЛГ»-досье (М.). № 6652), 18 июля.
Валерия Галкина. «Мастер большой, всеобщей жизни». Интервью с профессором Литературного института Владимиром Смирновым.

«Завтра» (М.). 18 июля.
Владимир Винников. «Маяковский продолжается».

«PROSODIA», 18 июля.
Владислав Городецкий «Биография Маяковского, написанная с голоса». Рецензия на книгу Д. Быкова «Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях» (М., 2017).

«НГ-Ex libris» (М.), 19 июля.
Евгений Лесин. Андрей Щербак-Жуков. Елена Семенова. «Не выскочишь из сердца».

Официальный интернет-сайт ЦК КПРФ. Пресс-служба ЦК КПРФ
«Маяковский был и остается». Поздравление Г. А. Зюганова со 125-летием В. В. Маяковского.

«Комсомольская правда» (СПб). 19 июля.
Давид Генкин. «Романы, погубившие великого поэта».

«Газета RU» (М.), 19 июля.
Александра Баландина, Елизавета Королева. «Москва Маяковского: где жил, работал и любил поэт».

«Газета RU» (М.), 19 июля.
Александра Нехотина, Александра Пономарева. «5 фильмов Маяковского: а вы картину снять могли бы ?».

«Федеральный АИФ» (М.), 19 июля.
Игорь Карев. «”О, сколько женского народу”. Кого любил Владимир Маяковский?».

«Вечерняя Москва» (М.), 22 июля
Мария Раевская. «Хрупкий бумажный великан. Владимир Маяковский получал от «Вечерней Москвы» творческий импульс и защиту».

«Литературная газета» (М.), 25 июля.
Александр Алиев. «Я — Владимир, в гости ко мне приди...».

«Литературная газета» (М.), 31 июля.
Александр Кондрашов. «Взятый из сердца Достоевского».

«Литературная Россия» (М.), 31 августа.
Владимир Андреев. «Про Маяковского».

ж. «Литературный факт» (М.). 2017. № 5. С. 125–154.
А. В. Валюженич. «Вокруг Маяковского. “Инженерица” Муся Натансон и другие».

ж. «Литературный факт» (М.). 2018. № 8. С. 130–148.
А. Устинов, И. Е. Лощилов. «”Про это” Владимира Маяковского и поэзия “промежутка”. Статья первая: “В этой теме, и личной, и мелкой”».

ж. «Литературный факт» (М.). 2018. № 8. С. 149–159.
Г. А. Антипова. «Дарственные надписи Маяковского в фонде Государственного музея В. В. Маяковского».

В журнале «Наше наследие» (М.), 2018, № 126 под рубрикой «125 лет со дня рождения В. Маяковского» помещен ряд статей:
– В. Н. Терехина «У искусства путей много. Владимир Маяковский и Ольга Розанова»;
– Е. П. Иванов. «Маяковский в молодости. Очерки и воспоминания». Публикация и комментарии Е.Ю.Иньшаковой: «Евгений Иванов... Николай Харджиев... Владимир Маяковский»;
– Л. Алексеева «”Театр в карикатурах” и “кавалерия острот от футуристов”».

Книжная полка

Прежде всего, посмотрим, как представлен на сегодняшней книжной полке сам юбиляр. В общем-то, совсем неплохо.

Большое разнообразие самых разных изданий. Солидные академические тома и более скромные тематические сборники. Очень много детских книг. Есть и электронные книги с авторскими текстами и аудиозаписи с чтением его стихов именитыми чтецами. Перечислить их все здесь нет возможности. Остановимся на солидных изданиях.

«Стихотворения. Поэмы. Пьесы» (678 с.)[4], «Полное собрание стихотворений, поэм и пьес в одном томе» (1327 с.)[5], «Малое собрание сочинений» (668 с.)[6], «Большое собрание стихотворений и поэм в одном томе» (1312 с.)[7] и свежее «Собрание сочинений в 5 томах»[8] в двух вариантах переплета: в обычном картонном и переплетах «ручной работы с тиснением и золотым обрезом» (ну и соответствующей ценой!).

Но существует еще одно, наиболее примечательное издание. Это — «Полное собрание произведений в 20-ти томах». Здесь следует напомнить, что все предыдущие Полные собрания сочинений В. Маяковского не превышали 13-ти томов. Нынешнее издание планируется в таком составе:

Том 1. Стихотворения 1912–1923 гг.
Том 2. Стихотворения 1924–1926 гг.
Том 3. Стихотворения 1927 — первой половины 1928 г.
Том 4. Стихотворения второй половины 1928–1930 г.
Том 5. Поэмы 1915–1923 гг.
Том 6. Поэмы 1924–1930 гг.
Том 7. Пьесы.
Том 8. Киносценарии.
Том 9. Проза.
Том 10. Статьи и выступления 1913–1924 гг.
Том 11. Статьи и выступления 1925–1930 гг.
Том 12. Плакаты, лозунги. Реклама.

Том 13. Окна РОСТА. 1919 — первая половина 1920 г.
Том 14. Окна РОСТА. Вторая половина 1920–1921 г.
Том 15. Окна РОСТА и Главполитпросвета. 1921–1922 г.
Том 16. Агитлубки. Рисунки с подписями.
Том 17. Живопись. Графика.
Том 18. Письма. Телеграммы. Заявления. Записки.
Том 19. Записные книжки. Дарственные надписи. Материалы к биографии.
Том 20. Указатели.

Как видим, предполагается публикация нового, ранее не публиковавшегося материала в томах 10–20.

Издание готовится (составление, подготовка текстов, статьи, комментарии) Редакционной коллегии Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН; редакционно-издательское оформление — издательство «Наука».

Издание начало выходить в 2013 году (120-летие со дня рождения В. В. Маяковского). К настоящему времени вышли первые четыре тома[9].

А какие новинки изданий по маяковсковедению появились на книжной полке В. В. Маяковского к его нынешнему юбилею?

Книги пишутся и издаются нескоро и порой, нацелившись на выход к определенной дате, выходят несколько раньше (чаще — позже). Вот и в нашем случае, мы хотим обратить ваше внимание на несколько подобных.

И первым в этом ряду назовем документальный цикл Э. Филатьева «Главная тайна горлана-главаря»[10], состоящий из пяти книг. Как говорится в аннотации: «В нем предпринята попытка взглянуть на «поэта революции» взглядом, не замутнённым предвзятоостями, традициями и высказываниями вождей. Стоило к рассказу о времени, в котором жил стихотворец, добавить воспоминания тех, кто знал поэта, и чуть подробнее рассказать о событиях той поры, как неожиданно возник совершенно иной образ Владимира Маяковского, поэта, гражданина страны Советов и просто человека».

Прежде всего, читателя поражает объем этой пятитомной «литературно-художественной» эпопеи — суммарно около 3000 страниц, и это — при отсутствии ожидаемых примечаний и другого справочного аппарата, по-видимому, необязательных для такого типа издания. Это рекорд многословия при изложении не полных 37 лет биографии поэта. И хотя Списки использованной литературы в конце каждого тома приводятся, не всегда ясны первоисточники ряда утверждений: где кончается ссылка на стороннее авторство и начинается «литературно-художественное» измышление автора этой эпопеи.

Нельзя обойти вниманием книгу Д. Быкова о Маяковском, вышедшую накануне его юбилея. Собственно, таких книг появилось две, но вышли они практически одновременно, в одном и том же издательстве, «Молодая гвардия», но под немного разными названиями. Первая — «Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях»[11], вторая короче — «Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях»[12] . Последняя вышла в серии ЖЗЛ, что, казалось бы, предъявляет к ней более повышенные требования. Однако, это незаметно, скорее наоборот. Именно в ней мы читаем (с. 711), что в марте 1919 г. он «переехал в Москву и поселился вместе с Бриками в коммуналке в Полуэктовом переулке, 5» (до этого считалось, что переехали они в квартиру, занимаемую семьей Д. Штеренберга, но вскоре Маяковский получил комнату в доме по Лубянскому проезду, 3, кв. 12). Далее (с.712): «14 апреля 1930 — в 10 часов 15 минут покончил с собой выстрелом из револьвера в своей квартире в Гендриковом переулке» (?!) Но кто ж не знает, что это произошло в занимаемой им комнате в доме по Лубянскому проезду ?! И здесь же: «17 апреля — похоронен на Новодевичьем кладбище» (?!) И опять неверно. 17 апреля состоялась кремация тела в крематории Донского кладбища, после чего урна с его прахом простояла в колумбарии крематория 22 года и только 22 мая 1952 г. была захоронена на Новодевичьем кладбище. Биографу Маяковского следовало

бы знать об этих фактах и не допускать столь грубых ляпов, на фоне которых останавливаться на других недостатках книги уже не имеет смысла.

Буквально в юбилейные дни на прилавках московских книжных магазинов появилось 2-е издание ЖЗЛовской книжки Д. Быкова[13].

Но есть такой вопрос к редакции, уже выпускавшей ранее в серии ЖЗЛ книгу о Маяковском[14]: чем прельстила ее эта «новая биография поэта», что действительно нового она принесла читателям?

Здесь нельзя не назвать вышедшее в 2016 году научное издание, посвященное книжно-плакатному творчеству Маяковского — «Пятнами красок, звоном лозунгов...»[15] — в котором впервые рассматривается теория и практика этой стороны его творчества в контексте истории взаимодействия словесного и графического искусства. Созданные им в 1914–1930 гг. лубки, плакаты, реклама, агиткниги для взрослых и детей составляют уникальную по объему и жанровому своеобразию часть наследия Маяковского и всего русского авангарда. Статьи разных авторов, включенные в книгу, основаны на материалах музейных и архивных собраний, частных коллекций, интернет-ресурсов. Эта книга выпущена в преддверии освещения этой темы в томах Полного собрания произведений В. В. Маяковского в 20-ти томах, подготавливаемого к изданию коллективом ИМЛИ.

Ну и, конечно, тема «Маяковский и его женщины», которая стала чуть ли не основной в современном «маяковедении».

Первая по этой теме из книг, вышедших в 2017 г., — книга дочери Маяковского Патриции Дж. Томпсон «Маяковский на Манхэттене»[16], история любви поэта и ее матери Элли Джонс (с отрывками из ее мемуаров). Это — наиболее полное издание, включающее публиковавшийся в 2003 г. на русском языке перевод с вышедшего в США очерка (1993), а также главу «Маяковский в Ницце», письма Э. Джонс и уникальные фотографии из семейного архива. Книга планировалась к 90-летию Патриции Томпсон, но вышла после её смерти в апреле 2017 г.

Вторая — книга Фрэнсин дю Плесси Грей «Они»[17] — американской писательницы, дочери Татьяны Яковлевой и французского виконта Бертрана дю Плесси. О них и своем отчиме — Александре Либермане — рассказывает автор в этой книге, разумеется, на фоне постоянных воспоминаний ее матери, «парижской любви» Маяковского.

Третью книгу «Нора»[18], посвященную любви Вероники Витольдовны Полонской и поэта В. В. Маяковского, подготовил её сын (от брака с В. Азерским) Владимир Фивейский, проживающий в США. В книге — воспоминания В. В. Полонской (1938) и В. Фивейского. Она иллюстрирована редкими фотографиями.

И далее книги, вышедшие в свет уже в юбилейном, 2018-м, году.

В московском издательстве «Проспект» вышла замечательная книга Н.В. Переяслова «Маяковский и Шенгели: схватка длиною в жизнь»[10], представленная как «научно-популярное издание». К сожалению, её название не совсем соответствует её содержанию. Её следовало бы назвать «Жизнь и творчество Г. Шенгели», ибо автор с большой любовью повествует о биографии, творчестве и окружении большого поэта XX века, ученого-стиховеда, остававшегося по ряду причин малоизвестным до последнего времени. А о его сложившихся с В. Маяковским отношениях, давшим название всей книге, говорится, в основном, в первой главе «Как Владимир Владимирович поссорился с Георгием Аркадьевичем», занимающей около 1/8 объема книги (с.3–51). Причиной их распри явилась брошюра Г. Шенгели «Маяковский во весь рост» (1927 г.), широко используемая в полемике между этими противоборствующими сторонами, а потому ставшая широко известной в то время, но совершенно неизвестная широкой читательской публике сейчас. Можно было бы даже, вместо цитирования, полностью дать ее в Приложении к тексту настоящей книги. Вряд ли она нанесла бы какой-то ущерб враждовавшим сторонам, но более чётко обозначила бы их позиции, ибо стенограммы выступлений В. Маяковского публикуются.

Есть такая закономерность: периодически, примерно через 5–10 лет в обществе всплывает вопрос: «Как погиб Маяковский. Действительно ли он покончил жизнь самоубийством или его все-таки убили?» В ответ на него выходит очередная книга с утверждением: «Да, это было самоубийство». Вот и в юбилейный год вышла подобная книга доктора филологических наук, профессора Института филологии и истории Российского гуманитарного университета Л. Ф. Кациса «Владимир Маяковский. Роковой выстрел: Документы, свидетельства, исследования»[20]. В ней приведены тексты работ по этой теме Л. Троцкого, Р. Якобсона, Л. Брик, Б. Пастернака, В. Шкловского, М. Пришвина и др., и она представит несомненный интерес для тех, кто знакомится с этой темой и этими текстами впервые.

Московское издательство “Common place” в серии «Устные истории» вышла серия книг «Устные рассказы» на основе бесед, записанных автором на магнитофон: с Виктором Шкловским[21], Евгенией Ланг[22], Виктором Ардовым[23].

Почти одновременно с этой книгой вышел солидный том «Маяковский глазами современников. Каталог материалов из фондов Государственного музея В. В. Маяковского»[24], подготовленный к печати сотрудниками этого музея. В каталоге представлена коллекция фотографий и изобразительного искусства Государственного музея В. В. Маяковского, главное действующее лицо которой Владимир Маяковский. Не классический образ поэта, «глашатая революции», а калейдоскоп ликов в процессе их столетней трансформации. И хотя подобные книги на эту же тему издавались и ранее, новая книга представляет для читателя несомненный интерес.

Подводит итоги по теме «Маяковский среди художников» книга В. Н. Терехиной «От желтой кофты до красного Лефа»[25]. В нее вошли статьи и публикации автора разных лет, в которых мир русского авангарда открывается в оригинальных гипотезах и архивных находках, во взаимодействии разных форм творчества, на пересечении с открытиями европейского искусства.

И уже в конце года в Кисловодске (!) вышла книга-расследование супругов Александра Портнягина и Валентины Имтосими «Маяковский, которого мы не знали»[26]. Они собирали факты из ряда архивов, они встречались с внуком Владимира Маяковского Роджером Томпсоном, сыном Елены Маяковской — единственной дочери поэта от американки Элли Джонс. Итогом их «исследования» стал безапелляционный и бездоказательный вывод: «Маяковский, конечно же, был убит, и большая причастность к этому супругов Брик» (?!).

Конференция в ИМЛИ

Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Литературный институт им. А. М. Горького и Государственный музей В. В. Маяковского запланировали проведение 18–20 сентября 2018 г. в Москве Международной научной конференции Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. В программе конференции 86 докладов. Среди докладчиков — 24 представляют зарубежные страны: Армения, Бразилия, Германия, Греция, Израиль, Испания, Италия, Казахстан, Китай, Латвия, Сербия, США, Франция, Швейцария, Швеция, Эстония. Остальные из России: Москва, С-Петербург, Калуга, Махачкала, Новосибирск, Саратов, Томск.

Проведение этого форума внесло, несомненно, значительный вклад в развитие маяковсковедения.

Приятной неожиданностью для участников конференции стало появление уже перед ее открытием Сборника тезисов докладов[27], представляемых на конференции, по которому можно было заранее выделить те из них, на которые следовало заранее обратить особое внимание.

И уже в самом конце года выходит в свет Сборник материалов конференции[28].

Программой конференции, кроме докладов и их обсуждения, было предусмотрено посещение ее участниками:

– выставок «Дочка», «Люди с прыгающей походкой», «Владимир Маяковский там и у нас»;

– Специальный показ фильма «ВМаяковский» и выставки «Атлас “ВМаяковский”»;
– Перформанс по стихам Владимира Маяковского «На флейте водосточных труб...» (Автор композиции Сергей Бирюков).

Дела музейные

Устроителем почти всех московских юбилейных мероприятий значится Государственный музей В. Маяковского на Лубянке. Но ни одно из них там не проводилось. Почему? Дело в том, что вот уже пять лет этот музей закрыт на какой-то архи-сложный капитальный ремонт или даже реконструкцию. Предыдущим планом предусматривалось открытие его в обновленном виде к 125-й годовщине со дня рождения поэта, но этому не суждено было сбыться. Пока что дата его открытия перенесена на 2019-й год. Что ж, поживем — увидим...

А пока что полными хозяевами музейщики чувствуют себя на площадке филиала музея на Красной Пресне, где они развернули постоянно действующую выставку «Дочка» по материалам недавно скончавшейся американской дочери В. Маяковского Патрисии Томпсон. В дни юбилея по приглашению директора ГММ А.Лобова в Москву на три дня прилетал внук поэта Роджер Томпсон. Естественно, он осмотрел выставку «Дочка», посетил могилу деда на Новодевичьем кладбище, встретился с читателями в книжном магазине «Москва» и принял участие в пресс-конференции на ТВ-канале «Москва-24».

К сожалению, из-за таможенных неувязок ему не удалось привезти из Нью-Йорка в Москву прах его матери, чтобы, согласно ее завещанию, развеять его на могиле ее отца. Но это еще впереди.

Юбилей отмечался и за рубежом

Несколько неожиданным было объявление в марте Организатором архитектурных конкурсов ICARCH (International Competitions in Architecture) US Международного архитектурного конкурса «A house for Vladimir Mayakovsky / Дом для Владимира Маяковского», «в честь 125-летнего юбилея великого поэта».

Организатор говорит:

«...Маяковский был квинтэссенцией «революционного поэта». Поэт, который не искал спокойного убежища в башне из слоновой кости, а торопился выйти на улицу. Пока в мире есть такие поэты — есть надежда. Да, у нас теперь невероятное количество смертоносного оружия, само существование которого может стереть из нашего словаря слово «поэт». Но, как говорится, «поэты всегда правы в конце». Но каким может быть этот конец? Будем надеяться, что поэты, это люди с тонкой душой, будут продолжать изыскивать средства и возможности для борьбы с охватившем человечество стремлением к саморазрушению. Быть активным социально, политически, а не только культурно или духовно, значит жить здесь и сейчас на этой неспокойной земле.

Сейчас, когда распространение музеев стало почти навязчивым, и мы стали забывать, что, по сути, музеи — это мертвые святыни, самое время вспомнить слова Маяковского, говорившего, что искусство не должно концентрироваться в мертвых святынях, называемых музеями. Оно должно быть повсюду — на улицах, в трамваях, фабриках, мастерских и домах.

Маяковский, безусловно, мечтатель. Но что бы мы делали без таких мечтателей?

Мы не можем создать жизнь заново! И здесь опять стоит вспомнить слова Маяковского: *«Для веселия планета наша мало оборудована. Надо вырвать радость у грядущих дней. В этой жизни помереть не трудно. Сделать жизнь значительно трудней».*

Придумайте свой Дом для Владимира Маяковского, для великого поэта, который любил жизнь всем сердцем.

К участию приглашаются: архитекторы, дизайнеры, студенты и все желающие.

Сроки: Регистрация до 1 июля 2018 г. Подача работ до 1 июля 2018 г.

Призы. Все представленные на конкурс работы будут опубликованы на сайте организатора.

Лучшие работы будут представлены на выставке в Erasmus Haus в Вене, которая начнется в день рождения Маяковского — 19 июля».

17 марта на российском стенде Парижского книжного салона № 38 состоялась презентация интерактивной выставки Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля «Маяковский навсегда». Директор ГМИРЛИ имени В. И. Даля Д. П. Бак рассказал об истории создания эксклюзивного музейного продукта, ставшего бронзовым призером Международного фестиваля по аудиовизуальным и мультимедийным технологиям FIAMP. Проект призван с помощью современных технологий воссоздать легендарную выставку "Двадцать лет работы», которая впервые была представлена в феврале 1930 года. Говоря современным языком, Маяковский стремился создать своеобразный перформанс, призывал посетителей выставки смело участвовать в ее формировании, брать экспонаты в руки. После смерти Маяковского материалы выставки поступили в фонды Гослитмузея. Интерактивная форма современного представления выставочного материала способствовала изначальной идее поэта об активном характере выставки.

На Салоне впервые была показана новая версия фильма на французском языке, сделанная специально для Салона при поддержке Института перевода. Приквелом к нему послужил новый сюжет о пребывании Маяковского в Париже. Ведь сюда он приезжал шесть раз — с 1922 по 1929 годы, впервые оказавшись во французской столице при поддержке Сергея Дягилева. В общей сложности он провел там около полугода, много общаясь с людьми искусства — соотечественниками и французами. «Ходил улицами», превращая их в стихи. И, конечно, влюбился...

19 июля на немецком телеканале "DW" с комментариями к отмечаемой юбилейной дате «Почему убили Маяковского» выступил писатель, литературовед и телеведущий этого канала Виктор Ерофеев.

Юбилей Маяковского широко отметили в Грузии, ставшей теперь «зарубежной» по отношению к России. На его родине, в селении Багдати, где еще в 1940 году был открыт мемориальный музей, прошла презентация только что вышедшей в Тбилиси книги Заала Эбаноидзе и Константина Кикнадзе о творчестве поэта. В рамках юбилейного вечера прошло чтение его стихов на русском и в переводе на грузинский язык, была показана художественная кинолента «Барышня и хулиган», снятая в 1918 году при его активном участии. В Тбилисском государственном академическом русском драматическом театре им. А. С. Грибоедова состоялась премьера спектакля «Маяковский». К памятникам поэту в Багдати, Кутаиси и Тбилиси были возложены стихи.

19 июля. Пресс-бюллетень «Радио Свобода» поместил статью Бориса Парамонова «Памятник на пустыре». К 125-летию Владимира Маяковского.

А 23 июля на том же канале передали беседу Соломона Волкова и Александра Гениса «Маяковский: футуризм, лирика, агитки».

«Радио-Свобода».<http://www.svoboda.org>.

Американский интернет-журнал «Чайка» ("Seagull magazine") откликнулся на юбилей В. Маяковского двумя публикациями:

- Владимир Солунский «Есенин — Маяковский» [В 4-х частях: ч. 1 «Косым дождем на розовом коне!» (1 мая 2018); ч. 2 «...Все футуристы дрянь, имажинисты — нет!» (24 мая 2018); ч. 3. «Это не способ — другим не советую!» (5 июня 2018); ч. 4 «Чтобы умирая, воплотиться» (19 июня 2018)];
- Владимир Тайх «Сретение. Эпизод. (Маяковский и Мандельштам)» (2 июня 2018).

В юбилейные дни в Российском культурном центре (РКЦ) в Пекине открылась книжная выставка в честь 125-летия со дня рождения Маяковского, которая продлилась до конца июля. В Китае творчество Маяковского знают и почитают. В разные годы здесь издавались четырехтомник и пятитомник произведений поэта. Над переводами его

творчества трудились лучшие специалисты в области русской и советской поэзии, а также лингвисты. Выставка вызвала большой интерес со стороны китайских студентов — в РКЦ на ее открытие собрались русисты Пекинского политехнического университета и Коммуникационного университета Китая. Они говорят: «Маяковский увлекался идеями марксизма, которые оказали влияние на развитие современного Китая».

На Международной Франкфуртской книжной выставке-ярмарке (г. Франкфурт-на-Майне, выставочный центр MESSE) 12 октября состоялась презентация «Увлекательная академическая наука — издания ИМЛИ РАН», посвященная 125-летию Владимира Маяковского, на которой были представлены новые издания ИМЛИ РАН: первые тома Полного собрания произведений поэта в 20 томах и Альбома его революционных плакатов.

Нон-фикшн 2018

С 28 ноября по 2 декабря в Центральном доме художника на Крымском валу в Москве проводилась Международная ярмарка интеллектуальной литературы Non-fiction 2018. Среди многочисленных проведенных на ней разноплановых мероприятий можно отметить презентацию незадолго до этого вышедших из печати двух комплектов репринтных изданий лучших детских книг В. Маяковского 1920–1930-х годов «Маяковский раз»[29] и «Маяковский два»[30] из серии «Детям будущего». Первый из этих комплектов состоит из 5, а второй из 4 раритетных книг. Некоторые из них никогда за прошедшие почти сто лет повторно не переиздавались, и они восхищают нас и сегодня. Издательство постаралось максимально близко воспроизвести форматы изданий, цвет и фактуру страниц, иллюстрации оригиналов. Репринты защищены плотной и яркой современной обложкой, на которой размещена информация о книге, авторе и художнике. Комментарии готовили ведущие отечественные историки детской литературы и специалисты по истории книги.

«Электронекрасовка»

Уже в конце юбилейного года в московской Библиотеке им. Н. А. Некрасова была открыта виртуальная выставка «ЛЕФ. Опыт создания искусства дня», посвященная 125-летию со дня рождения В. В. Маяковского. Она была создана при участии Государственного музея В. В. Маяковского и известного историка советского искусства, профессора и проректора по научной работе Московской художественно-промышленной Академии им. С. Г. Строганова — А. Н. Лаврентьева.

Был создан прекрасный цифровой Проспект по выставке (http://nekrasovka.ru), в котором, кроме эффектно представленных ее разделов, даны ссылки на первоисточники: журналы «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ», другие издания о творческой группе «Левый фронт искусств (ЛЕФ)», В. В. Маяковском и его соратниках, созданные на основе оцифрованных фондов самой Библиотеки, сведенные в «Электронекрасовку».

Таким образом, все желающие, где бы они не находились, могут ознакомиться через Интернет с самой выставкой и ее экспонатами.

Выставка явилась заключительным мероприятием юбилейного года Маяковского. На его протяжении тысячи людей смогли поздравить юбиляра:

«С днем рождения, дорогой Владимир Владимирович!»

Подводя итоги юбилейного года В. Маяковского, можно с полной уверенностью констатировать их масштабность, разноплановость, всенародность.

При этом следует принять во внимание и оценить, что эти юбилейные мероприятия, особенно в первой половине года, разворачивались на фоне проводимого в России Чемпионата Мира по Футболу, когда, казалось бы, значительная часть населения должна была бы предпочесть выставкам и музеям стадионы и другие массовые акции болельщиков: до Маяковского ли тут? Но нет, всем нашлось своё место и время.

Не удивительно, что большинство описанных мероприятий происходили в Москве. Во-первых, это объясняется тем, что это самый большой мегаполис страны с высоким интеллектуальным потенциалом и большими возможностями, а, во-вторых, наиболее полно освещаемый в СМИ, которые в большинстве размещены там же.

В организации и проведении этих мероприятий участвовали тысячи людей, вкладывая в них свой талант, изобретательность умение и любовь, выбрав себе кумира не по указке сверху, а по велению сердца, души. Нет, как пророчески сказал Евгений Евтушенко:

«Поэт в России больше, чем поэт !...»

Примечания

1. Анатолий Валюженич. Не замеченный ЮНЕСКО юбилей. Обзор мероприятий, подготовленный в преддверии 125-летия поэта / НГ-EXLIRIS, 21.6.2018. (Кафедра) / (http://www.ng.ru/kafedra/2018-06-21/12_938_unesco.html)
2. При работе над этой статьей я использовал также информацию из сборника «Международная научная конференция «Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве». К 125-летию со дня рождения: Сборник тезисов. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 112 с.
3. Маяковский: Айсберг у берегов Невы, Стикса и других океанов: СТОДВАПЮВЛАМ: Календарь в 382 файлах / Сост. С. Ходов. — Санкт-Петербург: Центральная городская публичная библиотека им. В. В. Маяковского, 2017. — 424 с.: 228 ил.
4. Маяковский В. В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Т8 RUGRAM (Рипол классик), 2017, 678 с.
5. Маяковский В. В. Полное собрание стихотворений, поэм и пьес в одном томе. М.: Альфа-книга, 2017, 1327 с.
6. Маяковский В. В. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука-Атикус, 2018, 668 с.
7. Маяковский В. В. Большое собрание стихотворений и поэм в одном томе. М.: Эксмо, 2018, 1312 с.
8. Маяковский В. В. Собрание сочинений в 5 томах. М.: Слово, 2017
   В двух вариантах переплета: 1) обычном; 2) переплет ручной работы с тиснением, золотой обрез (ну и цена, естественно, в 4 раза выше).
9. Маяковский В. В. Полное собрание произведений в 12 томах
   Том 1. Стихотворения. 1912–1923. М.: Наука, 2013, 616 с.
   Том 2. Стихотворения. 1924–1926. М.: Наука, 2014, 640 с.
   Том 3. Стихотворения. 1927 — первая половина 1928. М.: Наука, 2014, 560 с.
   Том 4. Стихотворения. Вторая половина 1928–1930. Стихи детям 1925–1929. М.: Наука, 2016, 782 с.
10. Филатьев Э. Главная тайна горлана-главаря. В 5 книгах
    Книга первая. Пришедший сам. М.: Эффект фильм. 2014, 656 с.
    Книга вторая. Вошедший сам. М.: Эффект фильм. 2016, 406 с.
    Книга третья. Взошедший сам. М.: Эффект фильм. 2016, 448 с.
    Книга четвертая. Сошедший сам. М.: Эффект фильм. 2017, 496 с.
    Книга пятая. Ушедший сам. М.: Эффект фильм. 2017, 880 с.
11. Быков Д. Л. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Дмитрий Быков. — М.: Молодая гвардия, 2016 — 827 [5] с.:ил.
12. Быков Д. Л. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Дмитрий Быков. — М.: Молодая гвардия, 2016 — 716 [4] с.ил — (Жизнь замечательных людей сер. биогр.; вып. 1600).
13. Быков Д. Л. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях / Дмитрий Быков. Второе издание.– М.: Молодая гвардия, 2018 — 720 с.: ил — (Жизнь замечательных людей сер. биогр.; вып. 1600).

14. Михайлов А. А. Маяковский. — М.: Мол. гвардия, 1988 — 558 [2] с., ил. — (Жизнь замечательных людей). Сер. биограф. Вып. 4 (700).
15. «Пятнами красок, звоном лозунгов...». Книжно-плакатное творчество Маяковского / сост. В. Н. Терехина. — М.; СПб.: Нестор-История, 2016. — 400 с., ил.
16. Патриция Дж. Томпсон. Маяковский на Манхэттене. История любви с отрывками из мемуаров Элли Джонс. М.: ГММ, 2017. — 264 с.: ил.
17. Плесси Грей, Франсин дю. ОНИ: воспоминания о родителях / Франсин дю Плесси Грей; пер. с англ. Д. Горяниной; послесл. С. Николаевича. — М.: Изд. АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. — 525 [3] с. — (На последнем дыхании).
18. Фивейский В. Нора. Последняя любовь Маяковского (С воспоминаниями В. В. Полонской). — М.: Изд. Сканрус, 2017. — 240 с.: ил.
19. Переяслов Н. В. Маяковский и Шенгели: схватка длиной в жизнь. — М.: Проспект, 2018. — 432 с.
20. Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Роковой выстрел: документы, свидетельства, исследования. — М.: АСТ, 2018. — 479 с. — (Эпоха великих людей).
21. Дувакин В. Д. Беседы с Виктором Шкловским. Воспоминания о Маяковском. М.: Common place: Устные истории, 2017. — 182 с., 500 экз.
22. Дувакин В. Д. Беседы с Евгенией Ланг. Воспоминания о Маяковском и футуристах. М.: Common place: Устные истории, 2018. — 226 с., 800 экз.
23. Дувакин В. Д. Беседы с Виктором Ардовым. Воспоминания о Маяковском, Есенине, Ахматовой и других. М.: Common place: Устные истории, 2018. — 226 с., 800 экз.
24. Маяковский глазами современников. Каталог материалов из фондов Государственного музея В. В. Маяковского — М.: ГММ, 2018. — 600 с, 1600 экз.
25. Терехина В. Н. От желтой кофты до красного Лефа: Маяковский среди художников. — СПб.: Росток, 2018. — 606 с.: ил., 8 л..: цв.л. — 1500 экз.
26. Портнягин А. Д., Имтосими В. П. Маяковского, которого мы не знали. Кисловодск, 2018. — 240 с. + 24 с. ил., 1000 экз.
27. Международная научная конференция «Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве» К 125-летию со дня рождения: Сборник тезисов — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 112 с.
28. Владимир Маяковским в мировом культурном пространстве: Материалыв Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 560 с., ил.
29. Владимир Маяковский. «Маяковский раз» (комплект из 5 книг). М.: Арт Волхонка, 2018, 84 с.
   – Что такое хорошо и что такое плохо. Рисунки Николая Денисовского;
   – Эта книжечка моя про моря и про маяк. Рисунки Бориса Покровского;
   – Что ни страница — то слон, то львица. Рисунки Кирилла Зданевича.
   – Кем быть? Рисунки Никсона Шифрина;
   – Конь-огонь. Рисунки Лидии Поповой.
30. Владимир Маяковский. «Маяковский два» (комплект из 4 книг). М.: Арт Волхонка, 2018, 70 с.
   – Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий. Рисунки Николая Купреянова;
   – Прочти и катай в Париж и Китай. Рисунки Петра Алякринского;
   – История Власа, лентяя и лоботряса. Рисунки Наталии Ушаковой;
   – Гуляем. Рисунки Ирэны Сундэрланд.

Анатолий Валюженич
(г. Астана. Казахстан)

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

150 000 000 57

анаграмма 265
анализ текста 47

«Барышня-смерть» 205
Бахтин 9
Белый А. 31
Блок 75
Большаков Константин 237
Брик Лили 105
Бруни Л. 205
Бурлюк Давид 237

визуальные практики 171
Война и мир 57
Выготский 253

Гете 105
Гоголь 75
город 39
Горький 85
графика стиха 31

Для голоса 215
Другой 9
Дягилев 225

«Евгений Базаров» 143
Ершова 85

жанр 9

Зангези 205
Захер-Мазох 105
звуки города 39
Зданевич 287

Игнатьев Иван 265
имажинизм 279
истоки творчества 279
история текста 279

Как поживаете? (сценарий) 85, 153
карнавал 287
кинематограф 153
Клоп 85, 163
Клюев 95
книга *Я!* 47
криптография 265

лесенка 31
лирический герой 9
Лисицкий 215
литературные связи 105
лубок 191

Маринетти 253
Маяковский (В., Владимир) 9, 31, 39, 47, 57, 85, 95, 105, 143, 153, 163, 171, 191, 215, 225, 237, 253, 265
медийный эксперимент 215
Мейерхольд 143, 253
метр 287
Мистерия-буфф 253
мифологическое мышление 287
монархические оды 75

нарратив 153
новая книга 215
новые документы 225

образ женщины 191
«оркестр пожарников» 163
официальная народность 75
Ошибка смерти 205

Париж 225
Первая мировая война 191
Первый журнал русских футуристов 237
перформативность 215
Петр Великий 75
портрет 171
поэзия 95
Про это 105

революция 95
Революция Духа 57
рисунки 205
ритм 287
русский авангард 57
«Русский балет» 225
русский футуристический театр 253

самоубийство 85
самоценный образ 279
стихотворение «Любовь» 47
столбик 31
сюрреализм 279

театр итальянского футуризма 253
тело 57
Терентьев И. 253
Троцкий 75

футуризм 237, 265, 279

Хлебников (В., Велимир) 205, 265

Человек 57

Шершеневич В. 237
Шехтель Вера 47
Шостакович 163

эпическое и лирическое 57

150 000 000 58

a new book 215
Abstract Expressionism 119
anagrams 265

Bakhtin 10,
Belyj A. 31,
Blok 75
Bolshakov Konstantin 237
Brik Lily 105
Bruni L. 205
Burliuk David 237

carnival 287
cinematography 153
column (stolbik) 31
coterie 119
cryptography 265

Diaghilev 225
drawings 205

epic and lyric 58
Error Death 205
Ershova 85

"Fireman Orchestra" 163
For the voice 215
French avant-garde 119
Futurism 237, 265, 279

genre 10
Goethe 105
Gogol 75
Gorky 85
graphic of verse 31

history of text 279
How are you? (script) 85, 153

Ignatiev Ivan 265
image valuable on its own 279
imaginism 279
Italian Futurism 253

Khlebnikov (V., Velimir) 205, 265
Klyuev 95

ladder (lesenka) 31
Lissitzky 215
literary links 105
"Love" 47
lubok 191
lyrical hero 10

Man 58
Marinetti 253
Mayakovsky (Vladimir) 10, 31, 39, 47, 58, 85, 95, 105, 119, 143, 153, 163, 171, 191, 215, 225, 237, 253, 265
media experiment 215
metre 287
Meyerhold 143, 253
"Miss Death" 205
monarchic odes 75
Mystery-bouffe 253
mythological thinking 287

narrative 153
new documents 225
New York School 119

'official nationality' 75
O'Hara Frenk 119

Paris 225
performativity 215
Peter the Great 75
poetry 95
portrait 171
Pro eto 105

revolution 95
Revolution of the Spirit 58
Russian avant-garde 58, 119

«Russian Ballet» 225
Russian Futurist Theatre 253
rhythm 287

Schechtel Vera 47
Shershenevich 237
Shostakovich Dmitri 163
sounds of town 39
sources of creative activity 279
suicide 85
surrealism 279

Terentyev 253
text analysis 47
The Bedbug 85, 163
the body 58
the book *I!* 47
The first journal of Russian futurists 237
the image of women 191
the Other 10
town 39
Trotzky 75

visual arts 171
Vygotsky Lev 253

War and Universum 58
World War I 191

"Yevgeny Bazarov" 143

Zaher-Mazoh 105
Zangezi 205
Zdanevich 287

Сарадници у 95. свесци Зборника Матице српске за славистику

мр Марија Александрова, доцент
Катедра руске филологије, стране књижевности
и међукултурне комуникације
Нижњеновгородски државни
лингвистички универзитет «Н. А. Доброљубов»

др Лариса Алексејева, научни саветник
Државни музеј историје руске књижевности «В. И. Даљ»
Москва

Галина Антипова
Државни музеј В. В. Мајаковског
Москва

Давид Бернштејн
слободни уметник и истраживач
Москва

др Леонид Бољшухин, професор
Факултет хуманистичких наука
Национални истраживачки универзитет
«Висока школа економије»
Нижњи Новгород

др Михаил Вајскопф, професор
Јеврејски универзитет у Јерусалиму

Анатолиј Ваљуженич
часопис «Глеб»
Астана, Казахстан

Полина Ворон, сарадник
Институт за светску књижевност «А. М. Горки» РАН
Москва

др Роналд Врун, професор
Департман словенских језика и књижевности
Калифорнијски универзитет (Лос Анђелес, САД)

др Лариса Гервер, професор
Катедра аналитичке музикологије
Руска академија музике «Гнесини»
Москва

др Владимир Дјадичев, научни саветник
Институт за светску књижевност «А. М. Горки» РАН
Москва

др Алексеј Зименков, научни саветник
Институт за светску књижевност «А. М. Горки» РАН
Москва

академик Бенгт Јангфелд
Шведска краљевска академија наука
Стокхолм

др Татјана Купченко, виши научни сарадник
Институт за светску књижевност «А. М. Горки» РАН
Москва

Антон Лукјанов, асистент
Руска академија музике «Гнесини»
Москва

др Вадим Максимов, професор
Руски државни институт
сценских уметности
Санкт-Петербург

др Наталија Михаљенко, научни сарданик
Институт за светску књижевност «А. М. Горки» РАН
Москва

Алексеј Мокроусов
Московски књишки часопис

др Викторија Никуљцева, доцент
Московски финансијско-правни универзитет

Сергеј Огудов
Државни кинематографски фонд
Руске Федерације
Москва

др Наталија Солнцева, професор
Филолошки факултет
Московски државни универзитет

др Вера Терјохина, научни саветник
Институт за светску књижевност «А. М.Горки» РАН
Москва

др Алексеј Чагин, научни саветник
Институт за светску књижевност РАН
Москва

др Ирина Шатова, доцент
Класични приватни универзитет
Запорожје

Ана Швец, асистент
Катедра за теорију књижевности
Филолошки факултет
Московски државни универзитет

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Матице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Матице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста);

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездицом за наслов рада);

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абецедном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абецедном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали);

е) резиме: име и презиме аутора, наслов рада (испод наслова написати Резиме), текст резимеа, кључне речи; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, руском, немачком, француском или италијанском језику; уко-

лико је рад на страном језику, резиме је на српском (страним ауторима Уредништво обезбеђује превод).

ж) прилози (фотографије, слике, табеле, факсимили и сл.): означити их бројем, а у основном тексту назначити место прилога (прилог 1, прилог 2 итд.).

Приликом припреме рукописа треба поштовати следеће:

а) наслови засебних публикација (сабраних дела, романа, драма, збирки или циклуса поезије и приповедака, монографија, зборника, часописа, новина, речника, енциклопедија и сл.) у раду се пишу курзивом;

б) наслови појединачних публикација (песама, приповедака, чланака, написа и сл.), а такође називи појединачних уметничких дела (слика, скулптура, композиција, опера, балета, позоришних комада, филмова) у раду се дају под знацима навода;

в) у раду на српском језику страна имена пишу се транскрибовано према правилима *Правописа српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се изворно пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у изворном облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима ('...'); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurianova 2012) или студију у целини (Bowlt 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година — хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Т. 1. — 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) књига (више аутора):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe*. *Le XX siècle*. T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) зборник радова:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) рад у часопису:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

д) рад у зборнику радова:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

ђ) публикација у новинама:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21. 12. 2004: 5.

е) речник:

ESJS: *Etymologický slovnik jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). T. 1–. Praha: Academia, 1989–.

ж) фототипско издање:

Соларић Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

з) рукописна грађа:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

и) публикација доступна on-line:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Уредништво *Зборника Матице српске за славистику*

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал Славистический сборник Матицы сербской публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. Славистический сборник Матицы сербской печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в Славистическом сборнике Матицы сербской. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом);

б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой);

в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;

г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;

д) текст работы;

е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы);

ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке,

резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

з) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т. д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т. п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т. п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах — в кавычках-“лапках” (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlt 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов — в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (парентезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фолиация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. О језичкој природи *и* језичком развитку: лингвистичка испитивања. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. Записки из подполья. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. Понимание Медиа*: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. Сабрана дела из српске религије и митологије. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) монография (несколько авторов):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle.* T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) сборник работ:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) статья в журнале:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX / IV (2011): 553–571.

д) статья в сборнике работ:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). Язык как медиатор между знанием и искусством. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

е) статья в газете:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". Политика 21. 12. 2004: 5.

ж) словарь:

ESJS: *Etymologický slovnik jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). T. 1–. Praha: Academia, 1989–.

з) фототипное издание:

Соларић Павле. Поминак књижески. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

и) рукописный материал:

Ходасевич Владислав. Записная книжка 1904–1908 гг. Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.

к) интернет-ресурсы:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture.* <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Редколлегия Славистического сборника Матицы сербской

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics.* If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language*] by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: idiukic@maticasrpska.org.rs or komeliiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text);

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk);

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials);

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski — Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e.g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e.g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks ('...'); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowlt 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: "According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11th century";

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a-3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья. Полное собрание сочинений.* Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека.* Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије.* Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном.* Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle.* T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky.* Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in ajournai:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством.* Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21. 12. 2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovnih jazyka staroslovënského* (red. Eva Havlovâ). T. 1–. Praha: Academia, 1989-.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижески.* Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица.* Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture.* <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Рецензенти који су рецензирали радове приспеле за св. 95
Зборника Матице српске за славистику

др Јекатерина Бобринска
др Нина Гурјанова
др Наталија Злидњева
др Корнелија Ичин
др Миха Јаворник
др Александар Кобрински
академик Наталија Корнијенко
др Михаил Одески
др Моника Спивак
др Олга Соколова
др Ирина Суботић
др Дмитриј Токарев
др Владимир Фешченко
др Сергеј Фокин
др Валериј Шубински
др Андреј Росомахин
др Жан-Филип Жакар

Зборник Матице српске за славистику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистический сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакция и администрация
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон — Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: jdjukic@maticasrpska.org.rs

e-mail: kornelijaicin@gmail.com
http://www.maticasrpska.org.rs

Зборник Матице српске за славистику, св. 95
закључен је 20. марта 2019.

За издавача
Проф. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва
ЈУЛКИЦА ЂУКИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено августа 2019.

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.16+811.16(082)

ЗБОРНИК Матице српске за славистику = Славистический сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. — 1984, 26– . — Нови Сад : Матица српска, 1984– . — 24 cm

Годишње два броја. — Наставак публикације: Зборник за славистику (1970–1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије