Бенедикт Лившиц



ПОЛУТОРАГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ



В. Чекрыгин. Портрет Б. Лившица. Рисунок. 1919 г.

ПОЛУТОРАГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ

СТИХОТВОРЕНИЯ
ПЕРЕВОДЫ
ВОСПОМИНАНИЯ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1989

ББК 84.Р7
Л-55

Вступительная статья А. А. Урбана

Составление Е. К. Лившиц и П. М. Нерлера

Подготовка текста П. М. Нерлера и А. Е. Парниса

Примечания П. М. Нерлера, А. Е. Парниса и Е. Ф. Ковтуна

Редактор П. А. Никопаева

Художник Леонид Яценко

Л $\frac{4702010201—014}{083(02)—89}$ 210—87

ISBN 5-265-00229-4

© Издательство «Советский писатель», 1989 г.

Метафоры ожившей материк

Не осуди моей гордыни
И дай мне в хоре мировом
Звучать, как я звучал доныне,
Отличным ото всех стихом.

«Ни в сумеречном свете рая...»

Бенедикт Лившиц — явление в нашей литературе незаурядное. Но до сих пор его место в пестрой и сложной картине культурной жизни XX века остается неуясненным.

Среди поэтов он — поэт.

Среди переводчиков — блистательный мастер перевода, единоличный создатель уникальной антологии новой французской поэзии.

Для историков литературы — участник и летописец зарождения русского футуризма, автор известной книги «Полутораглазый стрелец».

Для искусствоведов — знаток авангардистской живописи, прежде всего отечественной, но также и французской.

В одном лице — и теоретик, и практик, и историк. Он интересовался музыкой, обожал и собирал живопись, не чужд был философии, любил книгу. Он был эрудитом в лучшем смысле этого слова, жадно набрасывающимся на новые знания не ради них самих, но для того, чтобы понять себя и эпоху, найти свой путь в искусстве, правильно оценить предшественников и современников. Знания для него были постоянно действующей творческой силой.

И все-таки главным делом его жизни была поэзия. Не только делом, но и страстью. Поэзия как личное творчество, как постижение ее секретов на лучших образцах, как теория направлений и стилей, как практика перевода.

В том, что он делал сам, были точный глазомер и потаенная страсть. Он ценил расчет мастера и интуицию первопроходца. Сосредоточенность ученого и голосовую мускулатуру страстного полемиста. Потому, надо думать, и прибило его, человека рафинированной книжной культуры, к берегам русского футуризма.

Живопись, которой Бенедикт Лившиц увлекался глубоко и профессионально, в конечном счете была для него лишь разновидностью художественного мышления, способной обогатить поэзию, дать ей если не материал, то угол зрения, изобразительную аналогию слову.

Его наследие помещается в трех небольших книгах: книге собственных стихов, книге стихотворных переводов и книге воспоминаний. Можно спорить о преимуществах каждой из них, но все вместе они составляют то, что называется именем Бенедикта Лившица, оригинального поэта, наблюдательного и умного мемуариста, личности во всех отношениях интересной и примечательной.

Окончив юридический факультет Киевского университета, он быстро распрощался с юриспруденцией. Интересы влекли его в другие области. Выразительный портрет молодого Бенедикта Лившица оставил в своих воспоминаниях А. Дейч: «Когда я вспоминаю о Бенедикте Лившице, передо мною отчетливо встает облик высокого красивого молодого человека с открытым мужественным лицом и приятным баритональным голосом. И вижу его я в его маленькой студенческой комнате <...> Юриспруденция его не очень привлекала. Два-три растрепанных учебника по римскому и гражданскому праву выглядели странным диссонансом на столе, заваленном томиками новой французской поэзии. Три сборника антологии Вальша, где была собрана длинная вереница поэтов XIX и начала XX столетий, всегда сопутствовали молодому поэту, отличавшемуся широким знанием мировой лирики. По самой природе своей поэт романтического духа, он особенно любил строгий и чеканный стих античных поэтов, французских парнасцев и итальянской классики. <...>Чувствовалось его тяготение к античности, древней мифологии...» [1]

Он получил классическое образование. И принял его не как тягостную необходимость, а как открытие пространного мира богов и героев, чудесную область «довременного и запредельного».

Первые стихи Бенедикт Лившиц написал еще в гимназии. Печататься начал в 1909 году. Первая книга «Флейта Марсия» вышла в 1911-м в Киеве, когда он был еще студентом, тиражом 150 экземпляров. Тем не менее она была замечена. В. Я. Брюсов писал: «...Все стихи г. Лившица сделаны искусно; можно сказать, что мастерством стихосложения он владеет вполне, а для начинающего это уже не мало». [2]

---

[1] Дейч Александр. О Бенедикте Лившице. — Лившиц Бенедикт. У ночного окна. М., 1970, с. 187.

[2] Брюсов В. Я. Стихи 1911 года. — Собр. соч., М., 1975, т. 6, с. 368—369.

Автору первой книги получить такую похвалу от самого Брюсова, ценителя ревнивого и взыскательного, было непросто. В конце концов, в ту пору кто только не усвоил искусство стихосложения! Бенедикт Лившиц владел культурой в широком понимании слова, и это, конечно, прежде всего привлекло Брюсова.

Вступительное стихотворение «Флейта Марсия», давшее название книге, показывало, что творческие его намерения серьезны и осознанны:

Да будет так. В залитых солнцем странах
Ты победил фригийца, Кифаред.
Но злейшая из всех твоих побед —
Неверная. О Марсиевых ранах

Нельзя забыть. Его кровавый след
Прошел века. Встают, встают в туманах
Его сыны. Ты слышишь в их пэанах
Фригийский звон, неумерщвленный бред?

В основе стихотворения сюжет древнегреческого мифа. Флейтист Марсий вызвал на состязание Аполлона. Но как ни был он искусен, кифаред Аполлон победил Марсия. Не смертному состязаться с богом. Не ему нарушать божественную аполлоническую гармонию. В наказание за дерзость с живого Марсия была снята кожа.

Бенедикт Лившиц причисляет себя к сынам Марсия, готовым бросить вызов богу, пойти на страдания и жертвы, чтобы вновь запела «отверженная Марсиева флейта». Бенедикт Лившиц распространяет его действие на века как непрерывное восстание Марсиевой строптивости против «злейшего» торжества Аполлона.

Эта трактовка вписывалась уже в современную символистскую философию искусства как борьбы двух начал — Аполлона, «бога строя, соподчинения и согласия», и Диониса, бога «разрыва», который «приносит в жертву свою божественную полноту и цельность, наполняя собою все формы, чтобы проникнуть их восторгом переполнения и исступления».[1]

В книге Бенедикта Лившица выявляли себя сразу три плана: историко-культурный (мифологический), индивидуально-лирический и современный философский. Это не было приведением в систему фрагментов мертвых культур. Он пытался через историко-культурный космос взглянуть на современность, на ее противоречия и конфликты, на собственное положение в ней.

«О Марсиевых ранах Нельзя забыть». Унижение фригийца досталось и на долю его сыновей. Условные мифологические фор-

[1] Иванов Вячеслав. Существо трагедии. — Борозды и Межи. М., 1916, с. 237.

мы — лишь одежда. Сам Бенедикт Лившиц испытывает это унижение. Оно вполне конкретно, осязаемо и болезненно. Оно — современно. Мир находится в катастрофическом напряжении. Бенедикта Лившица всегда преследует «символика Шагов по огненной меже». На бульваре «Все аллеи как будто устелены шкурою тигровою... Это — желтое кружево листьев на черной земле. Это — траур и скорбь». Краски гаснущего дня ужасающи: «Когда бесценная червонная руда Уже разбросана... алым бестиарием Становится закат». Дневная маета сменяется «ночным хаосом». «Обломком мертвенного олова Плывет над городом луна».

Весь этот мрак, скорбь, ужас отзываются в душе человека. И в нем просыпается первобытный хаос, бунт крови. Казалось бы, чего проще — отделить разумное начало, высокий творческий смысл от этого падшего, темного, страдающего мира. Но Бенедикт Лившиц не ищет прекрасных мгновений, отвлечений, иллюзий: «Я люблю этих хилых, измученных пьяниц, Допивающих нектар последних минут». Более того, он растравляет Марсиевы раны, сам готовится к страданию и гибели: «Убежав от живых, предаюсь утешенью: Пусть где жизнь, я — мертвец, но где смерть — я живу!»

Это его единение с падшим миром выливается то в горькую иронию («Последний фавн»), то в строки, исполненные трагизма («Из-под стола»). В последнем стихотворении рассказывается о разочаровании в земных богах, в кумирах, которые когда-то глубоко почитались:

...Я славил пир ночной,
И ноги танцовщиц, и яства, и коричневый
Собачий нос, и все, что было надо мной.

Но вот — благодаря чьему жестокосердию? —
Я вытащен наверх, на пьяный ваш Олимп,
И вижу грязный стол, казавшийся мне твердию,
И вижу: ни над кем из вас не блещет нимб!

О, если бы я мог, скатившись в облюбованный
Уютный уголок, под мой недавний кров,
Лежать на животе, как прежде очарованный,
Как смертный, никогда не видевший богов!

Даже восшествие на Олимп не спасает от реальности жизни. Боги погружены в земные пороки и страсти. Круг замыкается все на том же страдании, только более болезненном, оттого что оно осознает себя. И уже не видит над собой неба, не питает надежд на благодать свыше.

Примкнув к младшим символистам, Бенедикт Лившиц не завершал свой путь, а лишь становился на определенную точку отсчета. При известном совпадении общих посылок, он не слишком

считался с центральной их идеей — «внутренним каноном», повелевающим быть «религиозным устроителем», «тайновидцем и тайнотворцем жизни» (Вяч. Иванов). Борьба аполлонического и дионисийского начал у него незаметно наполнялась бунтарским смыслом. Картина падшего мира рождала мысль о социальных движениях, отчетливо выговоренную в «Марсельезе».

Поэтика Бенедикта Лившица формировалась не только под влиянием русского символизма, но и в тесном контексте с французской поэзией. С младых ногтей он знал стихи «проклятых» поэтов — Бодлера, Рембо, Верлена, Корбьера, М. Роллина. Уже во «Флейте Марсия» есть несколько переводов из них, ставших классическими. Они органически вписываются в книгу. Их стилистика корреспондирует с его собственными стихами.

«Проклятые» не отворачивались от повседневного. Они включали в свои стихи грубую материю жизни. Бросая вызов эстетизму, мещанской чопорности и лицемерию, обращались к темам, считавшимся запретными. У Рембо есть стихотворение «Искательницы вшей», у Бодлера — «Падаль», у М. Роллина — «Магазин самоубийства». «Проклятые» видели современную жизнь в зеркале гротеска. Отрицая «парнасскую» эстетику, они включали в свои стихи эпатирующие сюжеты и подробности. «Красивая вещь встречается со *страшной вещью* — вот поэтический мир Бодлера. Страшная вещь <...> — гипертрофированный прозаизм, урбанистический, порою обладающий резкой социальной окраской» [1] — так определила поэтику «проклятых» Л. Гинзбург.

Формулировка полностью применима к переводам Бенедикта Лившица из Бодлера и поэтов его круга. И в немалой степени — к его собственным стихам. Когда он в переводе «Скверного пейзажа» Корбьера находит эпатирующий образ: «Зловонное болото, где глотает Больших червей голодная л у н а», — то это очевидная параллель его собственному: «Плывешь в окно, бледна и холодн а , — Как мертвая медуза».

В пору, когда русский футуризм еще только зарождался и не имел своего названия, такая встреча поэзии со «страшной вещью» была неожиданной и новой. Она по сути предшествовала футуристическому эпатажу.

Вслед за Брюсовым другой ценитель и дегустатор поэзии Н. С. Гумилев писал: «„Флейта Марсия", книга Бенедикта Лившица, ставит себе серьезные и, что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними, если не так умело, то вдохновенно. Темы ее часто не художественны, надуманы <...> Такое незаражение поэта своими темами отражается на однотонно

[1] Г и н з б у р г Лидия. О лирике. М., 1974, с. 327.

ярких, словно при электрическом свете найденных, эпитетах. Но зато гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание, — все это ставит книгу в разряд истинно ценных и делает ее не только обещанием, но и достижением <...> И веришь, что это — немногословие честолюбивой юности, стремящейся к большему, а не вялость творческого духа». [1]

Краткая характеристика эта оказалась емкой и проницательной. Бенедикт Лившиц действительно часто ставил перед собой «чисто литературные задачи», брал «надуманные» и «нехудожественные» темы. Под этими деликатными определениями Гумилев несомненно подразумевал его чрезмерную зависимость от поэтики «проклятых», от их тем и эстетической позиции. Эпатаж, гротеск, столкновение со «страшной» вещью, смыкающиеся с социальным протестом, на другом полюсе оборачивались тем, что скоро стало модным, было усвоено буржуазным потребителем, — душной эротикой, извращенной сексуальностью, откровенной порочностью. Бенедикт Лившиц — большей частью чисто внешне, в качестве «литературной задачи» — коснулся этих тем. Впрочем, в этом любопытстве к потаенным закоулкам человеческой натуры нетрудно увидеть и сознание ранней искушенности, юношескую браваду. Эта эротика больше умозрительна, чем соприродно. И главным в книге Бенедикта Лившица оставалось «действительное переживание», подлинный лиризм. Но, хотя она была по-своему цельной, потенциальные ее возможности оказались разнонаправленными и неоднозначными.

Встречу с Давидом Бурлюком и его братьями Бенедикт Лившиц с большой пластичностью описал в «Полутораглазом стрельце». Это — один из самых сложных сюжетов книги. Нам дана вся полнота фактов, эмоциональные и интеллектуальные коллизии их отношений. Но были еще и не сразу бросающиеся в глаза последствия.

Давид Бурлюк и Бенедикт Лившиц с такой стремительностью бросились друг к другу, словно всю жизнь искали встречи.

Бенедикт Лившиц с восторгом смотрит на Давида Бурлюка. На его плотоядное, захватническое отношение к жизни, к людям, к искусству. Языческое, хищное, первобытное было соблазнительно утонченному поклоннику новой французской поэзии.

Давид Бурлюк яростно набрасывается на сведения, получаемые от Бенедикта Лившица, на его стихи. Он хорошо знает, чего хочет, но не вполне еще знает — как. Все, что может служить его бунтарской разрушительной идее, он усваивает и перерабатывает,

---

[1] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 113.

как камнедробильная машина. Едва услышав стихи Рембо, он тут же создает свои модели, в которых различимы лишь обломки первоисточника. Бурлюк с его могучей энергией тут же употребляет их в дело, дает им ход. Маяковский писал, что с «французами» его познакомил Бурлюк.

Каким же тогда возбудителем энергии должен был он стать для Бенедикта Лившица! Казалось бы, какое развитие получит найденное во «Флейте Марсия»! Какой плотью нальется его чеканный и суховатый стих. Давид Бурлюк словно природой был предназначен для освобождения стихийных сил.

Но получилось нечто совершенно неожиданное. Усвоить бурлюковский темперамент Бенедикт Лившиц не мог. Этому научиться нельзя. Выиграл Давид Бурлюк — он обогатил свой язык. Он — взял. Бенедикт Лившиц — отдал. Он потерял даже то, чем обладал, обескровив свою поэзию. Гротеск, гиньоль, грубость «проклятых» с его легкой руки подхватил Давид Бурлюк, а через него — юный Маяковский. Бенедикт Лившиц в своих новых стихах начисто от них отказался. Наоборот, он пытался внести в футуризм элементы «парнасской» культуры, высокого эстетизма, чуть ли не гармонической стройности. В теории — логическая последовательность и ясность. И притом оказался менее понятным и понятым, чем заумник Алексей Крученых, вызывающе грубый Давид Бурлюк или волшебник «самовитого» слова Велимир Хлебников.

Бенедикт Лившиц, высоко оценив достижения своих товарищей, кроме разве Крученых, начал работать над своей поэтической системой, решительно отличающейся от всех существующих. Он претендовал на большое самостоятельное открытие. Ведь он знал, что есть много новых путей в искусстве. Опыт обожаемой им авангардистской живописи, где одно направление с головокружительной быстротой сменяло другое, вдохновлял его на поиск.

Словесный материал, казалось ему, обладает еще большей пластичностью, чем материал живописи, надо только научиться лепить из него форму, показывать разные его плоскости и структуры. «Приходилось взрывать целину, пролагать тропинки в дремучих дебрях, ища опоры в опыте изобразительных искусств — главным образом в живописи, уже за сорок лет до того выкинувшей лозунг раскрепощения материала. Это был путь рискованнейших аналогий, ежеминутных срывов, но выбора не было, и я вступил на н е г о», — писал Бенедикт Лившиц.

В «Волчьем солнце» (1914) он и попытался дать неизвестную прежде художественную систему. Стихи этой книги кажутся темными и непонятными. Общеупотребительные слова, изыскан-

ные метафоры, ясные строчки, а стихотворение не раскрывает своего секрета, остается зашифрованным. Ключ к этому шифру помогает подобрать сопоставление его с двумя наиболее сложными системами, от которых Бенедикт Лившиц отталкивался, не желая стать их пленником.

Прочитав Хлебникова, он был потрясен: «Я испытал ярость изгоя и из чувства самосохранения был готов отвергнуть Хлебникова». Этот будетлянин обнажал корни слов, чтобы добраться до архаических слоев, где потаен их первоначальный смысл. («Дыхание довременного слова пахнуло мне в лицо».) И на основе этих корней создавать новые слова, рождающие новые, незамутненные смыслы. «Заумь» Хлебникова была осознанной и систематичной, из которой он стремился построить единый всемирный язык. Это была грандиозная поэтическая утопия. На ее периферии изобретал свои «словоновшества» Крученых. Они основывались на эмфатических выкриках. Вершина их — «дыр, бул, щыл», ничего, в сущности, не означающее.

«Путь Хлебникова был для меня запретен», — писал Бенедикт Лившиц.

На другом полюсе развивалась поэтика сложных ассоциаций, когда отыскиваются далекие подобия вещей или явлений, в слове обыденном и даже банальном, поставленном в неожиданный контекст, высвечиваются новые грани. Это — О. Мандельштам: «Своей булавкой заржавленной Меня достанет звезда»; «Я был на улице. Свистел осенний шелк... И горло греет шелк щекочущего шарфа...». Сопоставления звезды и булавки, шелка осеннего неба и шелка шарфа закрепляют новую связь вещей. «Не новых слов ищет поэт, но новых сторон в слове, данном как некая завершенная реальность»,[1] — писал о Мандельштаме Бенедикт Лившиц.

В такой же степени, как и путь Хлебникова, не считал он своим и путь Мандельштама. Ни новых слов, ни новых связей между старыми! — установка Бенедикта Лившица. Что же тогда остается? Сплошная банальность?

Прочтем одно из наиболее коротких стихотворений — «Исполнение»:

Прозрачны знои, сухи туки,
И овен явленный прият.
Сквозь облак яблоневый руки
Твои белеют и томят.

[1] Лившиц Бенедикт. В цитадели революционного слова. — Лившиц Б. У ночного окна, с. 185

Кипящий меч из синей пыли
Погас у врат — и день прошел:
Ладони книзу, склоном лилий
Ты, словно в сердце, сходишь в дол.

Все стихотворение распадается на ряд отдельных образов-картин, самостоятельных смыслов. «Прозрачны знои, сухи туки» — солнечный день, сушь. «И овен явленный прият» — идиллический пейзаж с овцой, мелодика строки. «Сквозь облак яблоневый руки Твои белеют и томят» — цветущая яблоня («облак яблоневый»), ее белые руки, томление по ним, по ней. «Кипящий меч из синей пыли Погас у врат — и день прошел»: очевидно, синий меч — это раскаленное небо, угасшее ввечеру. И последняя картина: оно сходит «в дол». Все это вместе — «Исполнение», по-видимому, желания или обещания: потому что сходит как «в сердце».

Точно так же прочитываются «Лунные паводи», «Фригида», «Июль» и другие стихотворения, только отдельность каждого образа в них еще более самостоятельна. А вместе с тем четкость и энергия стиха, мелодика, изящество метафор образуют подспудный лирический поток.

Два стихотворения — «Тепло» и «Ночной вокзал» — Бенедикт Лившиц сам комментирует в «Полутораглазом стрельце». До реалий действительности, легших в основу стихотворений, читателю самостоятельно добраться практически невозможно. Они преображены и субъективно перетолкованы. В «Ночном вокзале» «Мечом снопа опять разбуженный паук Закапал по стеклу корявыми ногами». А вот непосредственное впечатление, породившее образ: «...На заиндевевшем стекле была подвижная паукообразная тень четверорукого фонаря за окном, отброшенная с перрона освещенным вагоном». Или в стихотворении «Тепло»: «Вскрывай ореховый живот, Медлительный палач бушмена» — это ореховый комод, в выдвинутом ящике которого роется экономка.

Но в том-то и суть, что нам вовсе не предлагается идти к первоисточнику метафор. Бенедикт Лившиц объясняет здесь лишь механику создания стиха. Само же стихотворение, возникнув, подчиняется иным законам, живет самостоятельной жизнью, соотношениями и соответствиями внутри текста: «...Слова сочетаются по законам внутреннего сродства, свободно кристаллизируясь по собственным осям, и не ищут согласования с порядком мира внешнего или моего лирического „я"».

Иначе говоря, на плоскости стиха один словесный образ располагается рядом с другим по законам живописной композиции,

где допускается даже «изменение синтаксиса в целях вытеснения повествовательности изобразительностью».[1]

Текст строится не по законам смысловых связей (в том числе «синтаксических»), определяемых отношением к реальности, не в сюжет складывается, а образует мозаику из словесных кристаллов, разросшихся вокруг главного слова.

По сути это был своеобразный и сознательный аналог эстетики кубизма. Попытка создать абстрактную поэтическую форму из словесного материала как такового, пренебрегая его обыденными коммуникативными свойствами.

Однако Бенедикт Лившиц не стал последовательным «абстракционистом». Путь Крученых его не увлекал. Слово-звук, лишенное всякого значения, не было тем идеальным материалом, из которого он замышлял бы свои стихи: «Слово, освобожденное от тяжести смыслового содержания, тем самым еще не становится чистым звуком: между словом-понятием и словом-звуком лежит полная гамма эмоциональных значений».[2]

Сочетание словесных форм с ослабленными смысловыми связями, но композиционно и мелодически организованное, способно выявить неназванные, глубоко потаенные эмоции. С этой точки зрения «Лунные паводи» не повествуют об этом лунном пейзаже или о реально *бывшем* впечатлении:

Белей, любуйся из ковчега
Цветами меловой весны!
Забудь, что пленна эта нега
И быстры паводи луны!

Хмелей волненьем легких белев:
Я в них колеблюсь, твой жених.
Я приближаюсь, обесценив
Плесканья светлых рук твоих.

Ряд словесно-живописных и звуковых образов, разворачиваясь друг возле друга, дает тень лодки, белый свет луны, белый блеск воды («волненье легких белев»), силуэты двух встречающихся — его и ее. И соответственно не лирический сюжет, а томление весенней лунной ночи. Лунный прилив неназванных чувств.

Отдаленный аналог композиционным идеям Бенедикта Лившица можно найти в восточной «мозаичной» поэзии. В ней тоже нет развития во времени, динамики сюжета. Стихотворения складываются из традиционных мозаичных элементов, образую-

---

[1] Лившиц Бенедикт. В цитадели революционного слова. — Лившиц Б. У ночного окна, с. 186.

[2] Там же, с. 184.

щих узор той или иной темы. Отличие Бенедикта Лившица — и существенное! — в том, что мозаики его сделаны из неопределенного словесного материала, за которым не закреплено устойчивое значение. А потому «мозаичное» стихотворение восточной поэзии, складывающееся из мозаик-эмблем, может показаться набором банальностей. Стихотворение Бенедикта Лившица, каждый элемент которого лишь красочное сочетание слов с ускользающим смыслом, воспринимается как заумь.

«Волчье солнце» было принято как футуристическая книга. Василий Каменский поставил ее в один ряд с «Ночной флейтой» Н. Асеева и «Близнецом в тучах» Б. Пастернака.[1] Она и в самом деле создавалась во времена наибольшей близости Бенедикта Лившица к футуристам «Гилеи». Но, подписывая их манифесты, он искал не столько общности, сколько самостоятельности, определенности своей индивидуальной эстетической программы и творчества. Сам он верно определил общую ситуацию, складывавшуюся в футуризме, которая привела к его распаду: у футуристов было единство отрицательной цели и не оказалось положительной философии. Попытка поставить на ее место «регулятивный принцип» как «систему темперамента» сплотить их не могла. В поэзии каждый выбирал свой путь, который далеко уводил от деклараций и лозунгов, очень ограниченных по своему содержанию.

Бенедикту Лившицу более других хотелось систематизировать идеи футуризма, узаконить, придать им «академический» вид. Но слишком разные, независимые и строптивые люди вызвали его к жизни. Уложить все их буйственные выходки и творчество, принципиально неотделимое от поведения (оно тоже было если не частью «текста», то «контекстом» их поэзии и живописи), в последовательную теорию было невозможно. Да и сам он, начитанник и эстет, все меньше склонен был участвовать в публичной деятельности футуристов, сводящейся к эпатажу. Он хотел иметь почву под ногами. В его самосознании большое место занимали метафизические проблемы. Отрицать культуру — пусть даже только на словах — он не мог. «Спали же будетляне с Пушкиным под подушкой, хотя и сбрасывали его с „парохода современности"!» — писал Бенедикт Лившиц.

Творческий разрыв Бенедикта Лившица с футуризмом произошел на его же почве. Футуристы были, по-преимуществу, поэтами города. Города технизированного, вещественного, агрессивного, подавляющего своей громадой и увлекающего стремительным ритмом, отвратительного и прекрасного.

---

[1] Каменский Василий. Путь энтузиаста. Пермь, 1968, с. 167.

Бенедикт Лившиц написал свой город. Эти стихи 1914—1918 годов должны были составить книгу «Болотная медуза», которая почти целиком вошла в «Кротонский полдень» (1928), самое полное собрание его стихотворений. Часть из них была выпущена тоненькой тетрадкой под названием «Из топи блат» (Киев, 1922).

Заглавия стихотворений, казалось бы, ведут нас по улицам, набережным, площадям Петербурга — «Исаакиевский собор», «Казанский собор», «Дворцовая площадь», «Адмиралтейство», «Фонтанка», «Нева», «Летний сад», — обещают описание архитектурных памятников, изысканную экскурсию по городу. Одно уже это внимание к культурно-историческому центру Петербурга — вещь для футуризма немыслимая. Но ошибочно думать, что Бенедикт Лившиц писал «не более как зарифмованный каталог петербургских достопримечательностей».[1]

В ту пору и в самом деле русское искусство было захвачено петербургской темой. Недавно прошли торжества, посвященные 200-летию Петербурга. Город деятельно застраивался. В конфликт с классикой вступал модный стиль «модерн». Художники начала века — А. Бенуа, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева — создавали эстетизированный образ Петербурга, прекрасного и таинственного, исполненного строгого величия и интимно-лирического.

Поэты-символисты и писатели их круга по-своему интерпретировали литературную традицию Пушкина, Гоголя, Достоевского, выдвигая свои историософские идеи. Они видели в Петербурге нечто апокалипсическое — город-фантом, город-призрак, готовый исчезнуть, провалиться в бездну и увлечь за собой смятенные души.

Писали в то время о Петербурге многие и много. Легко было выхватить одну из расхожих идей — прекрасный, призрачный, страшный, таинственный, пышный, зловещий — и нарисовать свой узор. И трудно найти оригинальную мысль, свой образ. По сути не только о Петербурге шла речь, тем более не о его достопримечательностях. Петербург был для того и так поставлен Петром, что в нем решались судьбы России. И на протяжении двух столетий в связи с петербургской темой шел неумолкаемый спор о путях ее развития.

Никаких описаний, риторических восторгов, сентиментальных вздохов в стихах Бенедикта Лившица нет. Часто только по заглавию можно определить, о каком памятнике идет речь. Его занимала идея Петербурга, мысль о нем, его метафизический образ.

---

[1] Орлов Вл. Поэт и город. Л., 1980, с. 147.

Он решал мировоззренческую задачу, главную в его творчестве. В разное время она приобретала разные формы и аспекты. Во «Флейте Марсия» — это борьба аполлонического и дионисийского начал. В пору сближения с футуристами — увлечение стихийной, дикой, первобытной энергией бытия. Другие варианты: соотношение эмоционального и рационального. Востока и Запада.

В «Полутораглазом стрельце» есть даже такая формула — «расовая теория искусства». Несмотря на двусмысленность эпитета «расовая», никакого расизма, национализма, шовинизма он не содержал. Это необходимо подчеркнуть особо. Иначе легко запутаться в нечеткости формулировок и пройти мимо подлинного их смысла.

Футуризм, представлялось Бенедикту Лившицу, оградил искусство от влияний, прежде всего западных, высвободил внутреннюю энергию, сделал его самостоятельным и независимым. Перед ним был пример Хлебникова, увлеченного славянским корнесловием и мифологией Востока, Давида Бурлюка, ценившего лубок и примитив выше классики. В пору наибольшей близости Бенедикта Лившица к футуризму новое русское искусство виделось ему в метафоре всадника — полутораглазого стрельца: «навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме подвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, дилювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад — полутораглазый стрелец!»

Иными словами, самобытность нового русского искусства он выводил из восточного корня, соглашаясь с художником Г. Якуловым, противопоставлявшим «искусство Запада как воплощение геометрического мировосприятия, направляющегося от объекта к субъекту, — искусству Востока, мировосприятию алгебраическому, идущему от субъекта к объекту». Утверждавшим «противоположение территориального искусства Европы строящемуся на космических элементах искусству России».

В основе концепции Бенедикта Лившица лежит не идея разделения и вражды Запада и Востока, обособления «расового» или национального принципа, а идея синтеза, идея всеединства. Только — почти в духе Достоевского — он видит основу этого синтеза в самобытности восточной культуры с ее наивной, дикой, простодушной открытостью, противостоящей не Западу как таковому, а его индивидуалистической морали, буржуазным и националистическим предрассудкам, ограничивающим возможности взаимопонимания и сотрудничества.

В споре с национализмом и шовинизмом основателя итальян-

ского футуризма Маринетти Бенедикт Лившиц указывал на пример русского футуризма, свободного от национальной ограниченности, имеющего вселенские корни, опирающегося на пласты «праистории».

8 «Болотной медузе» он снова возвращается к этим вопросам. В «Полутораглазом стрельце» Бенедикт Лившиц писал: «В то лето (лето 1914 года. — *А. У.*) мне впервые открылся Петербург: не только в аспекте его едва ли не единственных в мире архитектурных ансамблей, не столько даже в его сущности «болотной медузы», то есть стихии, все еще не смирившейся перед волей человека и на каждом шагу протестующей против гениальной ошибки Петра. Открылся он мне в своей отрешенности от моря, в своем неполном господстве над Балтикой, которое я тогда воспринимал как лейтмотив «вдовства», проходящий через весь петербургский период русской истории».

Сама по себе эта мысль была не новой. У Бенедикта Лившица в поэзии, можно сказать, был непосредственный предшественник — И. Анненский с его великолепным стихотворением «Петербург»:

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета <...>

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознанье проклятой ошибки.

И. Анненский цепенеет в полном отчаянии. Он словно втоптан в «желтый снег, облипающий плиты». Его умертвляет «отрава бесплодных хотений». Бенедикт Лившиц мучительно ищет выход. Он берет на себя роль не смятенного свидетеля, а строгого аналитика.

Медуза у Бенедикта Лившица несет много смыслов — обитательница моря, безликое, бесформенное существо. Мифологическая Медуза Горгона, обращающая своим взглядом человека в камень. «Болотная» медуза — балтийское побережье, гиблые мокрые болота, дикие и коварные, некий гибрид морской медузы и Медузы Горгоны. Ее образ все время вибрирует, переключаясь из одной плоскости в другую.

Два вступительные стихотворения «Дни творения» и «Се-

годня» дают временные координаты, в которых развертывается тема Петербурга, «болотной медузы» и гранита, дикой природы и цивилизации, Востока и Запада.

«Дни творения» были наполнены разумными усилиями смирить «разбег болотной крови», унять «последних вихрей низкий танец». Казалось, «Наклон державного жезла — И плоть медузы облекла Тяжеловесная порфира». Болотные берега одеты камнем. Возведено Адмиралтейство — его «воинохранимый аттик, Навеки внедренный в закат». И шпиль Петропавловской крепости указывает путь — «Единственна и неизменна Иглы арктическая цель». Торжествует строй, порядок, линия.

Но прошло двести лет, и по-прежнему не избежать сомнения: «А если судорог медузы, Зажатой в царственной руке, Слабее каменные узы, Почиющие на реке?» «Вольнолюбивая» Нева всегда бунтует, «рабыней В двухвековом не став плену». Неистовствует, «природе вопреки, Во тьме свершая путь понятный». Даже малая Фонтанка «по-змеиному надменна, Вползла в новорожденный град», и ее «мучительные воды Звериных мускулов сильней».

Кажется, приведена к покорности лишь «двусмысленная суша». Разбит и обнесен оградой Летний сад, окружен каналами, заселен статуями «полдневных пленниц». Очевидна «помыслов тщета» о свободе. А стоит пройти дождю:

О, как немного надо влаги,
Одной лишь речи дождевой,
Чтоб мечущийся в саркофаге
Опять услышать голос твой! <...>

Но плеск — и ты в гранитном склепе
Шевелишься, и снова нов
Твой плен, и сестры всё свирепей
Вопят с Персеевых щитов:

Ничто, ничто внутрирубежный,
Двухвековой — ничто — союз!
И полон сад левобережный
Мятежным временем медуз.

Медуза не покорена. Даже на суше не задохнулась в своем саркофаге. Вольные ее сестры — щиты с ликом медузы на решетке Летнего сада — сливают свои голоса с пленницей гранита. Возвращаются первобытные времена — стихия вырывается на свободу. И бессильна державная ярость и воля:

Лети, лети на темном звере,
Наездник с бешеным лицом:
Уже вскипает левый берег
Зимнедворцовым багрецом.

И вопль медузы — над тобою:
Из паволоки синевы
За петропавловской пальбою
Сердцебиение Невы.

Но кроме медузы и гранита, стихии и воли есть третья сила. Есть Казанский собор, который оказался величественнее своего образца, поднялся выше капризного замысла: «И полукруг, и крест латинский, И своенравца римский сон Ты перерос по-исполински — Удвоенной дугой колонн».

Есть Александринский театр — «На тысячеголосом стогне Камнеподобная мечта, И ни одно звено не дрогнет По-римски строгого хребта». Всегда спокойно и светло его «чело».

Есть «золотосердая» роза «из Монферранова бутона» — Исаакиевский собор. Она взращена на сквозняке — «средь площади распята На беспощадной мостовой». И все-таки всем дарит «царственное» благоухание своих «незыблемых стеблей». Свою красоту — «цветоносный мрамор» в оправе из дикого камня. Свое упругое и невозмутимое изящество: пусть пялит «взор тевтонский конюх На чудо лютецийских роз».

Здесь тоже сложный ассоциативный ход: «садовник» — создатель Исаакиевского собора француз Монферран, Лютеция — древнее название Парижа, «тевтонский конюх» — изваяние всадника на расположенном вблизи собора здании германского посольства. Каждая метафора имеет реальную основу и в то же время самостоятельна, уводит в глубь времен, в пласты разных культур. Она не столько живописна, как в прежних книгах, сколько интеллектуальна, развернута в духовной сфере.

Создания человеческого гения не подвластны ни природным стихиям — коварной мощи «болотной медузы», ни практическому расчету, ни времени: «вздыбленной клавиатуре» Казанского собора «удары звезд и лет копыт равны». Они уже отделились от замысла своих строителей и зодчих, живут в веках самостоятельной жизнью. Это — явления всемирной культуры, и в них — залог будущего единения народов.

Примечательно, что на параллельных путях, в то же время и по сути о том же задумывался О. Мандельштам. Только ощущение культуры было у него более конкретным, более вещественным и потому — более оптимистичным. В стихотворении «Адмиралтейство» он с пафосом писал:

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.

Нам четырех стихий приязненно господство,
Но создал пятую свободный человек.
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?

Сердито лепятся капризные медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря;
И вот разорваны трех измерений узы,
И открываются всемирные моря.

Бенедикт Лившиц острее ощущает противоречия и конфликты. Мир расколот. Влияние культуры ограничено.

Петербург — трагический город, раздираемый противоречиями. В нем по-прежнему «смертные вопли медузы Взывают из мутной дали». По-прежнему «бодрствует, суров и грузен, Правительствующий Сенат». А рвавшийся на простор город-корабль отторгнут от Балтики: «Окно в Европу! Проработав Свой скудный век, ты заперто». Столица погружена в сиротство, вдовство, одиночество. Больше всего оно видно на Дворцовой площади:

Копыта в воздухе, и свод
Пунцовокаменной гортани,
И роковой огневорот
Закатом опоенных зданий:

Должны из царства багреца
Извергнутые чужестранцы
Бежать от пламени дворца,
Как черные протуберанцы.

Не цвет Медузиной груди,
Но сердце, хлещущее кровью,
Лежит на круглой площади:
Да не осудят участь вдовью.

«Дворцовая площадь»

Надо держать на примете, что написано стихотворение в разгар мировой войны. На весь ансамбль Дворцовой площади словно лег отблеск пожара. В те времена Зимний дворец и соседние здания были выкрашены в красно-коричневый цвет. «Пунцовокаменная гортань» — это арка Главного штаба, «черные протуберанцы» — фигуры на фронтоне Зимнего.

В этом пламени, в этой огненной карусели растворялось, теряло значение противостояние: медуза — гранит, стихия — расчет: «Не цвет Медузиной груди, Но сердце, хлещущее кровью». Остались напряженный взмах копыт, страдание, «участь вдовья». Тревога и ожидание, характерные для самосознания той поры. И исподволь возникает предчувствие «новобытия» России. Заканчивает Бенедикт Лившиц книгу стихотворением «Пророчество»:

Когда тебя петлей смертельной
Рубеж последний захлестнет
И речью нечленораздельной
Своих первоначальных вод

Ты воззовешь, в бреду жестоком
Лишь мудрость детства восприяв,
Что невозможно быть востоком,
Навеки запад потеряв, —

Тебе ответят рев звериный,
Шуршанье трав и камней рык,
И обретут уста единый
России подлинный язык.

Характерно, что он думает не просто о мире, но о том, что придется, вернувшись к первоначалу, принять очищение. И привлекает его теперь не дикий всадник — полутораглазый стрелец, но «мудрость детства». Равновесие западного и восточного начала, осуществленное на естественной природной основе. Обновление и омоложение жизни и культуры.

Сама философская проблематика «Болотной медузы» чужда футуризму. Она отчасти возвращала Бенедикта Лившица к символистам и еще больше — к спорам западников и славянофилов, к Достоевскому, словно предвосхищая «скифство» Блока.

Еще разительнее изменилась поэтика Бенедикта Лившица. Оглядываясь на недавнее прошлое, он недоумевал: стоило ли гоняться «за призраком абстрактной формы, чтобы уже через два с половиной года, признав ошибочность своих творческих позиций, повернуть в диаметрально противоположную сторону — к утверждению единства формы и содержания как высочайшей реальности, раскрывающейся нам в искусстве?»

Находил он единственное оправдание своим заблуждениям — «научился по-новому ценить уплотненное смыслом слово».

Поэтику Бенедикта Лившица этого периода подробно описал М. Л. Гаспаров, исследовав четыре уровня текста — реальный, перифрастический, ассоциативный и связочный. [1] Эта многослойность и в самом деле уплотняет слово, придает ему многозначность и выразительность.

Реальный информативный план текста у Бенедикта Лившица очень скуп. Он обычно называет тему, определенным образом настраивая восприятие читателя.

---

[1] Гаспаров М. Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица: поэтика загадки. — Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, Тарту, 1984, с. 93—105.

Стихотворение названо — «Куоккала», именем дачного поселения на Финском заливе. Текст же его лишен каких бы то ни было описательных признаков:

Розы в шелковом бульоне:
В шелк лазоревый раскрыт
Строй кабин на желтом лоне —
Раковины афродит.

Каждая строчка здесь — перифраза, то есть указание не на предмет, а на его признак: «Розы в шелковом бульоне» — яркие купальники купающихся в теплой воде; две следующие строчки — строй кабин для переодевания на фоне лазоревого неба и желтого песка. Сами же кабины — «раковины афродит». Дальше в тексте: «рыжею слюною Брызжет танговый бульдог» — духовой оркестр; «Клякса, ставшая кометой» — теннисный мяч; «Змеи солнечных рапир» — лучи солнца; «наводит в воду кодак Оплывающий сатир» — человек с фотоаппаратом. Только время от времени возникают названия предметов, дающие ключ к пониманию метафор ы , — «кабины», «канотье-ракетка», «кодак».

Ассоциативный план — это обобщенные значения метафор «медуза», «лютецийские розы», «каменные узы», ведущие к смысловому центру книги, к ее главным идеям и проблемам.

Наконец, «связочная» схема, то есть композиция стиха, его синтаксис, структура в целом, организующие соотношение словесных масс внутри него. В «Болотной медузе» очевиден риторический пафос. Вопросительные и восклицательные интонации, подчеркивающие важность и значительность предмета. В отличие от стихийного потока словотворчества футуристов, Бенедикт Лившиц всегда придавал большое значение композиции. Она выверена, логична, привлекает стройностью и завершенностью. «Слова, взятые сами по с е б е , — писал о н , — мертвый клад. Одного накопления и отбора речений еще недостаточно: необходимо умение располагать их в определенном порядке, необходим мужественный отказ от роскошного, экзотического и эмфатического слова в пользу слова простого и общеупотребительного, если применением последнего достигается разрешение задачи». [1]

В поэзии Бенедикта Лившица отчетливо интеллектуальное начало. Даже «беспредметная» лирика «Волчьего солнца» одушевлена пафосом композиционного совершенства и обдуманного расположения словесных масс.

---

[1] Л<ившиц> Б<енедикт>. Хозе Мария де Эредиа и его «Трофеи». — Хозе Мария де Эредиа. Трофеи. Л., 1925, с. 10.

Но все-таки «абстрактная» лирика Бенедикта Лившица так и осталась формальным экспериментом. «Болотная медуза» была решительным поворотом к насыщенному смысловому стиху, к поэзии философской.

«Болотная медуза» и «Патмос» (1926) охватывают целую эпоху — империалистическую войну, революцию, войну гражданскую.

Он был призван в армию из запаса. Словно прощаясь со своим прошлым, написал шутливые и слегка меланхолические стихи в «Чукоккалу».[1] Сохранилась фотография, где уже остриженный Бенедикт Лившиц, немного позируя, сидит в группе с О. Мандельштамом, К. Чуковским и Ю. Анненковым. Его зачислили в 146-й Царицынский пехотный полк. Воевал он храбро, стал георгиевским кавалером, был ранен. Распростившись с армией, осел в Киеве, работал на заводе.

Илья Эренбург, тоже оказавшийся в 1918—1919 годах в Киеве, оставил моментальную «фотографию» Бенедикта Лившица того времени: «Я помнил его неистовые выступления в сборниках первых футуристов. К моему удивлению, я увидел весьма культурного, спокойного человека; никого он не ругал, видимо, успел остыть к увлечениям ранней молодости. Он любил живопись, понимал ее, и мы с ним беседовали предпочтительно о живописи. Он мало писал, много думал: вероятно, как я, как многие другие, хотел понять значение происходящего».[2]

Часть стихотворений из книги «Патмос» написана именно в то время, когда он «много думал», а Киев переходил из рук в руки — к гетману Скоропадскому, немцам, Петлюре, красным, белым, снова красным. Раздумья Бенедикта Лившица облечены в отвлеченные формы, но оттого не стали менее мучительными. И безусловно питала их современность.

Название «Патмос» взято из Библии. На острове Патмос Иоанну Богослову явился Христос. И Иоанн услышал откровение о конце мира (апокалипсис).

Бенедикт Лившиц не берет на себя роль пророка: «В тишайший час, иль в бурю и грозу, Когда Господь является пророкам, На Патмосе, в неведенье высоком, Я золотое яблоко грызу». Однако его «неведенье» — лишь иная форма знания. Он прекрасно чувствовал и понимал перелом времени. На его глазах происходили события невиданного значения. Размах стихий, которые он еще

---

[1] Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979, с. 54.

[2] Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Книги первая и вторая. М., 1961, с. 469.

только предощущал в «Болотной медузе», теперь потряс самые основы жизни.

Но занимали Бенедикта Лившица не обломки рушащихся миров, а то таинственное лоно, где, «свершая подвиг безымянный, Лежит в земле певучее зерно». Он стремился к новой гармонии, к новому синтезу, почерпнутому из глубины и сути расколотого времени.

И в забытьи, почти не разумея,
К какому устремляюсь рубежу,
Из царства мрака, по следам Орфея,
Я русскую Камену вывожу.

«Глубокой ночи мудрою усладой...»

Какими бы трудными и сложными ни были времена, Бенедикт Лившиц не терял надежды. Он верил в «русскую Камену», в силу поэтического слова. Именно сейчас оно прорастало из подземного мрака, из довременных слоев, «Из сновидения, где Атлантида Вне времени явилась нам из вод». И потому первородный крик готовился стать обновленным стихом: «И петь! И петь! Иль, в самом деле, снова Поющей плотью станет этот крик — И выплывет из океана слова Метафоры ожившей материк?»

Переводя разговор о мире в систему обобщенных философских и эстетических категорий, Бенедикт Лившиц не отстранялся от жизни. В каком-то смысле жизнь даже его переполняла и подавляла: «...рифма, перегружена Всей полнотою мирозданья, Как рубенсовская жена, Лежит в истоме ожиданья». Но и тут он оставался самим собой. Он никогда не описывал внешние проявления жизни. Ему необходимо было добраться до ее первооснов, до сущностей. Строго говоря, он снова ставил перед поэзией невыполнимые философские задачи:

Так вот куда, размыв хребты
Прамузыки материковой,
О, дилювическое слово,
Меня приподымаешь ты! —

В безмолвие, где ты само
Уже не существуешь боле,
И мне богоподобной воли
Предопределено ярмо.

«Так вот куда, размыв хребты...»

Устремляясь к первородству жизни, он натыкался на те слои бытия, которые неподвластны слову, невыразимы. «Звук широкозадый» для них слишком груб, в слове слишком много «росы и тяжести земного мая». А спускаясь на предельные глубины, погру-

жался в глухоту, «где вечной темнотой Разъеден самый корень звука».

Тебя теряя, внемлю я
Над бездной, общей нам о б о и м, —
О, ужас! — духа перебоям
В пространствах полых бытия.

«В потопе — воля к берегам...»

Столкновение с «полым» пространством бытия, с абсолютной темнотой, неразличимостью становится источником его лирической темы и личной духовной драмы.

Он ощущает бессилие слова разрешить конечную загадку-жизни: «На что мне истина, пока она С поющим словом несоизмерима?» Сомнение в своих силах: «Вовнутрь вещей я никогда не вниду». Трагическое чувство косноязычия, невысказанности, немоты: «О темный голос, ты не льстишь сознанью, Ты воли извращаешь благодать: Я не хочу видений смутных гранью Во сне довременном существовать!».

Разъяв жизнь до атома, он сталкивается с пустотой, с предсознанием, с «довременным» сном. Кажется, это путь в небытие. Трагический путь утраты личного, индивидуального, особого.

Но именно на этом пути Бенедикт Лившиц неожиданно обретает опору. Он находит общее, первооснову всего, начало начал. Небытия нет, есть вечная, изначальная, одинаково распространяющаяся на всех жизнь. И это величайшая радость, пройдя превращения материального, природного, вещественного мира, усилием воображения, трудом души соприкоснуться с этой жизнью, ощутить ее, слышать тончайшие вибрации ее уже почти невыразимой метафизической сущности:

Пою с травой и с ветром вою,
Одним желанием греша:
Найти хоть звук, где с мировою
Душой слита моя душа.

«Я знаю: в мировом провале...»

Хлебниковские поиски «заумного», «звездного», «всемирного» языка, потеряв практическую, лабораторную направленность, у Бенедикта Лившица становятся философской идеей, цепью психологических интуиций, духовным актом. Он говорит о своих стихах: «Теперь они в земных наречьях Заточены, и силюсь я Воспоминанием извлечь их Из бездны инобытия». Слово должно быть высвобождено из темницы обыденного, утилитарного назначения и слиться с «божьей речью», с единой сущностной основой бытия.

Поэзия, таким образом, не язык отдельных вещей и событий: «Не о делах моих, о нет, Я буду в оный час допрошен». Она — конечная правда бытия. Образ духовного единства, преодолевающего «хаос разделенья»:

Нет, музыки сфер мы не в силах ничем побороть,
И, рокоту голубя даже внимать не умея,
Я тяжбу с тобою за истины черствый ломоть
Опять уношу в запредельные странствия, Гея.

«Уже непонятны становятся мне голоса...»

Постигнув истину, воплотить ее в слове, в гармонической и соразмерной речи — вот призвание поэта. Занятый напряженным трудом постижения, Бенедикт Лившиц понимал, однако, что рационалистические рамки тесны стиху. Он хотел бы наложить на природу «орфические узы», пока она «не очнулась во плоти», заворожив ее, заставить говорить, во всем доверившись божественному вдохновению музы: «О, никаких не должно соответствий Тебе искать в созвучиях — пока: Все за тебя и вовремя, как в детстве, Заботливая сделает рука».

Поэтическая философия Бенедикта Лившица с первой книги генетически связана с античной культурой, прежде всего — с ранней классикой. Во «Флейте Марсия» («Ночь после смерти Пана», «Освободители Эроса») он горько сетовал, что умер великий Пан: «Все запахи, шорохи, зовы, движения — Все было замыслено Им». Иными словами, ослабло мощное языческое начало, природная созидающая сила, истреблена «память об оргиях Пана». Иссякла радость, стихийный разлив жизни, «Земли обольстительный гимн». Мир населили вялые двуполые существа. «И вылупляются гомункулы Из охлаждающихся колб» в стенах лабораторий, созданных немощными стариками.

Античное жизнелюбие, свобода страстей, их соприродность представляются Бенедикту Лившицу утраченным идеалом. Он мечтает об «освобождении» Эроса, о шумном «празднике чадородия», от которого бежало хилое племя современников: «Я уйду в полночный хаос, Вновь расцветший для меня».

Но у зрелого Бенедикта Лившица последних двух книг акценты перемещены. В «Патмосе» он напишет: «Глубокой ночи мудрою усладой, Как нектаром, не каждый утолен». Бенедикт Лившиц теперь жаждет преодоления хаоса. Его завораживает «дивное зачатье И первый поиск звука в глубине».

Интеллектуал XX века, он не может и не хочет быть лишь дудкой, в которую дудит, как ее ни назови, природа, муза ли, стихия:

Мне ль не знать, что слово бродит
Тем, чего назвать нельзя,
И вовнутрь вещей уводит
Смертоносная стезя...

И лечу — отныне камень,
Позабывший о праще,
Отдаю последний пламень
Тайной сущности вещей.

«Мне ль не знать, что слово бродит...»

Он готов прибегнуть к магии, поддаться стихии, на время смириться с ней лишь затем, чтобы этим обходным путем постичь тайную сущность вещей. Включая в действие метафору «Болотной медузы», он говорит еще категоричнее: «Ты зовешь меня, алмея, В мой возлюбленный гранит». Гранит там был символом воли, разума, порядка. Алмея — танцовщица, исполненная гибкости и изящества, символ живой красоты и прелести. Он испытывает «ниспроверженье в камень», затвердение слова, его слияние, даже превращение в строгие линии и очертания города — любимого им Петербурга. В облике поэта его привлекает «мужественная и жизнерадостная воля современного человека, отважно проникающего в прошлое и сознающего свое право на будущее».[1]

С величайшей любовью относясь к древним культурам, оглядывая историю человечества, Бенедикт Лившиц нигде в прошлом поселиться не хотел бы. Его не привлекают ни довременный сон души — «соблазны полубытия», ни разгул первобытной дикости, ни искрометные вакхические страсти Эллады. Потому что там не было «ни благодати, Ни муки быть самим собой». Он принял «новый образ бытия», вкусил от горчайшего плода индивидуального самосознания. И иного пути уже для себя не видит: «Не осуди моей гордыни И дай мне в хоре мировом Звучать, как я звучал доныне, Отличным ото всех стихом».

Эти идеи создают густую ассоциативную сеть «Патмоса», принимают самые разные метафорические формы, варьируются, осложняясь новыми смыслами. Отыскивая родословную, Бенедикт Лившиц определил их как «пифагорейское представление о мире и орфическое отношение к слову», то есть опять обратился к обра-

---

[1] Л<ившиц> Б<енедикт>. Хозе Мария де Эредиа и его «Трофеи». — Хозе Мария де Эредиа. Трофеи, с. 12.

зу числа и вдохновения, разума и стихии, к их таинственной и непостижимой связи,

Затем что в круг высокой воли
И мы с тобой заточены,
И петь и бодрствовать, доколе
Нам это велено, должны.

«Как только я под Геликоном...»

Античная культура и ее роль в поэзии Бенедикта Лившица — большая тема, требующая подробной и тщательной разработки. Здесь важно лишь указать на ее связующее значение в его философской концепции мира. Античная культура для Бенедикта Лившица была именно тем звеном, где довременное, неосознанное, полудикое, прамузыкальное обретало новую точку отсчета, находило слово, музыкальный ритм, форму. Она еще будто в полусне, в предсознании. Но в ней уже явлена единственная и общая «истина», на которую Бенедикт Лившиц налагает «орфические узы». У нее прорезается свой голос:

Но я с тобой, невидимый тебе,
Моя Эллада, дочь моя родная, —
Когда, меня с трудом припоминая,
Ты рвешься вверх в дорическом столбе!

«Ни у Гомера, ни у Гесиода...»

Не случайно главную свою книгу он назвал «Кротонский полдень». Именно в Кротоне на юге Италии Пифагор основал свой орфико-пифагорейский союз.

Орфизм принес в культ Диониса духовное начало. В основе его — приближение человека к божеству, обряды очищения, аскетического воздержания. Пифагорейцы придали им характер таинства, выработали систему правил, которым приписывался важный нравственный смысл.

Они создали учение о гармонии. Миф о Дионисе, растерзанном титанами на семь частей, интерпретировался ими как проникновение этих частей во все мироздание. Таким образом, Дионис становился душой мира, а каждое мировое явление уподоблялось живой индивидуальности. Мир на глазах оживал, проникнутый диалектикой предельного и беспредельного, единства и множественности, приобретая упорядоченность и стройность благодаря лежащей в основе изначальной гармонии числовых соотношений.

Вообще число вносило ясность и определенность в состояние мира, ибо числу и гармонии чужда ложь. Число — праобраз вещи, его сущность. Мир подражает числовым отношениям, с ними сообразуется.[1]

[1] См.: Кессиди Ф. К. От мифа к логосу. М., 1972, с. 144—174.

Пифагорейская идея гармонии, обуздывающей стихию в самом ее начале, в истоке была очень привлекательна для Бенедикта Лившица. Она укрепляла в нем уверенность, что духовное содержание возникает не как итог длительного развития, а присуще самому бытию, неотделимо от него на всех уровнях.

При том, что сразу бросаются в глаза эти главные, узловые идеи книги, она далеко ими не исчерпывается. Боковые ее ходы не менее интересны и разнообразны. Надо также подчеркнуть, что проблематика ее, казалось бы слишком умозрительная и абстрактная, не была для Бенедикта Лившица внешней темой. Она была частью натуры, соответствовала его умственному и эмоциональному складу.

За высоким риторическим пафосом, за тем интеллектуальным напряжением, которым проникнута книга, видна подлинная страсть, истинное душевное волнение и человеческое благородство: «Душа! Психея! Птенчик желторотый! Тебе не выброситься из гнезда»; «Повремени, повремени, о лира, Не торопись судить, не суесловь: Мерило слова и мерило мира — Играющая временем любовь».

Формулы эти, брошенные как бы вскользь, указывают на мощную силовую линию всех книг Бенедикта Лившица. Любовь к природе, любовь к искусству, любовь к слову, — она будет проявляться самым неожиданным образом, в самых отвлеченных сферах, казалось бы доступных лишь уму и воображению. Он умел любить далекое, испытывать волнение и острую заинтересованность, прикасаясь даже к мирам ему не близким. Обладал природной пластичностью и артистизмом, позволяющим понять другого человека, иной строй чувств и образ жизни.

В 1930-е годы он увлекся грузинской поэзией, полюбил Кавказ. Название последней, незавершенной его книги — «Картвельские оды» — точно отражает ее эмоциональный настрой и стилистику. Это — восторг перед открывшимся ему миром. Здесь впервые у Бенедикта Лившица появились в таком густом сочетании реалии жизни, современная деталь, конкретный пейзаж. Но на этом новом пути он не успел сказать своего последнего слова. [1]

Плодом его глубокой любви и блистательного артистизма стали книги переводов из французской поэзии, пополнявшиеся от издания к изданию, «От романтиков до сюрреалистов» (1934), «Французские лирики XIX и XX вв.» (1937), «У ночного окна» (1970). Они пользовались большим признанием, чем оригинальные стихи.

---

[1] Подробнее об этой книге см.: Нерлер Павел. «Con amore!» Памяти Бенедикта Лившица. — «Литературная Грузия», 1985, № 11.

Антологию, созданную Бенедиктом Лившицем, можно сопоставить лишь с антологиями В. Брюсова и И. Анненского, много и успешно переводивших поэтов Франции. Однако она хронологически куда больше приближена к нашим дням: ее диапазон — от Ламартина до Элюара. Причем, в антологию Бенедикта Лившица вошли поэты очень разные. Если витийственный пафос Гюго или тонкий интеллектуализм Валери безусловно близки ему по духу, то можно ли это сказать, например, о Шенье или Беранже?

Однако переводил он в действительности лишь то, что ему нравилось, то, в чем он находил свое. И получилось так, что рядом уживались изысканный Готье и громозвучный Барбье, парнасцы Леконт де Лиль, Эредиа и их противники — «проклятые» Рембо, Бодлер, Верлен, Роллина, неоклассики де Ренье, Мореас, Самен и новаторы Аполлинер, Жакоб, Элюар. Ничто его не стесняет, самые разные, можно даже сказать — противоположные по творческим устремлениям, поэты входят в круг тесных интересов и размышлений.

И все же, внимательный аналитик, в этом разнообразии он видел единство, выделял центральную идею развития французской поэзии: «Это — мощное усилие, направленное к абсолютному совершенству создаваемых ими произведений. У Ламартина есть много туманностей и неточностей, не говоря уже о бесчисленных погрешностях против синтаксиса; у Виктора Гюго — избыток многословия и совершенно непонятных мест; у Мюссе — немало небрежности и слишком высокомерное отношение к технике своего ремесла; Виньи искал более строгой формы, но он далеко не чужд многих неловкостей, свойственных всякому начинателю. С Готье, Банвилем и Бодлером, а затем с Леконтом де Лилем, ставшим подлинным главою парнасцев, культ поэтической формы приобретает все более систематический характер, находя свое завершение в творчестве Эредиа.

Как и во все периоды пробуждения интереса к форме, начиная с Ронсара и Малерба и кончая нашими днями, это движение развивалось параллельно с повышением интереса к родному языку и с двояким стремлением: не только использовать все накопившиеся в нем богатства, но и возможно больше расширить его пределы, не только интенсифицировать поэтический лексикон, но и приобщить к нему все то новое, что представлялось возможным, учитывая малую подвижность и, так сказать, врожденную академичность французского языка».[1]

---

[1] Л<ившиц> Б<енедикт>. Хозе Мария де Эредиа и его «Трофеи». — Хозе Мария де Эредиа. Трофеи, с. 8—9.

По сути это концепция антологии французской поэзии Бенедикта Лившица: обогащение стиховых форм, расширение поэтического лексикона, новаторство как достижение совершенства в пределах языковой традиции.

Он и в самом деле проявил исключительную восприимчивость к самым разным поэтическим поискам. Его увлекало все скольнибудь новое, неожиданное, неординарное. Он загорался желанием испытать иной способ художественного мышления, хоть в воображении повторить чужой путь. И брался за перевод, как за создание собственного стихотворения.

Строгий в отборе художественных средств, последовательный в конструкции своих книг, в известной мере даже скованный логикой замысла, здесь он получал полную свободу, артистически перевоплощаясь то в Лафорга, то в Жамма, то в Анри де Ренье. Он мог стать в позу ритора и разыграть простодушие, воспроизвести все тонкости недосказанной мысли и грубость эпатажа, передать мелодику стиха, аллитерации, сложный ритмический рисунок и наполнить его плотью, показать жизненные подробности, реалии, детали, очень редкие в его собственных стихах. Чтобы почувствовать диапазон его артистических перевоплощений, гибкость поэтики, достаточно сравнить перевод «Ягуара» Леконта де Лиля, материального и динамичного, словно ожившее бронзовое изваяние, «Юную парку» Поля Валери с ее тонкой, как серебряная филигрань, интеллектуальной вязью и «Музыканта из Сен-Мерри» Гийома Аполлинера, где пестро и прихотливо перемешались краски, шумы и голоса парижских улиц.

При всем том его переводы лишены брюсовского буквализма. Он давал свою версию, свое понимание текста, выделяя в нем опорные смысловые и стилистические моменты, чтобы найти их русский эквивалент. Он стремился передать дух подлинника так, как его понимал. Вдохнуть его в естественно и свободно звучащий русский стих.

В какой-то степени переводы Бенедикта Лившица были компенсацией того, чего он не сделал в своих оригинальных стихах. Потому они и воспринимаются как продолжение его собственных поисков, очень разнообразные, они органично вписались в его индивидуальную творческую манеру. И в итоге стали фактом русской поэзии, как переводы В. Жуковского или Б. Пастернака.

И все же самая известная книга Бенедикта Лившица — «Полутораглазый стрелец», книга воспоминаний и размышлений, некоторые сюжеты которой уже упоминались мною в связи с его творчеством. Вышла она в 1933 году. Еще свежа была память о событиях, в ней описанных. Многие их участники были

живы. Но решительно изменился литературный быт. Пути прежних соратников разошлись. И потому недавнее прошлое оценивалось ими по-разному. Еще не сложилось историческое отношение к нему. Некоторые критики восприняли «Полутораглазого стрельца» как реставрацию прошлого, хотя Бенедикт Лившиц как раз пытался встать на историческую точку зрения, дать как можно больше фактов и проанализировать их. Он хорошо видел у футуристов расхождение теории с практикой, отделял декларации от реальных достижений. Наконец, для него была явной исчерпанность анархического бунта, не способного дать положительные ценности. Художники, которые вырабатывали их, неизбежно перерастали футуризм.

Несколько десятилетий книга не переиздавалась. Но она жила. Без нее не мог обойтись ни один исследователь раннего Маяковского, Хлебникова, вообще литературной борьбы предреволюционных лет.

Книга давала уникальные сведения о зарождении футуризма. О создании его манифестов и деклараций. О подготовке выступлений и спорах среди его участников. О выставках авангардистской живописи. И что особенно важно — это был взгляд изнутри, взгляд не только свидетеля, но и участника событий. И одновременно — взгляд со стороны, потому что еще в предреволюционные годы Бенедикт Лившиц понял ограниченность футуризма и отошел от него.

Это двойное зрение определило структуру книги, два ее важных качества. Чтобы иметь полное представление о футуризме, об участии в нем Маяковского и Хлебникова, надо знать не только фактическую сторону дела — что, где, когда? Не менее важна психология ее участников, побудительные мотивы и цели, которые они перед собой ставили.

Горький даже в пору самых скандальных выступлений футуристов отказывался видеть в них школу или литературное течение. Он считал, что футуризма нет, но различал лица талантливых его участников, прежде всего — Маяковского.

В «Полутораглазом стрельце» мы видим прежде всего лица, мастерски нарисованные портреты Бурлюков, Хлебникова, Маяковского, Гуро, Северянина. Художников — Гончарову, Кульбина, Экстер. Можем оценить и ту меру серьезности, с которой они относились к своим выступлениям, и привходящий момент игры, эпатажа, рекламы.

Бенедикт Лившиц в силу особенностей своего характера недоверчиво относился к внешней суете. Остро воспринимал всякую фальшь, двойной счет, позу. И потому его психологические зарисовки многое объясняют.

Давид Бурлюк, «отец российского футуризма», человек несомненно одаренный и яркий, в конце концов не случайно оказался на периферии даже исповедуемого им авангарда. Всю свою энергию он вложил в отрицание и разрушение, в эпатаж и рекламу. Он был прекрасным организатором. Но когда организовывать стало некого, оказалось, что собственной идеи у него нет, двигаться дальше некуда. Встретивший его в 1956 году В. Шкловский записал: «Сейчас Давид Бурлюк благоразумный, крепкий и напряженный, трудолюбивый старик. За сорок лет этот сильный человек не продвинулся и на две недели, но, конечно, состарился».[1]

И совсем другое — Хлебников, целиком поглощенный своими идеями, Маяковский — серьезный даже в игре, потому что и в игре ставил предельную ставку — свою судьбу. В его риске никогда не было расчета.

Другой слой книги — размышления самого Бенедикта Лившица. Он излагает и оценивает манифесты футуристов, их споры с Маринетти, разногласия между объединениями «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Теории кубистов, лучистов, симультанистов. Многое из того, что он пишет по поводу этих течений, потеряло свою актуальность. Ушли на второй план теории, угасли споры, поблекли несущественные декларации, но остались живописные полотна, если они были написаны талантливой рукой. Остались стихи, если в них было живое начало.

В конце концов понимал это и сам Бенедикт Лившиц. Подробно вникнув в конфликт между «Бубновым валетом» и «Ослиным хвостом», в котором главную роль играли не столько принципиальные разногласия, сколько психологическая несовместимость и личные амбиции, он пишет о таланте, «о картинах Гончаровой, при виде которых не хотелось вспоминать, к какой школе они принадлежат, в какой манере они написаны, каких теоретических воззрений придерживалась художница в период их создания: все это было ненужным балластом, отметкой станционного смотрителя на пушкинском паспорте, имело к самой вещи чисто внешнее отношение и могло уяснить в них не более, чем какой-нибудь манифест Маринетти — в творчестве Хлебникова».

Сейчас, рассматривая полотна Н. Гончаровой, кому придет в голову вспоминать об «Ослином хвосте», или, проходя по залам, где экспонируются картины П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова — о «Бубновом валете».

Тем не менее для историков искусства атмосфера поисков, спо-

---

[1] Шкловский Виктор. Жили-были. — Собр. соч. в 3-х тт. М., 1973, т. 1, с. 107.

ров, травли, в которой возникала их живопись, далеко не безразлична. И тут книга Бенедикта Лившица незаменимый путеводитель.

Хронологически воспоминания охватывают очень короткое время, 1911—1914 годы. Посвящены они в основном левым группировкам поэтов и художников. Но их внутренний диапазон шире. Скупо, но выразительно обрисован Киев тех лет, разгул черносотенной реакции. Новгородская губерния. Царская армия в канун первой мировой войны — мотив очень важный для книги, посвященной преимущественно искусству. Читатель по ходу повествования хорошо видит кризис сознания, кризис культуры. То, что происходит в армии, да еще в канун мировой войны, — это кризис жизни. Армия терпит поражение до начала боевых действий. Она небоеспособна из-за раздирающих ее социальных противоречий, бездарности командиров, падения дисциплины. Исподволь возникает предчувствие катастрофы и решительных перемен. Этот фон очень важен для замысла книги. Он включает описанные в ней события в конкретную историческую перспективу.

Одну из глав «Полутораглазого стрельца» Бенедикт Лившиц начал словами: «Литературный неудачник, я не знаю, как рождается слава». Действительно, слава к нему так ни разу и не пришла. Даже в пору самых громких выступлений футуристов его имя звучало скромно. Он никогда не занимал место в первых рядах поэзии. Писал скупо, книги его выходили ничтожными тиражами и, кроме переводов, не переиздавались. Сам его облик двоился, потому что из-за недоступности большинства книг трудно было связать воедино работу поэта, переводчика, мемуариста. Трагическая гибель в 1938 году погрузила его имя в полузабвение.

Этот однотомник впервые достаточно полно и разносторонне представляет Бенедикта Лившица. Все, что он написал, нераздельно стягивается к одному центру — личности автора, талантливого и оригинального поэта.

Привыкшая мыслить категориями школ современная ему критика связывала его то с символизмом, то с футуризмом, то с акмеизмом. Бенедикт Лившиц, за исключением кратковременного участия в выступлениях футуристов, ни к какой школе, по сути, не принадлежал.

Его глубоко занимали общие вопросы жизни, отношения Востока и Запада, судьбы искусства. В центре его поисков — философская проблематика, стремление к синтезу, попытка создать такую поэтическую систему, такой инструмент творческого познания, который бы помог не только поставить, но и разрешить коренные вопросы бытия.

Для поэзии это, конечно, была непосильная задача. Но, ставя ее, Бенедикт Лившиц питал свою поэзию философской мыслью, напряженностью поиска и постижения, придавал ей тот высокий витийственный пафос, который четко выделяет его среди современников.

В 1987 году исполнилось сто лет со дня его рождения. Все лучшее, что написал Бенедикт Лившиц, сполна возвращается к читателю. Знакомство с его книгами обогащает наши представления о русской культуре XX века.

Адольф Урбан

I

СТИХОТВОРЕНИЯ





Н. Гончарова. Рисунок к поэме В. Хлебникова «Вила и Леший». Литография. 1912 г.

Флейта Марсия

1. ФЛЕЙТА МАРСИЯ

Да будет так. В залитых солнцем странах
Ты победил фригийца, Кифаред.
Но злейшая из всех твоих побед —
Неверная. О Марсиевых ранах

Нельзя забыть. Его кровавый след
Прошел века. Встают, встают в туманах
Его сыны. Ты слышишь в их пэанах
Фригийский звон, неумерщвленный бред?

Еще далек полет холодных ламий,
И высь — твоя. Но меркнет, меркнет пламя,
И над землей, закованною в лед,

В твой смертный час, осуществляя чей-то
Ночной закон, зловеще запоет
Отверженная Марсиева флейта.

1911

2. ЛУНАТИЧЕСКОЕ РОНДО

Как мертвая медуза, всплыл со дна
Ночного неба месяц, — и инкубы,
Которыми всегда окружена
Твоя постель, тебе щекочут губы
И тихо шепчут на ухо: луна!

Облокотясь, ты смотришь из окна:
Огромные фаллические трубы
Вздымаются к Селене, но она —
Как мертвая медуза...

И тонкий запах лунного вина
Тебя пьянит... ты стонешь: на луну бы!
Но я молчу — мои движенья грубы...
И ты одна — в оцепененье сна —
Плывешь в окно, бледна и холодна, —
Как мертвая медуза.

1909

3. ПЕРВОЕ ЗАКАТНОЕ РОНДО

Когда бесценная червонная руда
Уже разбросана по облачным Икариям,
И в них безумствует счастливая орда
Златоискателей, и алым бестиарием
Становится закат, для нас одних тогда

Восходит бледная вечерняя звезда,
И в синей комнате, расплывшейся в аквариум,
Мы пробуждаемся... «Ты мне расскажешь?» —
«Да...
Когда...

Но ты не слушаешь!» — «Ах, я ушла туда,
Где. реет хоровод по дьявольским розариям,
В лощины Брокена...» — и к нежным
полушариям
(Сам Леонард на них оставил два следа)
Прижав мою ладонь, лепечешь без стыда:
«Когда?»

1909

4. ВТОРОЕ ЗАКАТНОЕ РОНДО

О сердце вечера, осеннего, как я,
Пришедшая сказать, что умерли гобои
За серою рекой, — немого, как ладья,
В которой павшие закатные герои
Уплыли медленно в подземные края!

Ты все изранено: стальные лезвия —
Ах, слишком ранние! — возникли над тобой и
Моим — Офелии, — и кровь твоя — моя,
О сердце вечера!..

Изнеможденное, темнеешь ты, лия
Рубиновую смерть на гравий, на левкои,
За мною следуешь в безмолвные покои,
И вспыхивает в них кровавая семья
Забытых призраков, зловеще вопия
О сердце вечера!

1909

5. ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ РОНДО

Печальный лик былой любви возник
В моей душе: вечерняя неистовая
Фантазия влечет меня в тайник
Минувшего, и, тихо перелистывая
Страница за страницею дневник,

Я вновь, любовь, твой робкий ученик,
Я вновь тебе подвластен, аметистовая
Звезда любви, явившая на миг
Печальный лик...

И вновь легки неверные пути к
Былому, в сад, где соловей, насвистывая,
Узорит тишь, где занавесь батистовая
Дрожит в окне и, при луне, в цветник
Склоняется в простом венке гвоздик
Печальный лик...

1909

6. НИМФОМАНИЧЕСКОЕ РОНДО

Больная девственностью, ты,
Как призрак, бродишь в старом доме,
Лелея скорбные цветы,
Тобой взращенные в содоме
Нимфоманической мечты.

Когда влюбленные коты
Хрипят в мучительной истоме,
Ты ждешь вечерней темноты,
Больная девственностью...

Окно. Далекие кресты
Пылают в предзакатном хроме...
Ты все одна — и в доме, кроме
Твоей, все комнаты пусты...
Ты плачешь, заломив персты,
Больная девственностью...

1909

7. В КАФЕ

Кафе. За полночь. Мы у столика —
Еще чужие, но уже
Познавшие, что есть символика
Шагов по огненной меже.

Цветы неведомые, ранние
В тревожном бархате волос,
Порочных взоров замирание,
Полночных образов хаос,

Боа, упавшее нечаянно,
И за окном извивы тьмы —
Все это сладкой тайной спаяно,
И эту тайну знаем мы.

Ты хочешь счастья? Так расстанемся
Сейчас, под этот гул и звон,
И мы с тобою не обманемся,
Не разлюбив возможный сон.

1908

8. НА БУЛЬВАРЕ

Никого, кроме нас... Как пустынна аллея
платановая!
В эти серые дни на бульвар не приходит никто.
Вот — одни, и молчим, безнадежно друг друга
обманывая.
Мы чужие совсем — в этих темных осенних
пальто.

Все аллеи как будто устелены шкурою
тигровою...
Это — желтое кружево листьев на черной земле.
Это — траур и скорбь. Я последнюю ставку
проигрываю
Подневольным молчаньем — осенней серебряной
мгле.

Что ж, пора уходить?.. Улыбаясь, простимся
с безумиями...
Только как же сказать? — ведь осеннее слово —
как сталь...
Мы молчим. Мы сидим неподвижными,
скорбными мумиями...
Разве жаль?..

1908

9. БЕГЛЕЦЫ

Где-то радостно захлопали
Крылья сильных журавлей,
Затянулись дымкой тополи
В глубине сырых аллей.

Полны водами поемными
Черноземные поля —
Сиротливыми и темными
Разбудила нас земля.

Расцвела улыбкой случая,
Тайной жизни и весны,
Но не нам она, певучая:
Мы порочны и больны.

Нас, накрашенных, напудренных,
Безобразит светоч дня —
Убежим от целомудренных,
От возлюбленных огня!

Шумный праздник чадородия,
Торопясь, покинем мы:
Наши песни — крик бесплодия,
Потонувший в дебрях тьмы!

Сумрак. Сырость. Кучи завяли.
Волхвованье тишины...
Мы бежали, мы оставили
Вакханалию весны.

Злым проклятьем заклейменные,
Мы ушли стыдливо в глушь.
Всякий скажет: «Вот влюбленные —
Их блаженства не нарушь!»

1908

10. УТЕШЕНИЕ

Каждый полдень, когда в зачарованной тверди
Мой мучитель смеется, прекрасный и злой,
И почти незаметно качаются жерди
Чутких сосен, истекших пахучей смолой,

В этот парк одиноких, безжизненных м у м и й, —
Кем влекомый, не з н а ю, — один прихожу
Принимать возникающий траур раздумий,
По часам созерцать роковую межу.

...Я люблю этих хилых, измученных пьяниц,
Допивающих нектар последних минут,
Их надорванный кашель, их блеклый румянец,
Круг их мыслей и чувств — круг, в котором
замкнут

Бедный мозг, изнемогший под тяжестью
скорби...
Бедный мозг, отраженный в широких зрачках,
Ты кричишь — обессиленный — Urbi et Orbi *
Про победную смерть, про мучительный страх!..

...Словно призрак, скользить средь печального
царства,
Подходить к обреченным, притворно скорбя,
Видеть близкую смерть — я не знаю лекарства,
Я не знаю бальзама нужней для себя.

* Городу и Миру (л а т.). — Ред.

Отделенный от мертвых одной лишь ступенью,
Упиваюсь болезненным сном наяву...
Убежав от живых, предаюсь утешенью:
Пусть где жизнь, я — мертвец, но где смерть — я живу!

1908

11. ФУГА

Смолкнет длительная фуга
Изнурительного дня.
Из мучительного круга
Вечер выведет меня,

И, врачуя вновь от тягот,
Смертных тягот злого дня,
Поцелуи ночи лягут,
Нежно лягут на меня.

Спрятав голову, как страус,
Позабыв о стрелах дня,
Я уйду в полночный хаос,
Вновь расцветший для меня.

А под утро за измену
Дам ответ владыке дня
И с проклятием надену
Плащ, измучивший меня.

1908

12. ПРИОБЩЕНИЕ

Спеша, срываешь ты запястия с лодыжек
И — вся нагая — ждешь, чтоб дикий дух огня
Свой тяжкий поцелуй на нас обоих выжег
И пламенным кольцом сковал тебя — меня.

От бронзы вечера коричневеет кожа,
И, нежно слитая зеленоватой тьмой
С лесными травами, с землею, ты похожа
На бугорок земли, на часть ее самой.

Я знаю: ты — ее уста! Я обессмерчу
Свою любовь, себя, — прильнув к твоим устам
И на твоей груди прислушиваясь к смерчу
Страстей самой земли, бушующему Там!

1908

13. ВАЛКИРИЯ

Я простерт на земле... я хочу утонуть в тишине...
Я молю у зловещей судьбы хоть на час
перемирия...
Но уже надо мной, на обрызганном кровью
коне,
ПролетаетВалкирия,—

И окрепшие пальцы сжимают меча рукоять,
И воинственным выкликом вновь размыкаются
челюсти,
И кровавые реки текут пред глазами опять
В неисчерпанной прелести...

1908

14. СТОДВАДЦАТИЛЕТНЯЯ

Когда зловонный черный двор
Ты проплываешь в полдне жарком,
Над чадом плит, над визгом ссор,
На смех растрепанным кухаркам,

И смотрит пестрая толпа,
Как, дань матчишу отработав,
Ученый шпиц выводит па
Под песнь мятежных санкюлотов, —

Меня несет, несет река
Жестоких бредов... я провижу:
Опять марсельские войска
Спешат к восставшему Парижу...

Опять холодный дождь кропит,
Блуждает ночь в хитоне сером,
Как шлюха пьяная, хрипит
Весна, растерзанная Тьером.

Над тенью тихих Тюильри,
Над прахом сумрачных Бастилий
Неугасимый свет зари,
Неутолимый крик насилий...

Преемственности рвется нить
У самого подножья храма,
Ничем уж не остановить
Дорвавшегося к власти хама.

Забыть, не знать, что столько пут
На теле старческом Европы,
Что к дням неистовства ведут
Лишь многолетние подкопы,

Что на посмешище зевак
Тебя приносят, марсельеза,
И что летит в окно пятак
За песню крови и железа!

1908

15. ИЗ-ПОД СТОЛА

Я вас любил, как пес: тебя, концом сандалии
Почесывавший мне рубиновую плешь,
Тебя, заботливый, в разгаре вакханалии
Кидавший мне плоды: «Отшельник пьяный, ешь!»

Остроты стертые, звучали необычней вы,
Мудрее, чем всегда... Я славил пир ночной,
И ноги танцовщиц, и яства, и коричневый
Собачий нос, и все, что было надо мной.

Но вот — благодаря чьему жестокосердию? —
Я вытащен наверх, на пьяный ваш Олимп,
И вижу грязный стол, казавшийся мне твердию,
И вижу: ни над кем из вас не блещет нимб!

О, если бы я мог, скатившись в облюбованный
Уютный уголок, под мой недавний кров,
Лежать на животе, как прежде очарованный,
Как смертный, никогда не видевший богов!

1909

16. НОЧЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ ПАНА

О ночь священного бесплодия,
Ты мне мерещишься вдали!
Я узнаю тебя, мелодия
Иссякшей, радостной земли!

За призрак прошлого не ратуя,
Кумир — низверженный — лежит.
В ночную высь уходит статуя
Твоих побед, гермафродит.

Обломком мертвенного олова
Плывет над городом луна,
И песня лирика двуполого
Лишь ей одной посвящена.

Влюбленные следят на взмории
Преображенный изумруд,
А старики в лаборатории
Кончают свой привычный труд:

Шипят под тиглями карбункулы,
Над каждым пар — как алый столб,
И вылупляются гомункулы
Из охлаждающихся колб...

1909

17-20. ОСВОБОДИТЕЛИ ЭРОСА

1. ПРОЛОГ

Себе, истребившим последнюю память
Об оргиях Пана, о веснах земли;
Себе, потушившим волшебное пламя
Несчетных цветов плодородной земли;

Себе, заключившим в граниты, как в панцирь,
Увядшее тело плененной земли;
Себе, окрылившим священные танцы
И первые ласки над гробом земли, —
Поем эти гимны. — О Эрос, внемли!

2. ПАН

Все робкие тени, все краски весенние —
Земли обольстительный грим!
Все запахи, шорохи, зовы, движения —
Все было замыслено Им,

И пытка любви прикрывалась забавами:
Весна приходила с бичом,
И новь загоралась цветами и травами
Под властным весенним бичом.

В полночных чертогах, возникших из воздуха,
Туманов и первых цветов,
Резвились без устали, вились без роздыха
Незримые демоны снов.

Спускаясь на землю дорогой знакомою —
По матовым сходням луны, —
Они искушали любовной истомою
Жрецов непорочной луны.

Безумцы, влекомые страстью разнузданной
На ложа зачатий и мук,
Глумились над Эросом, тенью неузнанной
Бродившим, искавшим свой лук.

И Эрос, терзаемый всеми, что тратили
На оргиях пламя любви,
Провидел: появятся скоро каратели
За смертную пытку любви.

3. СМЕРТЬ ПАНА

Нас месть увлекала вперед сатурналиями:
Сомкнувши стеною щиты,
Мы шли, как чума, и топтали сандалиями
Земные соблазны — цветы.

Скрывая навеки под глыбою каменною
Поломанный стебель, мы шли,
Пока поднялась шаровидною храминою
Гробница потухшей земли.

И, мстительный подвиг достойно заканчивая,
Последнее действо творя,
Мы Пана убили — о, месть необманчивая! —
На пеплах его алтаря.

Он умер с землею. Мы шкурою козиею
Украсили бедра свои,
Почти незаметно пьянея амврозиею
Еще невкушенной любви:

То Эрос, то Эрос — мы это почувствовали —
О, радость! о, сладкий испуг! —
Покинувши ложе любви — не прокрустово ли? —
Натягивал найденный лук...

4. ЭРОС

Мы строго блюдем сокровенные заповеди —
Любовный завет:
Когда розовеет и гаснет на западе
Рубиновый свет,

Мы белыми парами всходим по очереди
На Башни Луны
И любим в святилищах девственной дочери
Немой вышины.

О, счастье вступить за черту завоеванного
Священного сна
И выпить фиал наслажденья любовного
До самого дна!

О, счастье: за ночь под серебряно-матовою
Эгидой луны
Не надо платить подневольною жатвою —
Как в царстве весны!

О, счастье: лишь прихотям Эроса отданные,
Мы можем — любя —
На каменном шаре, как камень бесплодные,
Сгореть для себя!

1909

21. СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ СЕКСТИНА

Он угасал в янтарно-ярком свете.
Дневное небо, солнечный виссон,
Земля в цвету, властительные сети
Земной весны — в мечтательном поэте
Не пробуждали песен. Бледный, он
Всегда был замкнут в свой любимый сон.

Когда-то близкий, невозвратный сон:
В колеблющемся сумеречном свете —
Заглохший сад, скамья, она и он.
Молчание. Предчувствия. Виссон
Поблекших трав. На ней и на поэте —
Плакучей ивы пепельные сети.

И чьи-то руки — сладостные сети —
Его влекут в любовный тихий сон.
Старинная легенда о поэте
И девушке, забывших все на свете,
Отвергнувших и пурпур и виссон!
Безмолвный сад, где лишь она и он!

Мечты, мечты!.. Как рыбарь сказки, он
Проспал улов, и разорвались сети,
И он глядит: идет ко дну виссон
Златых чешуй, и тает, тает сон
В безжалостном янтарно-ярком свете:
Проклятье дня почиет на поэте.

Увы, нельзя все время о поэте
Грустить и ждать: когда, когда же он
Поймет тебя?.. Нельзя в вечернем свете,
Сквозь тонкие, как паутина, сети
Глядеться вечно в свой заветный сон,
Где — ложе страсти, пурпур и виссон.

Шурши, осенний царственный виссон,
Нашептывай секстину о поэте,
Ушедшем в свой любимый давний сон,
В забытый сад, где грустно бродит он,
Больной поэт, где чуть трепещут сети
Плакучих ив, застывших в сером свете.

При свете дня и пепел, и виссон,
И сети ив, и строфы о поэте
Смешны, как он, но это — вещий сон.

1910

22. ПОСЛЕДНИЙ ФАВН

В цилиндре и пальто, он так неразговорчив,
Всегда веселый фавн... Я следую за ним
По грязным улицам, и оба мы храним
Молчание... Но вдруг — при свете газа —
скорчив

Смешную рожу, он напоминает мне:
«Приятель, будь готов: последний сын Эллады
Тебе откроет мир, где древние услады
Еще не умерли, где в радостном огне

Еще цветет, цветет божественное тело!»
Я тороплю, и вот — у цели мы. Несмело
Толкаю дверь: — оркестр, столы, сигарный дым,

И в море черных спин — рубиновая пена —
Пылают женщины видений Ван-Донгена,
И бурый скачет в зал козленком молодым!

1910



Волчье солнце

23. ПЬЯНИТЕЛЬ РАЯ

Пьянитель рая, к легким светам
Я восхожу на мягкий луг
Уже тоскующим поэтом
Последней из моих подруг.

И, дольней песнию томимы,
Облокотясь на облака,
Фарфоровые херувимы
Во сне качаются слегка, —

И, в сновиденьях замирая,
Вдыхают заозерный мед
И голубые розы рая,
И голубь розовых высот.

А я пою и кровь, и кремни,
И вечно-женственный гашиш,
Пока не вступит мой преемник,
Раздвинув золотой камыш.

1911

24. ВОЗВРАТ

Едва навеянный Евтерпе,
Изваивая облака,
Из вай, вечерний златочерпий,
Ты тронешь стебли тростника

О золотом закате пены,
Приречном посреди стрекоз,
На бледный луг, тобой забвенный
За розами метаморфоз,

И принесешь уклоны крылий
И собранный вечерний сок
Влюбленной больше райской пыли
К загару отроческих щек.

1912

25. ЦЕЛИТЕЛЬ

Белый лекарь, недозрелый трупик
Большеглазого Пьеро,
Вырастивший вымышленный тропик
В мартовское серебро.

Нет, не пыль дождливого клавира,
Ты стесняешь белизной
Все широкие слова на эро,
Все слова в целебный зной.

Колыхаясь белым балахоном
Туфле в такт и сердцу в такт,
Праведник в раю благоуханном,
Вот — нисходишь на смарагд.

1913

26. НЕКРОЛОГ

О тропике трепетный клоун,
Из крапин запретных рябо
На всем балахоне, во что он
Играл головой би-ба-бо?

На счастие в лилии перед
Америкою тишины
Он замер и севером мерит
Отпущенниц райской весны,

Чья полузнакомая вера
Смарагдами ограждена
В широкое слово на эро,
Бежавшее строгого сна.

1913

27. СТЕПЬ

Раскруживайся в асфодели,
В рябые сонмища галчат:
По пелене твоей звучат
Упорные виолончели.

И луковицы взаперти
Забудь тепличными цветами —
Вздыбясь щербатыми крестами,
На повороте расцвети.

1911

28. ЛОГОВО

В тычинковый подъяты рост
Два муравьиных коромысла —
Из нищей лужи рыжий мост
Уходит к севам Гостомысла,

И паутинная весна,
Забившаяся в угол клети,
По темным угородам сна
Трепещет посреди веретий.

1912

29. ТЕПЛО

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

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

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

1911

30. НОЧНОЙ ВОКЗАЛ

Мечом снопа опять разбуженный паук
Закапал по стеклу корявыми ногами.
Мизерикордией! — не надо лишних мук.
Но ты в дверях жуешь лениво сапогами,

Глядишь на лысину, плывущую из роз,
Солдатских черных роз молочного прилавка,
И в животе твоем под ветерком стрекоз
Легко колышется подстриженная травка.

Чугунной молнией — извив овечьих бронь!
Я шею вытянул вослед бегущим овцам.
И снова спит паук, и снова тишь и сонь
Над мертвым — на скамье — в хвостах —
винторговцем.

1911

31. КИЕВ

Поправ печерские шафраны,
Печально чертишь лоб врага
Сквозь аракчеевские раны
В оранжерейные снега,

Чтоб Михаил, а не Меркурий
Простил золотоносный рост,
Соперничающий в лазури
С востоками софийских звезд,

За золотые, залитые
Неверным солнцем первых лет
Сады, где выею Батыя
Охвачен университет.

1913

32. АНДРОГИН

Ты вырастаешь из кратера,
Как стебель, призванный луной:
Какая медленная вера
И в ночь и в то, что ты со мной!

Пои, пои жестокой желчью
Бегущие тебя цветы:
Я долго буду помнить волчью
Дорогу, где блуждала ты,

Где в час, когда иссякла вера
В невоплощаемые сны,
Из сумасшедшего кратера
Ты доплеснулась до луны.

1912

33. ЛУННЫЕ ПАВОДИ

Белей, любуйся из ковчега
Цветами меловой весны!
Забудь, что пленна эта нега
И быстры паводи луны!

Хмелей волненьем легких белев:
Я в них колеблюсь, твой жених.
Я приближаюсь, обесцелив
Плесканья светлых рук твоих.

Взгляни — соперник одноокий
Не свеет серебра с пещер:
Распластываю на востоке
Прозрачный веер лунных вер.

1912

34. ФРИГИДА

Не собран полнолунный мед,
И ждут серебряные клады
Хрустальных пчел, и водомет
Венчальным веером цветет,
И светлым ветром реют хлады,

А ты в иные серебра
Скользишь селеньями Селены,
Забыв у томного шатра
Протянутый в твое вчера
Мой гиацинт, мой цвет нетленный.

И вновь из дальнего ручья,
Рожденная в напрасном слове,
Приподымаешься — ничья! —
Возлить трилистник лезвия,
Луннеющего наготове.

1912

35. ОБЕТОВАНИЕ

Еще не день, но ты — растаяв —
Из тени в тень, из плена в плен,
Кружишь полями горностаев
Над черными плечами стен.

Ни воздыханий, ни погони:
Не полюбив печальный хор,
Паду ли в дольние ладони,
Опальный гиацинтофор?

Слабеют знаки Люцифера,
Траву колышут голоса,
И на земле твой перстень, Вера,
Блестит, как божия роса...

1912

36. ПОЛДЕНЬ

Из двух цветочных половин
Я выбрал царствие пчелиной
И — как Адам в кругу — один
Замкнут созревшею долиной.

О, полурай, где нежный шаг
Еще не источает ковы,
Где ангелоподобный враг
Хранит мой облик лепестковый!

Слегка согбенное дитя,
Приникшее к благоуханным
Оградам, падай, очертя
Чело моим венком медвяным.

1912

37. ИСПОЛНЕНИЕ

Прозрачны знои, сухи туки,
И овен явленный прият.
Сквозь облак яблоневый руки
Твои белеют и томят.

Кипящий меч из синей пыли
Погас у врат — и день прошел:
Ладони книзу, склоном лилий
Ты, словно в сердце, сходишь в дол.

1913

38. ПРЕДЧУВСТВИЕ

Расплещутся долгие стены,
И вдруг, отрезвившись от роз,
Крылатый и благословенный
Пленитель жемчужных стрекоз,

Я стану тяжелым и темным,
Каким ты не знала меня,
И не догадаюсь, о чем нам
Увядшее золото дня

Так тускло и медленно блещет,
И не догадаюсь, зачем
В густеющем воздухе резче
Над садом очертится ш л е м , —

И только в изгнанье поэта
Возникнет и ложе твое,
И в розы печального лета
Архангел струящий копье.

1912

39. ИЮЛЬ

В небе — бездыханные виолы,
На цветах — запекшаяся кровь:
О, июль, тревожный и тяжелый,
Как моя молчащая любовь!

Кто раздавит согнутым коленом
Пламенную голову быка?
И, презрев меня, ты реешь тленом,
Тонким воздыханием песка —

В строго-многоярусные строи
Зноем опаляемых с в я т ы х , —
И за малым облаком перо, и
Светлый враг в покровах золотых!

1912

40. ПОБЕДА

Смотри на пятна, свежим златом
Светящиеся на мече:
Он побывал в плече крылатом,
В его слепительном плече!

Покорный черной благодати,
Союзную я принял дань
И чувствовал на рукояти
Твою испытанную длань.

И что мне темный день расплаты,
Дыхание тяжелых рек,
Когда противник мой крылатый
Рекою солнечной истек?..

1913

41. АЛЛЕЯ ЛИР

И вновь — излюбленные латы
Излучены в густой сапфир —
В конце твоей аллеи, сжатой
Рядами узкогорлых лир...

И вновь — твои часы о небе
И вайи и пресветлый клир,
Предавшая единый жребий
И стебли лебединых лир...

И вновь — кипящий златом гравий
И в просинях дрожащий мир —
И ты восходишь к нежной славе
От задыхающихся лир!

1912

42. ФОРЛИ

За рубежом — теченье ясных лат:
Склонись в затон, живой одними нами...
Надолго ли мы включены в закат
И тонкими владеем именами?

Надолго ли? — О нет, окаменей,
Во мраморе зарозовей над миром
Плывущих слов и вероломных дней,
Опоена закатным эликсиром.

Ты улыбнулась — мы обручены
До первого жемчужного укола:
Разводы влаги — кольца тишины,
И облако — твоя романьуола...

1912

43. ЗАКАТ НА ЕЛАГИНОМ

Не веер — аир. Мутный круг латуни.
Как тяжела заклятая пчела!
Как редок невод воздуха! К чему ни
Притронешься — жемчужная зола.

О, вечер смерти! В темный ток летуний
Устремлены двуострые крыла:
В солнцеворот — испариною луни
Покрытые ты крылья вознесла.

О, мутный круг! Не росными ль дарами
Блистает шествие, и лития
Над аирными реет серебрами?

О, как не верить: крыльями б и я , —
Летунья ли, иль спутница моя? —
Отходит в ночь — в латунной пентаграмме.

1914

44. СЕНТЯБРЬ

Воспоминанья стольких маев
(Мы жили маями!)
Кольцо твоих последних уст
(Не будет этих легких уст!)
Они уйдут с лица, растаяв
(Они уже почти растаяли!).
О, золото сентябрьских узд,
Неверных узд!
Предательский сентябрь! Нефритом
Волнуется мое окно,

И каменеет недопитым —
В стаканах — тяжкое вино...
И все настойчивей и пристальней
Мечи вина,
Тяжелые мечи вина,
И пристальней из-за окна
Встревоженные мачты пристаней.
— Ах, я должна...
—Останься, сжалься...—
Волна окна...
Волна нефритового вальса...
Унесена... унесена ты
Нефритовым вином окна...
Сентябрь проклятый!

1911

45. СОСЕДИ

В сиреневом лете, в сиреневом дыме —
Я вижу! я вижу! — соседи
(В просвете прошедшая леди
Была в диадиме)
Возносят бокалы.
Но я ли, усталый
От этой расплаты,
Приму их увядшие крылья
И каждый горбатый
Язык воскового вина?
Я знаю, что каждая леди
Уже в диадиме;
Ей снится: в сиреневом дыме
Она возноситься должна.
И мне ли — сухие копытца
По лестнице? Мальчик глядится
В таблицу из меди,
Коричневый, широкоскулый,
В измятом венке бересклета:
Как плещется круглое пламя!
Как множатся трубные гулы
Иного, широкого лета!
Но никнут всё ниже крылами
Соседи — и только одна,
Высокая, в узкой одежде,

Рукой, удлинившейся в стебель,
Рукой, расцветающей в небе,
Возносит, как прежде, как прежде,
Бокал воскового вина!

1911

46. В. А. ВЕРТЕР-ЖУКОВОЙ
Сонет-акростих

Ваш трубадур — крикун, ваш верный шут —
повеса.
(Ах, пестрота измен — что пестрота колен!)
Ваш тигр, сломавши клеть, бежал в глубины
леса,
Единственный ваш раб — арап — клянет свой
плен.

Разуверения? — нашептыванья беса!
Тревожные крыла — и в лилиях явлен
Едва заметный крест... О узкая принцесса,
Разгневанная мной, вы золотей Малэн!

Желтели небеса и умолкали травы,
Утрело, может быть, впервые для меня,
Когда я увидал — о, свежие оправы

Очнувшихся дерев! о, златовестье дня! —
Ваш флорентийский плащ, летящий
к небосклону,
Аграф трехлилийный и тонкую корону.

18 июня 1912

47. МАТЕРИ
Сонет-акростих

Так строги вы к моей веселой славе,
Единственная! Разве Велиар,
Отвергший всех на Босховом конклаве,
Фуметой всуе увенчал мой дар?

Иль это страх, что новый Клавдий-Флавий,
Любитель Велиаровых тиар,
Иезавелью обречется лаве —
Испытаннейшей из загробных кар?

Люблю в преддверье первого Сезама
Играть в слова, их вероломный друг,
Всегда готовый к вам вернуться, мама,
Шагнуть назад, в недавний детский круг,
И вновь изведать чистого бальзама —
Целебной ласки ваших тихих рук.

1913

48. НИКОЛАЮ БУРЛЮКУ

Сонет-акростих

Не тонким золотом Мирины
Изнежен дальний посох твой:
Кизил Геракла, волчий вой —
О, строй лесной! о, путь старинный!

Легка заря, и в лог звериный,
Апостольски шурша травой,
Юней, живей воды живой
Болотные восходят крины.

Усыновись, пришлец! Давно ль
Ручьиные тебе лилеи?
Лукавый моховой король,

Ютясь, поникнет в гоноболь,
Когда цветущий жезл Гилеи
Узнает северную боль...

1913

49. НИКОЛАЮ КУЛЬБИНУ

Сонет-акростих

Наперсник трав, сутулый лесопыт
Искусно лжет, ища себе опоры:
Коричневый топаз его копыт
Оправлен кем-то в лекарские шпоры.

Лужайка фавнов; скорбно предстоит
Ареопагу равных скоровзорый:
«Южнее Пса до времени сокрыт
Канун звезды, с которой вел я споры».

Умолк и ждет и знает, что едва
Ль поверят фавны правде календарной...
Бессмертие — удел неблагодарный,

И тяжела оранжевая даль,
Но он, кусая стебель в позолоте,
Уже вздыхает о солнцевороте.

1914

50. ДАВИДУ БУРЛЮКУ

Сродни и скифу и ашантию,
Гилеец в модном котелке,
Свою тропическую мантию
Ты плещешь в сини, вдалеке.

Не полосатый это парус ли,
Плясавший некогда рябо,
Прорвавшись в мюнхенские заросли
На пьяном корабле Рембо?

Несомый по морю и по лесу
Четырехмерною рекой,
Не к третьему ль земному полюсу
Ты правишь легкою рукой?

Проплыл — и таешь в млечной темени,
Заклятья верные шепча:
Сквозь котелок встают на темени
Пророческие два луча.

1913

Болотная медуза

51. ДНИ ТВОРЕНИЯ

О, первый проблеск небосклона,
Балтийский ветр из-за у г л а , —
И свежей улицы стрела
Впивается в Пигмалиона!

Речная водоросль иль прах
Перворожденной перспективы?
Но имя — камень, и счастливый
Творец мечтает о дарах:

Не легкомысленный Пиновий
Создаст торжественный устав —
Смирит разбег болотной крови
Кумиродел и папский граф.

Чудовищный италианец,
Он может всё — и прав Лефорт:
Тупой подошвой будет стерт
Последних вихрей низкий танец.

Чертеж заморского грыдира,
Наклон державного жезла —
И плоть медузы облекла
Тяжеловесная порфира.

1914

52. СЕГОДНЯ

А если судорог медузы,
Зажатой в царственной руке,
Слабее каменные узы,
Почиющие на реке?

И ты, вершитель, не насытишь
Туман цветами чугуна —
Дремотный дым, болотный китеж,
С балтийского подъятый дна?

Лети, лети на темном звере,
Наездник с бешеным лицом:
Уже вскипает левый берег
Зимнедворцовым багрецом.

И вопль медузы — над тобою:
Из паволоки синевы
За петропавловской пальбою
Сердцебиение Невы.

16 июня 1914

53. ФОНТАНКА

Асфальтовая дрожь и пена
Под мостом — двести лет назад
Ты, по-змеиному надменна,
Вползла в новорожденный град.

И днесь не могут коноводы
Сдержать ужаленных коней:
Твои мучительные воды
Звериных мускулов сильней.

Что — венетийское потомство
И трубачей фронтонных ложь,
Когда, как хрия вероломства,
Ты от дворцов переползешь

Под плоскогорьем Клодта Невский
И сквозь рябые черныши
Дотянешься, как Достоевский,
До дна простуженной души?..

1914

54. ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР

Золотосердой — в наше лоно
Несеверные семена! —
Из Монферранова бутона
Ты чуждым чудом взращена.

И к сердцу каждого потира
Забывший время златолей
Уводит царственное мирро
Твоих незыблемых стеблей.

Но суета: врата заката
Спешит открыть садовник твой,
И ты средь площади распята
На беспощадной мостовой.

Не для того ль седая дельта
Влечет Петра в балтийский сон,
Чтоб цветоносный мрамор кельта
Был в диком камне отражен?

И в час, когда в заневских тонях
Истают всадник и утес,
Подъял бы взор тевтонский конюх
На чудо лютецийских роз?

1914

55. КАЗАНСКИЙ СОБОР

И полукруг, и крест латинский,
И своенравца римский сон
Ты перерос по-исполински —
Удвоенной дугой колонн.

И вздыбленной клавиатуре
Удары звезд и лёт копыт
Равны, когда вдыхатель бури
Жемчужным воздухом не сыт.

В потоке легком небоската
Ты луч отвергнешь ли один,
Коль зодчий тратил, точно злато,
Гиперборейский травертин?

Не тленным камнем — светопада
Опоясался ты кольцом,
И куполу дана отрада
Стоять Колумбовым яйцом.

1914

56. ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ

Копыта в воздухе, и свод
Пунцовокаменной гортани,
И роковой огневорот
Закатом опоенных зданий:

Должны из царства багреца
Извергнутые чужестранцы
Бежать от пламени дворца,
Как черные протуберанцы.

Не цвет медузиной груди,
Но сердце, хлещущее кровью,
Лежит на круглой площади:
Да не осудят участь вдовью.

И кто же, русский, не поймет,
Какое сердце в сером теле,
Когда столпа державный взлет —
Лишь ось жестокой карусели?

Лишь ропоты твои, Нева,
Как отплеск, радующий слабо,
Лелеет гордая вдова
Под куполом бескровным Штаба:

Заутра бросится гонец
В сирень морскую, в серый вырез, —
И расцветает наконец
Златой адмиралтейский ирис.

1915

57. АДМИРАЛТЕЙСТВО

«Благословение даю вам...»
Простерши узкие крыла,
Откинув голову, ты клювом
Златым за тучу отошла.

И — вековое фарисейство! —
Под вялый плеск речной волны
К земле крыла Адмиралтейства
Штандартами пригвождены.

Но кто хранит в гнезде стеклянном
Скорлупу малого яйца,
Издалека следя за рьяным
Плесканьем каждого птенца?

И если ты не здесь, на б р е г е, —
Над Балтикою замерла,
Кто остановит в легком беге
Птенцов безумных вымпела?..

1914

58. АДМИРАЛТЕЙСТВО

II

Речным потворствуя просторам,
Окликнут с двух концов Невой,
Не мог не быть и стал жонглером
И фокусником зодчий твой.

Угасшей истины обида
В рустах глубоко залегла:
Уже наперекор Эвклида
Твои расправлены крыла,

И два равнопрекрасных шара
Слепой оспаривают куб,
Да гении по-птичьи яро
Блюдут наличника уступ.

И разве посягнет лунатик
Иль пятый в облаке солдат
На воинохранимый аттик,
Навеки внедренный в закат,

Когда вдали, где зреет пена,
Где снов Петровых колыбель, —
Единственна и неизменна
Иглы арктическая цель?

2 ноября 1917
С. Демиевка

59. БИРЖА

Здесь логосом и паевою пылью
Вершится торг, и, весом заклеймен,
Трезубый жезл невыносимой былью
Терзается средь чисел и имен.

Как плоть в Аиде, робок скиптр Нептунов
И легче тени тяжкий призрак стен,
Где некий ветр, едва заметно дунув,
Подъемлет волны судорожных цен.

Ужель не жалко, что в табачной сини
Не светятся червонцы никогда?
Не дремлют — равнодушные рабыни —
У круглых спусков грузные суда?

Иль вымысел — диковинный и острый
Заморский запах, зов иной судьбы?
Жаровни на треножниках, и ростры,
Рассекшие пурпурные столбы?

И целый век жемчужные шеренги,
Как мертвецов, обходит аквилон,
Чтоб утешался мстительный Гваренги
Слоновьим горем пестумских колонн?..

6 января 1915

60. ЛЕТНИЙ САД

Еще, двусмысленная суша,
Ты памятуешь пены спад
И глас Петра: «Сия Венуша
Да наречется Летний сад».

Полдневных пленниц мусикия
Тебе воистину чужда:
Недаром песни не такие
Вокруг тебя поет вода,

И в каждом ветре, с водной воли
Врывающемся в гущу лип,
Ты жадно ловишь привкус соли
И отсырелой мачты скрип!

Средь полнощеких и кургузых
Эротов и спокойных муз —
В нерасторжимых ропщет узах
Душа, не волящая уз.

Как будто днесь не стала ясной
И меньших помыслов тщета,
И вызов кинут не напрасно
Устами каждого щита!

1915

61. ДОЖДЬ В ЛЕТНЕМ САДУ

О, как немного надо влаги,
Одной лишь речи дождевой,
Чтоб мечущийся в саркофаге
Опять услышать голос твой!

Мы легковерно ищем мира,
Низвергнув царствие твое,
И в связке ликторской секира
Утоплена по острие.

Но плеск — и ты в гранитном склепе
Шевелишься, и снова нов
Твой плен, и сестры всё свирепей
Вопят с Персеевых щитов:

Ничто, ничто внутрирубежный,
Двухвековой — ничто — союз!
И полон сад левобережный
Мятежным временем медуз.

1915

62. РЕШЕТКА КАЗАНСКОГО СОБОРА

Уйдя от ясных аллегорий
И недомолвок чугуна,
На хитром виноградосборе
Ты осторожна и скромна.

В зародыше зажатый туго,
Смиренен змий, и замысл прост:
По равным радиусам круга
Внизу сбирать за гроздом грозд;

При каждом веточном уклоне
Лукавый сдавливать росток,
Да всходит на змеином лоне
Цветка внезапный завиток.

А к вечеру — призыв небесный,
И циркуля последний взмах,
И ты на молнии отвесной
Недавний покидаешь прах,

Где суемудрого барокко
Увертливый не встанет змий,
Когда промчишься ты высоко
Над фугой бешеных острий.

11 января 1915

63. НЕВА

Вольнолюбивая, доныне
Ты исповедуешь одну
И ту же истину, рабыней
В двухвековом не став плену.

Пусть нерушимые граниты
Твои сковали берега,
Но кони яростные взвиты
Туда, где полночь и пурга.

Пусть не забывший о героях
И всех коней наперечет
Запомнивший ответит, что их
В стремнину темную влечет?

Иль эти мчащиеся, всуе
Несбыточным соблазнены,
Умрут, как Петр, от поцелуя
Твоей предательской волны?

1916

64. НЕВА

О, как не внять зловествованию
Невы, когда, преодолев
Себя и гневы младших Нев,
Истощена вседневной данью,

Она, природе вопреки,
Во тьме свершая путь попятный,
Неистовство глухой тоски
Влагает в плеск лицеприятный —

И словооборот Невы
Едва скрывает воплощенье
Ее последнего реченья
В речной глагол Иеговы.

1916

65. МАРСОВО ПОЛЕ

Не прозорливец окаймил
Канавами и пыльной грустью
Твое, река народных сил,
Уже торжественное устье.

Воздеты кони на дыбы,
И знают стройные дружины,
Что равен голосу судьбы
Единый выкрик петушиный.

О, только поворот и зов —
И лягут лат и шлемов блески
На чашу мировых весов,
Как золотые разновески!

Но между каменных громад
И садом мраморных изгнанниц
Суровый плац — презренный клад,
А князь Суворов — чужестранец.

1914

66. АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

Когда минуешь летаргию
Благонамеренной стены,
Где латник угнетает выю
Ничтожествующей страны,

И северная Клеопатра
Уже на Невском, — как светло
Александринского театра
Тебе откроется чело!

Но у подъезда глянет хмуро,
Настороженна и глуха,
Сырая площадь, как цезура
Александрийского стиха.

Быть может, память о набеге
Вчерашней творческой волны
Почиет в ревностном ковчеге
Себялюбивой тишины,

И в черном сердце — вдохновенье,
И рост мятущейся реки,
И страшное прикосновенье
Прозрачной музиной руки, —

На тысячеголосом стогне
Камнеподобная мечта,
И ни одно звено не дрогнет
По-римски строгого хребта.

1 января 1915

67. НАБЕРЕЖНАЯ

Кто здесь плотник, Петр или Иосиф,
Поздно было спрашивать, когда,
Якоря у набережной бросив,
Стали истомленные суда.

Как твоим, петровский сорожденец,
Куполам не надо звонаря,
Так полуулыбкой — невских пленниц
Держит двуединая заря.

Кораблестроитель черноокий —
Крепче клятв завязаны узлы! —
Знал: река не перестанет в доки
Подплывать тюленями смолы,

Но всегда отыщет меж судами
Знак медузы утлый рыболов:
В розовато-черном Саардаме
Золотые гроздья куполов.

1915

68. НОВАЯ ГОЛЛАНДИЯ

И молнии Петровой дрожи,
И тросы напряженных рук,
И в остро пахнущей рогоже
О землю шлепнувшийся тюк —

Заморские почуяв грузы
И тропиками охмелев,
Как раскрывался у медузы
Новоголландской арки зев!

Но слишком беглы очерк суден
И чужеземных флагов шелк:
Пред всей страною безрассуден
Петром оставленный ей долг.

Окно в Европу! Проработав
Свой скудный век, ты заперто,
И въезд торжественный Ламотов —
Провал, ведущий нас в ничто!

Кому ж грозить возмездьем скорым
И отверзать кому врата,
Коль торг идет родным простором
И светлым именем Христа?

<1917—1918>

69. ВТОРОНАСЕЛЬНИКИ

Гляди в упор, куда велят
Шпили, и купола, и стрелы;
Вверху не призрак оробелый,
Но дух чудовищный заклят!

Суоми омертвелый стяг
Не он ли вздул враждой старинной
И злобный облак над низиной
Так вызывающе напряг?

А ты — орлиную ли власть
Приносишь нам в гнездо Петрово,
Чтоб неотступно и сурово
Могли мы каждый камень класть?

И, медным преданы следам,
Насельники болотной гнили,
Мы, как в чистилище, вступили
В сей заповедный Саардам.

<1917—1918>

70

Где замысел водный Леблонов
Доныне и жив, и не жив,
Я знаю, ни камня не тронув,
Пройдете вы вдоль перспектив.

И не принесет нам обузы
Ваш ясный и тихий приход,
И сверстницы северной музы
Для вас поведут хоровод.

Все те же — слова о величьи,
И первоначальный размах
Речного овала, и птичьи
Распятья на спящих домах.

Лишь там неизбывные узы
Незримо на воды легли,
Да смертные вопли медузы
Взывают из мутной дали.

Любимая, до рукояти
Мечи увязают в груди,
Но нет милосердней заклятий,
Чем это — в туман — пропади!..

<1917—1918>

71. УЗОР ЧУГУННЫЙ

Пусть бодрствует, суров и грузен,
Правительствующий Сенат,
И на далекий плеск медузин
Взлетает конь, без крыл крылат —

В кругу смыкающихся копий,
Острий мятежных чугуна,
Уж проступают злобой топи
Отравленные письмена...

Но горе! Сдавленный оградой
И падая в твоем саду,
В чугунной грозди винограда
Я даже яда не найду.

1918

72. ПОД УКЛОН

Только вериться пыланью,
Только знать: в заречный час
Движимое невской дланью
Рдеет зарево — о нас,

И тогда не город синий —
Вся любовь наречена,
Да в двусмысленном кармине
Тонут наши имена.

Вправду ль зодчий непреклонный
Воздвигал речную пыль,
И не вымысл — бастионы
И трезиниевский шпиль?

Разве можно так утончить
Этот дымный вертоград?
Надо как-нибудь окончить
Нерешительный закат!

Иль растратившему имя
В междуцарствие зари
Было знаками речными
Предначертано: умри?

19 января 1915

73. РАЗЪЕЗД

Цветов условных суета,
Неверных вееров маванья,
Но мрамор львиного щита
Красноречивей расставанья:

Уже касаются персты
Росы ночного винограда,
На занавеси маскарада
Лукавый очерк темноты.

А там — из синевы Невы
Не вырастет ли знак прощальный?..
Свободной лапой злые львы
Хватают дым фаты фатальной.

1914

74. ЗАКАТ У ДВОРЦОВОГО МОСТА

И треугольник птичьей стаи,
И небосклона блеклый прах —
Искусный фокус Хокусаи,
Изобличенный в облаках,

А душу водную волнуя —
Какая пламенная сыть! —
Из солнечного златоструя
Мы не торопимся уплыть,

Не веря сами, что добыто
Такое счастье над Невой
И не раздавит нас копыто
На набережной роковой.

1915

75. ПАВЛОВСК

Во цвель прудов ползут откосы,
А в портики — аквамарин,
Иль плещется плащом курносый
Выпуклолобый паладин?..

О, как решительно и туго
Завязан каждый из узлов
В твоем саду, воитель круга
И дон-кишот прямых углов!

Еще уходит по ранжиру
Суконный бант на париках,
А ты стремишь свою порфиру
В сырую даль, в зеленый п р а х, —

Из Розового павильона,
Где слезы женские — вода,
Следить, сошла ли с небосклона
Твоя мальтийская звезда.

И царедворцы верят фавну,
Клевещущему в лоно звезд,
Что прадеду неравен правнук,
По гроб избравший белый крест.

1914

76. КУОККАЛА

Розы в шелковом бульоне:
В шелк лазоревый раскрыт
Строй кабин на желтом лоне —
Раковины афродит.

Кто, не ведающий зною,
Золотой не выпьет грог,
Если рыжею слюною
Брызжет танговый бульдог?

Кляксу, ставшую кометой, —
Песья пляска! теннис клякс! —
Ловит канотье-ракетой
Ландышевый англосакс.

Кипень пены, стручья лодок,
Змеи солнечных рапир —
И наводит в воду кодак
Оплывающий сатир.

Только ты с улыбкой детской,
Став на знойную корму,
Ищешь веер Сестрорецка
В светло-бронзовом дыму.

1914

77. КОНЦОВКА

Сколько званых и незваных,
Не мечтавших ни о чем,
Здесь, плечо к плечу, в туманах
Медным схвачено плащом!

Пришлецов хранитель стойкий
Дозирает в дождеве:
Полюбивший стрелы Мойки
Примет гибель на Неве...

Город всадников летящих,
Город ангелов, трубящих
В дым заречный, в млечный свет, —

Ты ль пленишь в стекло монокля,
Тяжкой лысиною проклят
И румянцем не согрет?..

18 ноября 1915

78. ПРОРОЧЕСТВО

Когда тебя петлей смертельной
Рубеж последний захлестнет
И речью нечленораздельной
Своих первоначальных вод

Ты воззовешь, в бреду жестоком
Лишь мудрость детства восприяв,
Что невозможно быть востоком,
Навеки запад потеряв, —

Тебе ответят рев звериный,
Шуршанье трав и камней рык,
И обретут уста единый
России подлинный язык,

Что дивным встретится испугом,
Как весть о новобытии,
И там, где над проклятым Бугом
Свистят осинники твои.

<1918>



Патмос

79

Глубокой ночи мудрою усладой,
Как нектаром, не каждый утолен:
Но только тот, кому уже не надо
Ни ярости, ни собственных имен.

О, тяжкий искус! Эта ширь степная,
Все пять морей и тридцать две реки
Идут ко мне, величьем заклиная,
И требуют у лиры: нареки!

Но разве можно тетивы тугие
На чуждый слуху перестроить лад,
И разве ночью также есть Россия,
А не пространств необозримых плат?

Как возложу я имя на поляны,
Где мутным светом все напоено,
И, совершая подвиг безымянный,
Лежит в земле певучее зерно?

Уже мне внятны: дивное зачатье
И первый поиск звука в глубине,
Двух полюсов земных рукопожатье,
В младенчестве приснившееся м н е , —

И в забытьи, почти не разумея,
К какому устремляюсь рубежу,
Из царства мрака, по следам Орфея,
Я русскую Камену вывожу.

1919

80

Приемлю иго моего креста,
Трех измерений сладкую обиду,
Пусть ведая, что в райские врата,
Вовнутрь вещей, я никогда не вниду.

Но не гордынею душа полна,
Хотя уходит в сторону от Рима:
На что мне истина, пока она
С поющим словом несоизмерима?

Вдоль Божьих уст ложатся русла рек,
И Дух витает по пустыням водным,
Но хорошо, что каждый человек
Отягощен проклятьем первородным:

В тишайший час, иль в бурю и грозу,
Когда Господь является пророкам,
На Патмосе, в неведенье высоком,
Я золотое яблоко грызу.

1919

81

Есть в пробужденье вечная обида:
Оно изгнание, а не исход
Из сновидения, где Атлантида
Вне времени явилась нам из вод.

Насельники исчезнувшего брега
И с явным брегом явно не в ладу,
Зачем должны мы, идя внутрь ковчега,
Менять сердцебиенье на ходу?

И петь! И петь! Иль, в самом деле, снова
Поющей плотью станет этот крик —
И выплывет из океана слова
Метафоры ожившей материк?

1919

82

Когда на мураве, с собою рядом
Ты музу задремавшую найдешь,
Ни словом, ни нетерпеливым взглядом
Ее видений сонных не тревожь.

Не прерывай божественной дремоты:
Застыло солнце, и родник не бьет,
И только мерно заполняет соты
Благоуханный и прозрачный мед.

О, никаких не должно соответствий
Тебе искать в созвучиях — пока:
Всё за тебя и вовремя, как в детстве,
Заботливая сделает рука.

Недолго ждать: незримые зефиры
Еще резвятся с музой в полусне,
Но золотое средоточье лиры
Уже обозначается вполне —

Там, высоко, в сужающемся круге,
Где бытие твое заключено,
И под рукой очнувшейся подруги
Сейчас прольется лирное вино.

1919

83

Ни у Гомера, ни у Гесиода
Я не горю на медленном огне,
И, лжесвидетельствуя обо мне,
Фракийствует фракийская природа.

Во всей вселенной истина одна,
И на земле ее раскрыли музы,
Чтоб на тебя орфические узы
Я возложил еще во время сна.

До первых звуков утреннего хора,
Пока ты не очнулась во плоти,
О милая, я должен был уйти
Из твоего земного кругозора.

Но я с тобой, невидимый тебе,
Моя Эллада, дочь моя родная, —
Когда, меня с трудом припоминая,
Ты рвешься вверх в дорическом столбе!

1919

84

Так вот куда, размыв хребты
Прамузыки материковой,
О дилювическое слово,
Меня приподымаешь ты! —

В безмолвие, где ты само
Уже не существуешь боле,
И мне богоподобной воли
Предопределено ярмо.

О, Господи, подай хоть знак
Твоей отеческой досады,
Что в лирных небесах не так
Уселся звук широкозадый,

Что слишком много в нем росы
И тяжести земного мая,
Чтоб, зодиака не ломая,
Возлечь на звездные весы, —

И это будет неспроста,
Но по любви твоей небесной,
Когда рукой в перчатке тесной
Мне муза заградит уста.

1920

85

Ни в сумеречном свете рая,
Где то, что ныне стало «я»,
Дремало, еле поборая
Соблазны полубытия;

Ни в нежном долге левирата,
Где, родолюбец-ибраим,
Я обладал вдовою брата,
Кровосмесительствуя с ним;

Ни там, где, незнаком с Гименом,
Подъяв вакхический бокал,
Я легкомысленным изменам
Без счета сердце предавал, —

На мусикийском небоскате,
Еще не взысканный судьбой,
Не ведал я ни благодати,
Ни муки быть самим собой.

Но вот — завесы роковые
Разорвались, и — сон во сне
И пламя в пламени — впервые
Богоявилась муза мне.

И в том, что духу предлежало
Как новый образ бытия, —
Люциферического жала
Смертельный яд воспринял я.

Но если, Господи, недаром
Среди осенних позолот
Его особенным загаром
Ты отмечаешь каждый плод,

Не осуди моей гордыни
И дай мне в хоре мировом
Звучать, как я звучал доныне,
Отличным ото всех стихом.

1920

86

В потопе — воля к берегам,
Своя Голландия и шлюзы;
В лесах — не только пестрый гам,
Но и наитье птичьей музы.

Пусть сердцевина не сладка
В плоде, доставшемся от змия:
К чему отчаянье, пока
Ты правишь миром, эвритмия?

И лишь в бессоннице: не в той,
Где всё — бессмертия порука,
Но там, где вечной темнотой
Разъеден самый корень звука,

Тебя теряя, внемлю я
Над бездной, общей нам о б о и м, —
О, ужас! — духа перебоям
В пространствах полых бытия.

1920

87

Когда, о Боже, дом Тебе построю,
Я сердце соразмерить не смогу
С географическою широтою,
И севером я не пренебрегу.

Ведь ничего действительнее чуда
В обычной жизни не было и нет:
Кто может верно предсказать, откуда
Займется небо и придет рассвет?

И разве станет всех людских усилий,
Чтоб Царствия небесного один —
Один лишь луч, сквозь зейденбергской пыли,
На оловянный низошел кувшин?

Кто хлебопашествует и кто удит
И кто, на лиру возложив персты,
Поет о том, что времени не б у д е т, —
Почем нам знать, откуда *и*дешь Ты?

Во всех садах плоды играют соком.
Ко всем Тебе прямы Твои стези:
Где ни пройдешь, Ты всё пройдешь востоком —
О, только сердце славою пронзи!

1919

88

Раскрыт дымящийся кратер,
И слух томится — наготове —
И ловит песенный размер
Переливающейся крови,—

И рифма, перегружена
Всей полнотою мирозданья,
Как рубенсовская жена,
Лежит в истоме ожиданья...

К чему ж — предродовая дрожь
И длительная летаргия?
О, почему уста тугие
Ты все еще не раскуешь?

Иль, выше наших пониманий,
Ты отдаешь любовь свою
Тому, что кроется в тумане
Да в смертном схвачено бою?

1920

89

Мне ль не знать, что слово бродит
Тем, чего назвать нельзя,
И вовнутрь вещей уводит
Смертоносная стезя?

Что в таинственное лоно
Проникать нельзя стиху,
Если небо Вавилона
Есть не только наверху?

Но, очаровать не смея
Явной прелестью ланит,
Ты зовешь меня, алмея,
В мой возлюбленный гранит.

И мой дух, нарушив клятву,
В сумрак входит роковой,
В соблазнительную сатву,
В мертвый город над Невой.

И лечу — отныне камень,
Позабывший о праще,
Отдаю последний пламень
Тайной сущности вещей.

1922

90

Вот оно — ниспроверженье в камень:
Духа помутившийся кристалл,
Где неповторимой жизни пламень
Преломляться перестал.

Всей моей любовью роковою —
Лишь пронзительным шпилем цвету,
Лишь мостом вздуваюсь над Невою
В облачную пустоту.

И в таком во мне, моя алмея,
Ты живешь, как некогда в стихах,
Ничего кругом не разумея,
Видишь камень, любишь прах.

А о том, что прежде был я словом,
Распыленным в мировой ночи,
Если в этом бытии суровом
Есть и память, умолчи.

1922

91

Нет, не в одних провалах ясной веры
Люблю земли зеленое руно,
Но к зрелищу бесстрастной планисферы
Ее судеб я охладел давно.

Сегменты. Хорды. Угол. Современность.
Враги воркуют. Ноги на скамье.
Не Марксова ль прибавочная ценность
Простерлась, как madame de Рекамье.

Одни меридианы да широты,
И клятвы муз не слышно никогда:
Душа! Психея! Птенчик желторотый!
Тебе не выброситься из гнезда.

О, только б накануне расставанья
Вобрать наш воздух, как глоток вина,
Чтоб сохранить и там — за гранью сна —
Неполной истины очарованье.

1923

92

Самих себя мы измеряем снами,
На дно души спускаемся во сне,
И некий дух себя измерил нами
В первоначальном дыме и огне.

Он в этот миг установил навеки
Зодиакальный оборот земли
И русла вырыл, по которым реки
Людских существований потекли.

О темный голос, ты не льстишь сознанью,
Ты воли извращаешь благодать:
Я не хочу видений смутных гранью
Во сне довременном существовать!

Что на весах у судии любого
Вся участь Трои в Ледином яйце,
Коль в этот стих облекшееся слово
Уже не помнит о своем творце?

Оно само пересекает воды,
Плывет по сновидениям чужим,
И утлый мир божественной свободы —
Где ни приснится — неопровержим.

1923

93

Чего хотел он, отрок безбородый,
Среди фракийских возлагая гор
На чресла необузданной природы
Тяжелый пояс девяти сестер?

Преображенья в лире? Урожая
Полуокеанического дна —
Чтоб, новый небосвод сооружая,
Спустилась долу вечная весна?

Но — предопределенною орбитой
Ты двуединый совершаешь ход,
И голова над лирою разбитой
Плывет по воле сумасшедших вод.

Так в чем же, наконец, живет простая,
Неразложимая твоя душа,
То Парфеноном полым прорастая,
То изнывая в жерди камыша?

И где же сердцевина небосвода,
Когда, фракийским ужасом полна,
Захлестывает пояс хоровода
Твоей свободы дикая волна?

И все-таки — и все-таки, немея
В последний час, зову тебя: Психе!
И все-таки системы Птоломея
Не признаю ни в жизни, ни в стихе!..

1923

94

Как только я под Геликоном
Заслышу звук шагов твоих
И по незыблемым законам
К устам уже восходит стих,

Я не о том скорблю, о муза,
Что глас мой слаб, и не о том,
Что приторная есть обуза
В спокойном дружестве твоем,

Что обаятельного праха
На легких крыльях блекнет цвет,
Что в зрелом слове нет размаха
И неожиданности нет.

Но изрыгающего воду
Слепого льва я помню вид
И тяготенья к небосводу
Напрасные кариатид,

Затем что в круг высокой воли
И мы с тобой заточены,
И петь и бодрствовать, доколе
Нам это велено, должны.

1919

95

Насущный хлеб и сух и горек,
Но трижды сух и горек хлеб,
Надломленный тобой, историк,
На конченном пиру судеб.

Как редко торжествует память
За кругозором наших дней!
Как трудно нам переупрямить
Упорствующий быт камней!

Безумное единоборство —
И здесь, на берегах Днепра:
Во имя мертвой Евы торс твой,
Адам, лишается ребра.

Не признавая Фундуклея
И бибиковских тополей,
Таит софийская лилея
Небесной мудрости елей.

Растреллием под архитравы
Взметен, застрял на острие
Осколок всероссийской славы —
Елизаветинское Е.

Но там, где никнет ювелира
И каменщика скудный бред,
Взгляни — в орлином клюве лира
Восхищена, как Ганимед.

Скользи за мною — над затором
Домов, соборов, тополей —
В зодиакальный круг, в котором
Неистовствовал Водолей.

Чу! Древне-женственной дигамме,
Ты слышишь, вторит вздох самца!
Чу! Не хрустит ли под ногами
Скорлупа Ледина яйца?

Ты видишь: мабель и дилювий
Доступны, как разлив Днепра,
Пока звенит в орлином клюве
Лировозникшее вчера.

Оно — твое! И в кубке Гебы,
На дне ли скифского ковша —
Одна и та же вечность, где бы
Ее ни обрела душа.

1920

96

И вот умолк повествователь жалкий.
Прародины последняя заря,
Не догорев, погасла в орихалке...
Беспамятство. Саргасские моря.

Летейский сон. Летейская свобода.
Над памятью проносятся суда,
Да в простодушном счете морехода
Двух-трех узлов не хватит иногда.

Да вот еще... Когда, смежая очи,
Я Саломее говорю: пляши! —
В морях веков, в морях единой ночи
Ты оживаешь, водоросль души.

О танцовщица! Древняя русалка,
Опознаю сквозь обморок стиха
В твоих запястьях отблеск орихалка
И в имени — все три подводных «а».

А по утрам, когда уже тритона
Скрываются под влагой плавники,
Мне в рукописи прерванной Платона
Недостает всего одной строки.

1924

97

Как душно на рассвете века!
Как набухает грудь у муз!
Как страшно в голос человека
Облечь столетья мертвый груз!

И ты молчишь и медлишь, время,
Лениво кормишь лебедей
И падишахствуешь в гареме
С младой затворницей своей.

Ты все еще в кагульских громах
И в сумраке масонских лож,
И ей внушаешь первый промах
И детских вдохновений дрожь.

Ну, что ж! Быть может, в мире целом
И впрямь вся жизнь возмущена
И будет ей водоразделом
Отечественная война;

Быть может, там, за аркой стройной,
И в самом деле пышет зной,
Когда мелькает в чаще хвойной
Стан лицедейки крепостной.

Но как изжить начало века?
Как негритянской крови груз
В поющий голос человека
Вложить в ответ на оклик муз?

И он в беспамятстве дерзает
На все, на тяги дикий крик,
И клювом лебедя терзает
Гиперборейский Леды лик.

1925

98

Покуда там готовятся для нас
Одежды тяжкие энциклопедий,
Бежим, мой друг, бежим сейчас, сейчас,
Вслед обезглавленной Победе!

Куда не спрашивай: не все ль равно?
Все злаки золоты, все овцы тучны,
На площадях кипящее вино
И голос лиры — неразлучны.

О милая, как дивно по волнам
Твоим нестись за облачную овидь
И эту жизнь, дарованную нам,
И проклинать, и славословить!

Все истина — о чем ни запоем,
Когда, гортанное расторгнув пламя,
Мы захлебнемся в голосе твоем,
Уже клокочущем громами.

Куда ни глянь — курчавый произвол
Водоворотов, и в окно ковчега
Ветхозаветным голубем глагол
Опять врывается с разбега.

Масличное дыхание чумы
И паводью воркующая слава, —
Бежим, мой друг, покуда живы мы,
Смертельных радуг водостава!

Бежим, бежим! Уже не в первый раз
Безглавая уводит нас победа
Назад, в самофракийский хризопраз
Развоплотившегося бреда.

Все — только звук: пенорожденный брег,
Жена, любовь, судьба родного края,
И мы, устами истомленных рек
Плывущие, перебирая.

1926

99

Когда у вас дыханья не хватает,
Земных ветров кузнечные меха,
И даже магистерий в тиглях тает,
Не превращаясь в золото стиха,

Я не хочу добычи беззаконной:
Пусть лира задыхается в дыму —
Над умирающею Персефоной
Я покрывала не приподыму.

Что плакальщиц заломленные руки
Пред этой бездною глухонемой:
Земной ли голос плачет о разлуке,
Айдесский ли ответствует на мой?

Повремени, повремени, о лира,
Не торопись судить, не суесловь:
Мерило слова и мерило мира —
Играющая временем любовь.

И в тишине, где нас никто не слышит,
Где пеньем сфер мы сражены в упор,
Не нашу ль жизнь, как легкий пар, колышет,
Карбункулом пылая, атанор?

1926

100

Еще не кончен путь печальный,
А сердце, снова налегке,
Откалывает пляс охальный
В обросшем мясом костяке.

Ну что ж, стремись навстречу бури:
Да здравствует распад, разброд!
Отдай телурию телурий
И водороду — водород.

А я, от века неделимый
И равный самому себе,
Я изменю лишь облик зримый,
Не изменив своей судьбе.

И там, за гранью ночи явной —
Excelsior! Excelsior! * —
Который раз в неравноправный
Вступлю я с жизнью договор.

1927



* Выше! Выше! (лат.) — *Ред.*

Картвельские оды

101. ХЕВИС-КАРИ

Вдоль деки отвесной громады
Циклопами укреплены
Похожие на водопады
Молочные струны зурны.

Несут облака, хорохорясь,
Толпой водоносов грозу,
Чтоб глаз притаившихся прорезь
Арагвой сверкала внизу.

Ущелий бегут кривотолки,
Слюдой осыпается ложь,
Но в каждом гранитном осколке
Ты правдой нагорной встаешь,

И судорогою порфира
В праматериковом бреду,
Ощерившись, музыка мира
Застыла у всех на виду.

<Начало 1930-х годов>

102. ГУДАУРИ

Уже нельзя взбираться выше,
Не проломив хребта у гор;
Уже в самом зените слышен
Их гетеански плавный спор.

Ты ждешь: ужели без размера
Гора с горой заговорит,

Как беззаботная химера,
Рождая сонмы химерид?

Но, над сознаньем возникая
Из навзничь сброшенных высот,
Как Одиссею Навзикая,
Нам утро мира предстает,

Когда за диким перевалом,
Не понимая ничего,
Мы видим в блеске небывалом
Рожденье Слова самого.

<Начало 1930-х годов>

103. КАРТВЕЛЬСКАЯ РЕЧЬ

В гортанных гнездах горной речи
Не клекот спорящих орлят,
Не рокот отдаленной сечи
В сплошной ложится звукоряд.

Нет, в них, как в доломитных гнездах,
Еще и в наши дни живет
Не голос — может быть, лишь воздух
Грозой насыщенных высот,

Где вечером, в своей берлоге,
Овечий подсчитав удой,
Циклоп встречает на пороге
Не месяц, к старости безрогий,
А Эльбрус вечно молодой.

<Начало 1930-х годов>

104. ТЕБИЛИСИ

[I]

Я еще не хочу приближаться к тебе, Тебилиси,
Только имя твое я хочу повторять вдалеке,
Как влюбленный чудак, рукоплещущий бурно
актрисе,
Избегает кулис и храбрится лишь в темном
райке.

Пахнут пылью овечьей твои вековые румяна,
Под сурьмою ресниц угасает ленивый задор,
И в оливковой мгле, на подземном наречье
духана,
Разрешают судьбу равнодушно толпящихся гор.

Первозданной Колхиды ворота найти
невозможно,
Аргонавты давно заблудились в порфирном
лесу,
И от истины горной я горсточку пыли дорожной,
Словно эристав, подать тебе, Тебилиси, несу.

<Начало 1930-х годов>

105. ТБИЛИСИ

[II]

Когда над высоким обрывом
В дремотно-молочной лазури,
Как выкормок древней волчицы,
К холмам присосался Тифлис,
Все знаки судеб перепутав
Курчавою вязью хуцури,
Должно быть, навеки в то утро
Два жребия переплелись.

Чрез тайнопись сонных видений
Столетия перешагнули,
Сквозь сумеречное сознанье
Чредою промчались миры —
И вот я сегодня проснулся
Уже не в пустынном ауле,
А в нежной картвельской столице
Над водами желтой Куры.

Летят в абрикосовый город
Дорожные автомобили,
Молчит абрикосовый город,
Бледнея под слоем румян,
А Нико Пиросманишвили,
Возникнув из облака пыли,
Клеенчатым манит бессмертьем
И прячет бессмертье в духан.

Но грузом верблюжьим ложатся
На плечи полдневные ночи.
Он лжет, предводитель п о п о е к, —
В Куре не иссякла вода!
И я сквозь дремучее слово
Вхожу в подведенные очи,
В твои ненаглядные очи,
Где мне не указ тамада.

Пылают колхидскою славой
Вдали огнекрылые выси,
Ласкает руно золотое
Подошву разутой горы,
И кровосмесительства слаще
Мне имя твое, Тбилиси,
Как память предсуществованья
В объятьях забытой сестры.

<Начало 1930-х годов>

106. КАВКАЗ

От огня подводного отпрянув,
Словно лик Кибелы в нем возник,
С ложа первозданных океанов
Всплыл новорожденный материк.

Расщепленный на две сердцевины,
Перешеек или пересказ
Евразийской правды, двуединый
В этом ли клянется мне Кавказ?

Для того ль преображало эхо
Голоса разноплеменных гор,
Чтоб вошел в бычачий щит месеха
Бактрии чудовищный узор?

И, промыты по тысячелетью
В русле человеческой реки,
Тонких жилок засинели сетью
Грузии прозрачные виски?

Нет возврата к ночи довременной,
Мы живем с тобою первый р а з , —
Почему же я гляжу бессменно
В пламя неисповедимых глаз,

Словно в них, освободив прапамять,
Времени расплавилась броня
И они, того не зная сами,
Зарева подводного огня?

<Начало 1930-х годов>

107. 16 ОКТЯБРЯ 1935 ГОДА

Я твоей не слышал речи горной,
Я твоих полынных не пил слез:
Я с друзьями прах твой ночью черной
На Мтацминду перенес.

Ты, чей клекот соприроден выси
И перекликается лишь с ней,
Ты в последний раз взглянул на Тебилиси,
На ночное кружево огней.

Не по-человечески был жаден
Этот вырвавшийся на простор
Из глазных, землей забитых, впадин
Все еще горящий взор.

Что в ту ночь внизу предстало пшаву?
Что ты видел, темень бередя?
Города ль недремлющую славу
Или приближение вождя?

Или, может быть, невероятный,
Но действительностью ставший сон:
Неразрывный узел беззакатной
Дружбы побратавшихся племен?

Только там, где прежде билось сердце,
Дрогнули при свете свеч не зря,
В силу нам неведомых инерций,
Два полуистлевших газыря.

19 октября 1935
Тифлис

108—109. ЭЛЬБРУС

1

С каким упорством ищет взор
На горизонте поседелом
Твой контур, вычерченный мелом
Средь облакоподобных гор!

Верблюд, зарывшийся по грудь
В тысячелетние сугробы,
Ты возникаешь всюду, чтобы
Надежду тотчас обмануть.

Освободившись не вполне
От власти сна неугомонной,
Рукой мы шарим полусонной
По отступившей вдаль стене

И, помня о былой судьбе,
О бегстве месхов от Евфрата,
О факел, звавший нас когда-то,
Мы тянемся, как встарь, к тебе!

2

Не радугоцветным с кряжа Бермамыта
(Полярным сияньем объятый Кавказ!);
Не мытарем алчным, взимающим мыто
Со зрелища славы за каждый показ;

Не водоразделом скитальческой скорби,
Не вехою золоторунной возни
(Насколько же наши труды крутогорбей!
Насколько же наши счастливее дни!) —

Ты мне предстаешь на седом небоскате,
Самою природою запечатлен
Как чувственный образ земной благодати,
Не требующей и улыбки взамен.

Зачем же, когда полосатую пестрядь
На склоны накинет вечерний намыв
И душу с любою горою посестрить
Готов я, о Эльбрус, тебя позабыв,

Ты вдруг возникаешь на юго-востоке,
Еще не охваченном сизою тьмой,
Слегка укоризненный, страшно далекий,
Едва уловимый и все-таки мой?

<1936>

110. ИАФЕТИДЫ

Куда отвесть глаза, когда порфир багровый
Бежит из недр земли и, забывая стыд,
Передо мною мать, отбросив все покровы,
Кровоточащею родильницей лежит?

Куда укрыться мне от первозданной бури?
Я изъясняться с ней уже давно отвык,
Но резкий поворот — и близ Пасанаури
Смолкает времени оживший в камне рык.

Еще мгновение — за синею горою,
На холмах Грузии он превратится в речь,
Он нежную сестру напомнит, Каллирою,
Он будет музыкой — всегда гортанной! — течь,

Чтоб, уклоняя взор среди лощины голой,
Вплотную подойдя к истокам языка,
На тело матери накинул плащ Паоло*
И Тициан** свои халдейские шелка.

<1936>

111. ПИРШЕСТВО НА НАТАХТАРИ

Мы женские рифмы оставим сидеть на дворе
До самого утра под выступом черным балкона,
Чтоб пойманной рыбою нам не метаться
в ведре,
Чтоб мы не оглохли от шума, от плеска, от
звона.

---

* Паоло Яшвили.

** Тициан Табидзе.

Они узкогорлы и необычайно стройны,
Они, как грузинские женщины, высоколобы.
И мы их присутствием издали будем пьяны,
Не смея вмешаться в течение шумной хехробы. *

И взором уверенным прадеда или орла,
С авчальского гребня слетевшего в сумрак
жемчужный,
Окинет с балкона ночную трапезу Гогла, **
Слегка насмехаясь над женскою дружбой не-
дружной.

И, в горницу к нам возвратившись, как в лоно
стиха,
Усевшись за стол, где пируют лишь наши
созвучья,
Он слово возьмет, чтоб гостям объявить:
«Чепуха!
Не будет у них ни веселья, ни благополучья!»

Мы квинби*** преломим, как нам заповедал Важа,
И, сколько бы кровь ни бурлила, на нас
наседая,
Мы, выдержкой мужа превыше всего дорожа,
Дождемся тебя, соучастница наша седая,

В тумане ты выполнишь сводни двусмысленный
труд,
Хотя бы окрестные горы краснели заране, —
И к нашим губам долгожданные губы прильнут,
Едва увлажненные за ночь душистым
мухрани.****

---

* *Хехроба* — женское пиршество (у сванов), куда мужчины не допускаются.

** *Гогла* — мой друг Георгий Леонидзе (его прадед был «канцлером» при последнем грузинском царе).

*** *Квинби* — ритуальный хлебец.

**** *Мухрани* — чудесное мухранское вино, изготовляемое немцами-колонистами близ Натахтари, где в мою честь в октябре был устроен грандиозный банкет (без дам), о котором еще теперь вспоминают мои, видавшие всякие виды, друзья.

112—114. АЛАЗАНСКАЯ ДОЛИНА

1

Как продолговатое марани,
Полное душистого вина,
Распростерлась в голубом тумане
Трижды вожделенная страна.

Звонко по камням журчит Иори,
Горной песенки неся росток,
Но звончей на виноградосборе
Запевает виноградный сок.

Он, как закипающая лава,
Выступив из недр невпроворот,
От сигнахских склонов до Телава
И на юг, до Пойли, потечет.

Он, смотри, уже на поединок
Вызывает скуку и тоску,
Он под смуглой кожей кахетинок
Разливается во всю щеку.

А вдали и при незорком взгляде
С голых скал ты видишь, как во сне,
Груды нежно-розового мцвади
В разноцветном шелковом руне.

Трижды вожделенная долина
И на солнцепеке и в тени
Пиршество готовит для лезгина:
Все твое — лишь руку протяни!

2

Меркнет на горах узор фазаний,
Родники тревожнее бурлят,
И орел с долины Алазани
Кличет перепуганных орлят.

Взлет ли то бровей многострадальный,
Иль ворота в четырех стенах,
Увидав вдали огонь сигнальный,
Распахнул для беженцев Сигнах?

Вот они несутся пыльной тучей —
Скрип колес, мычанье, женский п л а ч , —
А внизу бедою неминучей
Черный набухает Карагач.

«Пусть навек бесславной тенью сгину,
Чтоб и не найтись моим следам,
Если родину свою лезгину
Я на растерзание отдам!

Он известен мне не понаслышке,
Мы в бою сходились уж не раз,
Мы столетьями без передышки
Неделимый делим с ним Кавказ!»

И мечи, пробившись сквозь кольчуги,
Орошают кровью горный прах,
И бровей окаменевших дуги
Подымает в ужасе Сигнах.

3

Посмотри с горы — тебе виднее:
Изобилье осенью суля,
Тянутся по склонам, зеленея,
Некогда кровавые поля.

Все молчит о прошлом, все здесь немо.
Разве только трактор ЧТЗ,
Напоровшись на обломок шлема,
Вдруг напомнит о былой грозе.

Нет нигде следа вражды старинной:
Серп, не меч в твоей, Сигнах, руке.
Лишь звучит набатом комариный
Тонкий писк, едва сойдешь к реке.

Он пока еще играет в прятки
С неизбежною своей судьбой,
Смертоносный призрак лихорадки,
Кизикийца спутник роковой.

Но, осилив беды не такие,
Алазанской вольницы земля,
Мирно спит пред боем Кизикия
У подножья горного кремля.

<1936>

115. ПЕРЕВАЛ

Как будто захвативши впопыхах,
Мы довезли с собою до Сурама
Морозный хруст, не тающий упрямо
В серебряных от инея стихах.

А грохотом лавин еще полна,
Вдоль полотна шумела Чхеримела,
И персиковым цветом неумело
Швырялась в окна буйная весна.

Давно со счета сбившийся апрель,
Отбросив прочь кадастр тысячеглавый,
Лиловой и сиреневою лавой
Запруживал в горах любую щель.

Осатанев на солнце, каждый куст
Хоть на лету прильнуть старался к раме,
Чтоб растопить рожденный за горами
Не тающий у нас морозный хруст,

Как будто, в самом деле, впопыхах
Мы только по ошибке захватили
Манглисский ветер, вихри снежной пыли,
И так легко менять весь лад в стихах!

1936

116. ТАМАДА

Каждый день клубок Ариадны,
Зная свой маршрут назубок,
Нас приводит в духан прохладный,
В наш излюбленный погребок.

Человек саженного роста,
Потерявший имя давно,
Посетителям после тоста
Подливает опять вино.

Все мы пьем, приложившись к рогу,
Чудодейственный эликсир,
Превращающий понемногу
В пир Платона наш скромный пир.

Мы не пьянство, однако, славим:
Предводимые тамадой,
Мы скорее стаканы отставим
Иль смешаем вино с водой,

Чем забудем о том, что рядом,
Только выйти к подножью гор,
Отрезвляет единым взглядом
Полновесная жизнь в упор.

Не о ней ли впрямь, не о ней ли,
Может быть, только ею пьян,
Славословий своих коктейли
Преподносит нам Тициан?

Он встает — замолкает тари,
Он погладит под челкой лоб —
В стойком чувствуешь перегаре,
Вдохновение, твой озноб.

Он нанизывает без связи
Происшествия, и м е н а, —
Почему же в его рассказе
Оживает моя страна?

Это — голос самих ущелий,
Где за пазухой нет ножа:
«Руку Пушкину, Руставели!
Руку Лермонтову, Важа!»

Это — голос многоязычья,
От которого мы пьяны,
Преисполненные величья
Небывалой еще страны.

И, раздвинув подвала стены,
Мы выходим наверх гурьбой
Окунуться вновь в многопенный
Твой, советская жизнь, прибой.

1936

117. СМЕРТЬ В ПАТАРДЗЕУЛИ

Как раненый в горах питается джейран
Целебною травой, он стал жевать цицмати,
А рядом, выпрямив в последней схватке стан,
Старуха, мать его, лежала на кровати.

Ни запах тления, ни плакальщицы вой
Нисколько не смущал трапезы поминальной,
И сорок человек за чашей круговой
Сплоченною семьей сидели беспечально.

Не прах предать земле, не память спеленать,
Новорожденную уже в застольном гуле,
Не друга утешать, утратившего мать,
Мы съехались сюда, в его Патардзеули!

Нет, смерти не было! Был синий небосвод
Да горы за окном. Лишенная регалий
Всей зеленью холмов, всем шумом вешних вод,
Которые смеясь ее опровергали,

Она рассыпалась, как легкая зола,
Преобразилась там, за этой дверью серой,
И, равноправная участница стола,
Ликующей средь нас уселась примаверой.

А отошедшее от матери тепло
С минуту облачком помешкало у входа,
Вернулось в горницу и к сыну перешло,
Неистребимое, как достоянье рода.

1936

118. ВАРЦИХЕ

Перед вами, багдадские небеса...
Маяковский

Я ехал долг отдать далеким небесам,
Недобрый выбрав час для дружеской расплаты,
Я ехал долг чужой отдать, покуда сам
Был перед вами чист, багдадские закаты!

Я к сроку не успел добраться до конца,
И небеса (увы, я был иноплеменник!)
Лишь крови жаждали, как Шейлок, от купца
Венецианского не принимавший денег.

Что было делать мне? Варцихская луна,
Нежданно выкатясь по трапу из подвала,
Над бочками с вином, уже пьяным-пьяна,
На заводском дворе злорадно ликовала.

Что было делать мне? Она, не серебря
Ни леса, ни реки, плыла туда, к Багдади,
Где исступленною Горгоною заря
Змееподобные раскидывала пряди.

Бессребреницею жестокою луна
Шаманила вокруг пылавшего мангала,
Расплаты требуя за долг чужой: она
Теперь моих стихов, как крови, вымогала.

За школьную тетрадь, за детство, может быть,
Уже внимавшее в горах весенним грозам,
Я кровью должен был своею заплатить,
Обызвествленною артериосклерозом!

И все-таки она, в багдадских небесах
Не растворенная, пропала ль бесполезно,
Иль обозначится позднее на весах
У нежной Порции, склонившейся над бездной?

1936

119. БАГРАТ

На том малопонятном языке,
Которым изъясняется природа,
Ты, словно незаконченная ода,
В суровом высечен известняке.

Куда надменная девалась кода?
Ее обломки, может быть, в реке,
И, кроме неба не желая свода,
Ты на незримом держишься замке.

Что нужды нам, каков ты был когда-то,
Безглавый храм, в далекий век Баграта?
Спор с временем — высокая игра.

И песнь ашуга — та же песнь аэда —
«Гамарджвеба!» Она с тобой, Победа
Самофракийская, твоя сестра!

1936

120. ДОРАДА

Я детям показать поющую
дораду
Хотел бы, с чешуей багряно-
золотой.
А. Рембо

Солнце, чьи лучи отрада
Чешуе твоей, дорада,
Каждому дает отгады-
вать оракул твой, дорада.
А. Жид

У этих низких берегов
Я отпущу тебя, дорада:
Не надо мне твоих даров,
Мне перстня твоего не надо!

Пой мореплавателю, пой
Скитальцу про его о б и д у, —
Уже я вижу пред собой
Золоторунную Колхиду.

Пока еще живу, пока
Во всем ищу я образ плоти,
Приветствую издалека
Плывущий мне навстречу Поти.

Неси ж другому перстень свой,
Дар Персефоны, дар опасный,
А мне оставь мой мир живой,
Нестройный, тленный и прекрасный!

<1937>

121. ОДИНОЧЕСТВО

Холмы, холмы... Бесчисленные груди
И явственные выпуклости губ,
Да там, вдали, в шершавом изумруде,
Окаменевший исполинский круп...

Так вот какою ты уснула, Гея,
В соленый погруженная туман,
Когда тебя покинул, холодея,
Тобой пресытившийся Океан!

Еще вдогонку ускользавшим рыбам
Протягивая сонные уста,
Ты чувствовала, как вставали дыбом
Все позвонки Кавказского хребта.

В тот день — в тот век — в бушующем порфире
Тобою были предвосхищены
Все страсти, мыслимые в нашем мире,
Всё то, чем мы живем, твои сыны.

И я, блуждая по холмам Джинала,
Прапамять в горных недрах погребя,
Испытываю всё, что ты узнала,
Воды уже не видя близ себя.

<1937>

122. ПРОБУЖДЕНИЕ

Еще я вижу див морских свеченье
На самой бессловесной глубине,
Еще я жду развязки приключенья,
Начавшегося только что во сне.

А памяти моей не напрягая
И лишь замедлив маятник часов,
Меня зовет обратно жизнь другая,
Уже не запертая на засов.

Она со мною говорит, как с ровней,
С проспекта Руставели вся видна,
И ничего нет в мире полнокровней
И соблазнительнее, чем она.

Зачем же пленником в дадианури
Дианы я отыскиваю след,
Поверх Мтацминды тонущий в лазури?
Иль та, иль эта. Середины нет.

1937



Стихотворения разных лет

123. ОТВЕРЖЕННЫЙ

Для всех раскрылась зеленая библия,
Зеленая книга в е с н ы , —
А я не знаю... не знаю, погиб ли я,
Иль это лишь призрак, лишь сны...

Синеет небо сквозь зыбкие листики...
Простор... суета... голоса...
А я опутан лианами мистики,
Чужда мне дневная краса...

В сверкающем солнце страшное
чудится,
Мне выжжет глаза синева,
И в злом просторе утонут,
заблудятся
Рожденные смертью слова.

Фальшивый звук средь согласной
певучести,
Тень смерти на празднике всех,
Порочный, далекий от общей участи,
Я проклял веселье и смех...

Погибший, я жажду всеобщей гибели,
И к смерти — молитва моя:
«Румяные лица той краской выбели,
Которой отмечен лишь я!»

И только на миг, когда укоризненно
Из прошлого кто-то глядит,

Поблекшие губы шепчут безжизненно
(А сердце не верит и спит):

«О, если бы в час торжества
несказанного
Весна пощадила меня!
О, если б начать было можно мне
заново
Великую оргию дня!»

1909

124. ОБРЕЧЕННЫЕ

Ты слышишь? звон!.. ползут... хоронят...
Мелькают факелы и креп...
О, как согласно нами понят
Призыв, проникший в наш вертеп!..

Ты медлишь? Ты? Опомнись: разве
Не мне с тобою эта песнь?
Иль я в твоей смертельной язве
Не разглядел свою болезнь?

Иль, овладев твоею кровью,
Тебя пьянит надежда, весть?
Иль грозной смерти лепту вдовью
Ты не осмелишься принесть?..

О, нет — мучительным недугом
Мы оба ей обречены,
И ни обманам, ни испугам
Нет места в царстве тишины.

Но губ твоих, покрытых сыпью,
Не хочет мой предсмертный взгляд.
Туши ж огонь. Теперь я выпью
Едва не выплеснутый яд...

...Как ты прекрасна, Беатриче!
Как я люблю!.. Как вновь и вновь
Хочу в молитве, в песне, в кличе
Тебе отдать свою любовь!

Плывут и гаснут ожерелья,
Венки из ярких, странных звезд...
Нас ждут на празднике веселья,
Нас, беглецов из черных гнезд.

Упал бокал!.. На что он, если
На миг забыться мы могли
И в этот миг для нас воскресли
Больные радости земли?

Вдвоем, бежав урочной жатвы,
Мы, жизнь, к тебе — топчи, язви:
Твои рабы исполнят клятвы
Еще неслыханной любви!

<1910>

125. LE MIRACLE DES ROSES*

О легкие розы, кто к нам
Бросает вас в сон дневной?
— Октябрь прислонился к окнам
Широкой серой спиной...

Мы знаем: вы ниоткуда!
Мы знаем: вы от Христа!
— Крылатые розы чуда
Горят, как его уста...

Уста неземные, к ним бы
Прильнуть, Любимый Жених!..
— И вот расцветают нимбы,
И Он — меж невест своих...

О сестры, сегодня каждой
Дано потерять Христа!
— И каждая с грешной жаждой
Целует его в уста.

1910

---

* Чудо о розах (франц.). — *Ред.*

126. У ВЕЧЕРНЕГО ОКНА

Безрадостным сумеречным пеплом
Осыпана комната твоя.
Вакханка, накинувшая пеплум,
Ты лжешь, призывая и тая.

Последнего слова не докончив,
Вечернего счастья не раскрыв,
Грустишь, — и загадочно уклончив —
Не знаю — отказ или призыв...

Молчишь. Отвернулась. Ты сердита?
Ах, нет! выпрямляешься, дразня:
Все тело почти гермафродита
В конвульсиях серого огня.

И снова безжизненно поникла,
Как лилия на сказочной реке...
Восторги изысканного цикла!
Красивые замки... на песке!

<1911>

127. БЫК

Отбежали... Вышел чинно.
Жмешь мне руку, не любя:
Сколько розовых снежинок
На ладони у тебя!

Те четыре — словно крысы.
Вот и красный. Ждет с копьем.
Есть еще! Ну что же, высыпь...
Дальний запах раны пьем.

Это в шутку, иль опасно?
Замирают веера...
Он за красным! Он за красным!
Браво, браво, браво, бра...
А!..

<1913>

128. СКОРПИОНОВО РОНДО

Не вея ветром, в часе золотом
Родиться князем изумрудных рифов
Иль псалмопевцем, в чьем венке простом
Не роза — нет! — но перья мертвых грифов,

Еще трепещущие от истом.
Раздвинув куст, увидев за кустом
Недвижный рай и кончив труд сизифов,
Уснуть навеки, ни одним листом
Не вея...

О, мудрость ранняя в саду пустом!
О, ветр Гилеи, вдохновитель скифов!
О, веер каменный, о, тлен лекифов!
Забудусь ли, забуду ли о том,
Что говорю, безумный хризостом,
Неве я?

<1914>

129. СТЕПНОЙ ЗНАК

И снова — четырехконечный —
Невеста неневестных звезд,
О Русь, приемлешь ты заплечный
Степных широт суровый крест.

И снова в поле, польском поле,
Возведена на пламена,
Сокровищница тайной воли
И четырех ветров страна.

Ты видишь: на зверином стержне
Вращающийся небосвод?
Ты слышишь, слышишь: безудержней
Плескания балтийских вод?

Не на Царьград и не на Вавель —
На Торн ведет твой торный путь:
В болотный мох, в лесную завяль
Тебе ли плеч не окунуть?

И не тебя ль, на диком взъезде,
Прошедшую свинцеворот
Бичей, и вихрей, и созвездий,
Десница всадника влечет?

В закат, где плещет плащаница
Тебе завещанных зыбей,
Где легче слова водрузится
Суровый знак степных скорбей?

23 ноября 1914

130. ВСТУПЛЕНИЕ

Когда бы бриттом или галлом
Мне объявиться на Неве,
Спокойно бы по всем кварталам
Бродил я с кольтом в рукаве.

Но не один лишь облак синий, —
На мутное упавши дно,
Шпилем стремительным Трезини
Пронзил мне сердце заодно.

И днесь, когда пятиугольный
У льва из лапы выбит щит,
Твоих скорбей участник вольный
С тобою казни предстоит.

Не удержать в раскрытом горле
Распятой птицы смертный крик,
Не отвечать на клекот орлий
Иною речью, чем привык.

В угаре тяжком пьяных стогнов,
С безумной жизнию вразлад,
Пред чернию пою, не дрогнув,
Императорский Петроград.

1918

131

Все тем же величавым ладом
Свои струи ведет Нева,
Все тем же легким веет хладом
Кронштадтский ветр на острова.

Все так же сладостна дремота
Пресветлой ночи — и гранит,
Неуязвимый, не хранит
И признака переворота.

И, все еще возглавлена
Моей Медузою, доныне
Ея взыскует благостыни
На смертном гноище страна.

Как будто эта над Невою
Не всуе замершая длань
Плеснет отсель водой живою
И медный глас раздастся: встань!

1918

132

Я знаю: в мировом провале,
Где управляет устный меч,
Мои стихи существовали
Не как моя — как Божья речь.

Теперь они в земных наречьях
Заточены, и силюсь я
Воспоминанием извлечь их
Из бездны инобытия.

Пою с травой и с ветром вою,
Одним желанием греша:
Найти хоть звук, где с мировою
Душой слита моя душа.

1919

133

Он мне сказал: «В начале было Слово...»
И только я посмел помыслить: «чье?»,
Как устный меч отсек от мирового
Сознания — сознание мое.

И вот — земля, в ее зеленоватом,
Как издали казалось мне, дыму,
Откуда я на тех, кто был мне братом,
Невидящих очей не подыму.

Как мне дано, живу, пою по слуху,
Но и забывши прежнюю звезду,
К Отцу, и Сыну, и Святому Духу
Я вне земного времени иду.

Декабрь 1919

134

Не обо мне Екклезиаст
И озаренные пророки
Вам поклялись, — и не обдаст,
Когда окончатся все сроки,

Меня ни хлад небытия,
Ни мрак небесныя пустыни:
Пред Господом предстану я
Таким, как жил, каков я ныне.

Расторгнув круг семи планет,
Куда от века был я вброшен,
Не о делах моих, о нет,
Я буду в оный час допрошен.

Но в совершенной тишине
Первоначального эфира,
В прамусикийском слиты сне,
Мимо пройдут все лиры мира.

И если я свой дольний стих
Всегда слагал во славу Божью,
Не опорочив уст моих
Люциферическою ложью, —

На страшном для меня суде,
Приближен к лирному Синаю,
В богоявленной череде
Я лиру милую узнаю.

Но если в мире я нашел
И пел лишь хаос разделенья,
Одни разрозненные звенья
Да праздных радуг произвол, —

К немотствующему туману
Вотще я слухом стану льнуть
И, отрешен от лиры, кану
В прамусикийский Млечный Путь.

1919?

135

Нет, ты не младшая сестра
Двух русских муз первосвященных,
Сошедшая на брег Днепра
Для песен боговдохновенных, —

И вас не три, как думал я,
Пока, исполнена земного,
В потоке музыки и слова
Не вознеслась душа моя, —

Но, дольней далека обузы
И в солнце звука облачась,
Ты триединой русской музы
Являешь третью ипостась.

1919

136

И, медленно ослабив привязь,
Томясь в береговой тиши
И ветру боле не противясь,
Уже зовет корабль души.

Его попутное наитье
Торопит жданный час отплытья,

И, страстью окрылен и пьян,
В ея стремится океан.

Предощущениями неги
Неизъяснимо вдохновлен,
Забыв едва избытый плен,
О новом не ревнуя бреге,

Летит — и кто же посягнет
На дерзостный его полет?

1920?

137

Уже непонятны становятся мне голоса
Моих современников. Крови все глуше удары
Под толщею слова. Чуть-чуть накренить
небеса —
И ты переплещешься в рокот гавайской гитары.

Ты сумеречной изойдешь воркотней голубей
И даже ко мне постучишься угодливой сводней,
Но я ничего, ничего не узнаю в тебе,
Что было недавно и громом и славой господней.

И, выпав из времени, заживо окостенев
Над полем чужим, где не мне суждено
потрудиться,
Ты пугалом птичьим раскроешь свой
высохший зев,
Последняя памяти тяжеловесной зарница...

Чуть-чуть накренить эти близкие к нам небеса,
И целого мира сейчас обнажатся устои,
Но как заглушу я чудовищных звезд голоса
И воем гитары заполню пространство пустое?

Нет, музыки сфер мы не в силах ничем
побороть,
И, рокоту голубя даже внимать не умея,
Я тяжбу с тобою за истины черствый ломоть
Опять уношу в запредельные странствия, Гея.

2 мая 1929
Ленинград

138. О. Н. АРБЕНИНОЙ-ГИЛЬДЕБРАНДТ

Что это: заумная Флорида?
Сон, приснившийся Анри Руссо? —
Край, куда ведет нас, вместо гида,
Девочка, катящая серсо...

Слишком зыбок профиль пальмы тонкий.
Розоватый воздух слишком тих.
Слишком хрупки эти квартеронки,
Чтобы мы могли поверить в них.

На каком земном меридиане,
Под какой земною широтой
Есть такая легкость очертаний
И такой немыслимый покой?

Знаю, знаю: с каждым днем возможней
Видимого мира передел,
Если контрабанды на таможне
Сам Руссо и тот не разглядел!

Если обруч девочки, с разгона
Выскочив за грань заумных Анд,
Новым спектром вспыхнул беззаконно
В живописи Ольги Гильдебрандт!

12 декабря 1931

139—142. ЭСХИЛ

1

Нет, по твоим суровым склонам, Ида,
Я не лепился, как в тени лишай:
Плыви, плыви, родная феорида,
Свой черный парус напрягай!

Мне за столом постылым Гомерида
Перепадали крохи невзначай:
Плыви, плыви, родная феорида,
Свой черный парус напрягай!

Что коршун Персии? Есть горшая обида
Для тех, кому весь мир — отцовский край:
Плыви, плыви, родная феорида,
Свой черный парус напрягай!

Покоем мнимым дышит Арголида:
Надолго ли замолк эриний грай?
Плыви, плыви, родная феорида,
Свой черный парус напрягай!

2

Уже седой кустарник моря
Рукою бога всполошен;
Уже, с людскою волей споря,
Смертельной пеной зреет он;

Уже кипит в сердцах обида,
И стоном элевсинских жен
Твой черный парус, феорида,
Как бурным ветром напряжен.

3

Ты думаешь, мир — это ворох гремящего сена,
Бойницы Пергама и кровью набухшие реки?
И только и света в окне у тебя, что Елена...
О мойры, какая усталость смежает мне веки!

Куда убежать от мучительно ясного мира,
Где не в чем тонуть моему ненасытному взгляду,
Где лад пелазгийский утратила древняя лира
И входит, как в ларец, великий Олимп
в Илиаду?

О черное зеркало истины, небо Урана!
Прародина времени, спящая в реках Аида!
Бедро огненосца, моя незажившая рана!
Под парусом черным родная плыви феорида!

4

Рыдай, рыдай! Как древле Деянира,
Мы поздно спохватились: дару Несса
Противоядия, голубка, нет.

Над первозданной полнотою мира
Двойная Зевсом спущена завеса —
Числа и меры смертоносный свет.

Из влажного, из матернего лона
Айдесские, родные слуху, звуки
Не проникают в золотую тьму.
В заливе воют трубы Марафона,
И челюстями брат, уже безрукий,
За скользкую хватается корму.

Нам суждена победа в дивной сече:
Мы всю добычу до прихода ночи
На берегу подвергнем дележу,
Но как твои обугленные плечи
Прохладою неэлевсинской ночи,
Страдалица Психея, освежу?

Нас опорочит кенотаф лукавый,
Едва земля сокроется из вида...
Лишь ты одна, за рубежом зари
Оставив груз моей посмертной славы,
В единосущном мраке, феорида,
Свой черный парус раствори!

15 октября — 14 ноября 1933

143

Нине Табидзе

За горами рыжеватыми,
Обступившими Тифлис,
За оранжевыми скатами,
Где осенний воздух сиз,

Не одно тысячелетие
Этой ясною порой
В чашу синюю Кахетии
Сок струится золотой.

Но, советам трезвым следуя,
В виноградную страну
Поклониться не поеду я
Желторотому вину.

Нет, я слишком старый пьяница,
Чтобы бить ему челом:
Я могу нателианиться
За любым и здесь столом.

И в Тифлисе, как в Кахетии,
Буду с горя пить вино,
Если карих глаз соцветие
Вспыхнет гневом у Нино.

29 октября 1935



ПЕРЕВОДЫ





Гравюра на дереве М. Вламинка из кн. «Communicationes». 1921 г.

Из французской поэзии

МОЛЬЕР

144. БЛАГОДАРНОСТЬ КОРОЛЮ

Своею ленью невозможной,
О муза, наконец смутила ты меня:
Сегодня утром неотложно
Явиться ты должна на выход короля.
Зачем — тебе прекрасно видно;
И неужель не стыдно,
Что раньше ты не вздумала принесть
Поклон за благодетельную честь?
Но все же лучше поздно,
Чем никогда. Итак, дружочек мой,
Изволь теперь готовиться серьезно
Явиться в Лувр с повинной головой.
Не вздумай только музой нарядиться:
Едва ль одобрят там такой простой убор;
Там любят блеск, все, что ласкает взор:
Могла ты раньше в этом убедиться.
Гораздо лучше, посещая двор,
Хоть бы на час один в маркиза превратиться.
А чтоб маркизом быть и слыть,
Учись на видных всем примерах,
Не вздумай в платье и в манерах
Ты что-нибудь серьезное забыть:
На шляпу наложи ты перьев с три десятка,
Надень ее на завитой парик,
Смотри, чтоб брыжжи были в крупных складках
И чтоб камзол отнюдь не был велик;

А главное — широкой лентой сзади
Свой плащ ты подстегни — так принято у всех
Маркизов-модников в наряде,
А модный тон сулит тебе успех.
И вот в таком блистательном параде
Ступай через гвардейский зал,
Причесывай парик то спереди, то сзади,
Осматривай толпу средь говора похвал.
И лишь заметишь ты знакомые фигуры, —
Погромче называй, с приветом, имена:
Ведь в этой фамильярности видна
Всегда черта породистой натуры.
Тихонько поскреби у двери гребешком,
Дойдя до королевского покоя;
А ежели дойти за теснотою
Не сразу удалось, — взберись-ка петушком
На что-нибудь, чтоб только показаться,
Иль шляпу подними повыше и скорей
Кричи — да громче, нечего стесняться! —
«Маркиз такой-то ждет! Живей, камер-лакей!»
Затем в толпу скорее замешайся,
Локтями напролом без жалости толкайся,
Чтоб только к двери ближе подступить;
А ежели лакей, сей страж неумолимый,
Тебя не пожелает пропустить, —
Стой твердо на своем, не уступай ни пяди:
Ведь для кого-нибудь придется отворить, —
Так ты проскочишь сзади...
А как проскочишь, — не зевай:
Старайся подойти поближе;
Пускай тебя бранят, толкают, — не плошай!
Получше стань да поклонись пониже,
Навстречу королю продвинувшись вперед.
Наверно, государь, как только подойдет,
Узнать тебя не затруднится;
Тогда не медля, в тот же миг
С приветствием к нему должна ты обратиться.
Конечно, можешь ты и развязать язык,
С восторгом говоря о милостях нежданных
И незаслуженных, столь щедро излиянных
На недостойную тебя
Его всеблагостной державною десницей,
О том, что, благодетеля любя,
Намерена ты впредь без устали трудиться,

Что мысли все твои и весь душевный жар
Стремятся лишь к тому, чтоб стать ему
приятной.
Ты можешь обещать и труд невероятный:
На это музам дан неистощимый дар,
И все они болтать большие мастерицы,
Переплетая лесть, хвалы и небылицы.
Но, друг мой, короли не любят длинных слов;
А наш король всегда настолько занят делом,
Что некогда ему, средь царственных трудов,
Выслушивать, что ты в усердье скажешь
смелом.
И лестью ты его ничуть не соблазнишь:
Как только ты начнешь о милостях рацею,
Он сразу все поймет, и, коль ты замолчишь,
Он наградит тебя улыбкою своею —
Улыбкой той, что так чарует все сердца,
И мимо он пройдет, и вся твоя затея
Достигнет цели и конца.

145. СОНЕТ
ГОСПОДИНУ ЛАМОТУ ЛЕ ВАЙЕ ПО ПОВОДУ СМЕРТИ ЕГО СЫНА

Плачь, Ле Вайе! Рыдай открыто, без стыда:
Разумна скорбь твоя, хотя и безгранична.
Теряя то, что ты утратил, навсегда,
Поверь, и Мудрости самой рыдать прилично.

Напрасно мы себя насилуем, когда
Хотим взирать на смерть любимых безразлично:
Нет, как бы ни была у нас душа тверда,
Такая холодность для смертных необычна!

Конечно, сына ты рыданьями никак
Не возвратишь, его похитил вечный мрак,
Но горе оттого не менее ужасно!

Он каждым за свои достоинства был чтим,
Он светлым обладал умом, душой прекрасной, —
Как воли тут не дать тебе слезам твоим!

Вы видите, сударь, что я весьма удалился от пути, которым обычно следуют в подобных случаях, и что сонет, который я вам посылаю, менее всего утешение; но я решил, что по отношению к вам надлежит поступить именно так и что оправдать слезы философа и дать волю его страданию — значит утешить его. Если я не нашел достаточно сильных доводов, чтобы защитить Ваше чувство от суровых наставлений философии и заставить вас плакать без стеснения, то видеть в этом надо недостаток красноречия у человека, который не имеет сил убедить в том, чему сам так хорошо умеет следовать.

Мольер

146. ЧЕТВЕРОСТИШИЯ, ПОМЕЩЕННЫЕ ПОД ЭСТАМПОМ ЛЕДУАЙЕНА ПО РИСУНКУ Ф. ШОВО, ИЗОБРАЖАЮЩИМ БРАТСТВО НЕВОЛЬНИЧЕСТВА ВО ИМЯ БОГОМАТЕРИ МИЛОСЕРДИЯ, ОСНОВАННОЕ ПРИ ХРАМЕ ОРДЕНА МИЛОСЕРДИЯ ПАПОЙ АЛЕКСАНДРОМ VII В 1665 г.

Разбейте рабские позорные оковы,
В которых держит вас общение с грехом,
И будьте к славному служению готовы
Владычице небес, зовущей вас в свой дом.

Одно господству чувств вас предает беспечно,
Другое учит вас желания смирять;
Одно влечет вас в ад, другое — к славе вечной.
Ужели, смертные, здесь можно выбирать?

147. БУРИМЕ НА ЗАДАННУЮ ТЕМУ О ХОРОШЕМ ТОНЕ

Навряд ли кто меня заставит даже... *папкой*
С лягушкой сочетать... *коричное вино!*
Заране данных рифм я не люблю... *давно*
И предпочту скорей всю жизнь сидеть
за... *прялкой.*

Мне слава светская всегда казалась... *жалкой.*
И слов набор внушал уныние... *одно.*
Зачем мне под Кутра погибнуть не... *дано,*
Чтоб дружбы мой сонет вовек не свел
со... *свалкой.*

Пусть лучше ест меня, как медленная... *рока,*
Озлобленный на всех, придирчивый... *ханжа,*
Чем стать мне автором подобного... *сонета!*

Я это говорю вам звонко, как... *щегол.*
Прощайте! Я бежать на край согласен... *света,*
И да хранит вас, принц, судьба от всяких... *зол.*

148. КОРОЛЮ ПО СЛУЧАЮ ПОКОРЕНИЯ ФРАНШ-КОНТЕ

Сонет

Мы о таких, король, не слышали победах!
Грядущее с трудом постичь сумеет их;
Всё, что известно нам о славных наших дедах,
Нельзя и сравнивать с величьем дел твоих.

Как? Ты едва решил — и вот, в мгновенье ока
К нам область целая присоединена!
Я вижу: быстротой стремительность потока
Иль молний длань твоя превосходить должна.

Однако, о король, вернувшись с поля брани,
От наших муз не жди себе достойной дани.
Конечно, подвиг твой мы все должны воспеть,

Но песнь хвалебная покуда не готова:
Преславные твои дела быстрей, чем слово,
И нам за ними не поспеть.

149. СТАНСЫ

Мне хочется, чтоб, сон ваш прерывая,
Мой вздох и вас заставил воспылать...
Вы слишком долго спите, дорогая,
Ведь не любить — не то же ли, что спать?

Не бойтесь ничего: не так уж плохи
Дела любви, и невелик недуг,
Когда, любя, мы в каждом сердца вздохе
Находим средство от сердечных мук.

Любовь — недуг, когда ее скрывают:
Признайтесь мне — и станет жизнь легка.
Не надо тайн: любовь их отвергает.
Но вы боитесь этого божка!

Где легче бремя вы найдете сами?
Ужель такое иго можно клясть?
Иль вы, владея столькими сердцами,
Самой любви признать не в силах власть?

Молю вас, Амаранта, уступите —
С любовью спорить никому не след!
Любите же, покуда вы в зените:
Года бегут, годам возврата нет!

150. СЛАВА КУПОЛА ВАЛЬ-ДЕ-ГРАС

Двадцатилетнего труда достойный плод —
Величественный храм, вознесший в небосвод
Надменный купол свой, который, украшая
Парижа дивный вид и взоры поражая,
Средь множества чудес, влекущих в этот град,
Пленяет путника едва ль не первый взгляд,
Навеки пышностью блистая благородной,
Прославь монархини обет богоугодный,
Потомству предъявив свидетельство свое
О благочестии и щедрости ее.
Пускай грядущие взирают поколенья
На бесподобный плод ее святого рвенья;
Особо же храни от натиска годов
Великолепный свод, ценнейший из даров,
Затем что кисти он блестящее творенье,
Венчающее все твое сооруженье,
И эта живопись, искусства торжество,
Дороже мрамора и злата твоего.

А ты, явивший нам на сем обширном фоне,
На дивном поприще свой гений всесторонний,
Открывший взорам клад, единственный в веках,
Отысканный тобой на тибрских берегах,
Прославленный Миньяр, ответствуй нам, откуда
Возникло красоты невиданное чудо?
Где мыслей ты нашел возвышенный запас,
Пленяющих наш ум и радующих глаз?
Скажи нам, что за огнь божественный пылает
Во всем, что гений твой роскошно созидает?
Чем обольщает нас малейший кисти взмах?
Какая скрыта мощь в столь сладостных чертах?
Какая тайная в твоих перстах есть сила,
Что мертвые для нас предметы воскресила,
Сумев перемешать искусно тень и свет,
Чтоб камень плотью стал и чистым духом —
цвет?

Но ты молчишь, Миньяр, и не даешь ответа,
Ни на один вопрос не проливаешь света,
Считая, что хранить ты вправе свой секрет,
Которому цены, конечно, сходной нет.
Однако, кисть твоя молчанье нарушает
И труд твой вопреки тебе разоблачает,
Не в силах сдерживать прекрасный свой порыв
И тайну творчества нам до конца раскрыв.
Ее для нас уже не существует боле:
Под пышным куполом мы — как в открытой
школе,
Где живопись сама — благое божество! —
Вещает правила искусства твоего,
О главных трех частях твердит нам
вдохновенно*,
Необходимых для картины совершенной
И в сочетании которых испокон
Залог высокого успеха заключен.

Но отдает она, бесспорно, предпочтенье
Лишь той**, которую, как высший дар небес,
Везде считаем мы за чудо из чудес;

---

* Вымысел, рисунок, колорит. (*Примеч. Мольера*).

** Вымысел, первая часть живописи. (*Примеч. Мольера*).

Лишь той, парению которой нет преграды;
Без коей по земле мы ползаем, как гады,
Всем управляющей по прихоти своей
И указующей роль двух других частей.
Достойный замысел художнику внушая
И творческий порыв собою завершая,
Она ведет его на поприще, где он
Способен воплотить в действительность свой
сон
И где поэзия и живопись согласно,
Как две сестры, обман даруют нам прекрасный,
Умно использовав всех прелестей запас,
Что к сердцу каждого находят путь тотчас,
И, облачившись в столь похожие уборы,
Одна пленяет слух, другая — наши взоры.
Твое творение нам подает совет
Согласовать всегда и место и сюжет,
Не затевать пиров вокруг могилы, где бы
Над головой был ад, а под ногами небо;
Советует ласкать гармонией наш взгляд,
Из двух контрастных групп создав один уклад,
Который, правильно распределив все роли,
Обилием фигур не загружал бы поле,
Но удалял бы прочь смятенье, крик и гам,
Покоя б не смущал, любезного о ч а м , —
Такой порядок, где без толчеи напрасной
Образовало б всё один ансамбль согласный,
Где дважды не было б ничто повторено,
Где было б всё из недр души извлечено,
Умно приправлено изяществом античным —
Не стилем готики, лишь варварству приличным,
Чудовищным векам невежества и тьмы,
Под тяжким бременем которых гибли мы,
Когда, почти весь мир залив своей волною,
На вкус изысканный они пошли войною
И, обратив во прах могущественный Рим,
Едва не погребли искусство вместе с ним.

Оно советует, не прибегая к лести,
Главнейшее лицо на первом ставить месте,
Но блеск величия, пленяющий наш глаз,
Не с помощью пустых подчеркивать прикрас,
Блюдя, как правило, чтобы на первом плане,

В итоге множества приложенных стараний,
Не заслоняемый деталью ни одной,
Спокойно выступал намеченный герой.

Оно зовет: уйти от ложных украшений,
От мелочей пустых, от лишних наслоений,
В сюжете следовать лишь истине живой,
Быть верным ей во всем, быть верным ей одной,
И вольности себе не разрешать, помимо
Тех случаев, когда она необходима.

Рисунка тщательный оно дает урок*,
Чтоб стиль классический усвоить каждый мог,
И учит находить прекрасную натуру,
Приняв за образец античную скульптуру,
Которая, избрав какой-нибудь предмет,
Все лучшие черты выводит в нем на свет,
В разнообразии единство постигает
И смело естество искусством исправляет.
Оно внедряет в нас, воспитывая вкус,
Пропорций правильных и грации союз,
Искусного фигур желает сокращенья,
Не допуская форм природных извращенья;
Контрасты требует умно распределять,
Вполне развитыми тела изображать
И, в выгоднейшем их расположив соседстве,
Строжайше соблюсти законы соответствий,
Стараться избегать такой галиматьи,
Когда конечности у тела не свои
Или играют роль нелепого довеска;
Все мускулы отнюдь подчеркивать не резко,
Следя за контуров свободных красотой,
Волнообразною рисуя их чертой,
Чтоб жизни полными, похожими на пламя,
Подвижными они предстали перед нами;
Непринужденный нам дает голов постав,
С характером фигур их тонко сочетав;
Здесь именно талант, всем мастерством владея,
Способен широко раскрыть свою идею,
Разнообразием приемов удивив
И повторения нигде не допустив.

---

* Рисунок, вторая часть живописи. (*Примеч. Мольера*).

Но заурядному художнику здесь трудно
Преодолеть свой мир себялюбиво-скудный,
И, пересказами наш утомляя глаз,
На скуку смертную он обрекает нас.

Оно знакомит нас, как надо драпировкой,
Одной лишь складкою, уложенною ловко,
Соблазны наготы от взора укрывать,
Как формам следовать, быть им всегда
под стать,
Не отнимать у них их прелести природной,
Но облегать легко, изящно и свободно.
Наглядным образом оно твердит о том,
Как мы язык страстей в поступках познаем,
Движения души воспроизводит ясно
Жестикуляцией красноречиво-страстной,
Напоминающей нам разговор немых,
Столь полный сильных чувств, глубоких
и живых
И в слове ищущих напрасно выраженья,
Как живопись, увы, немая от рожденья.

Оно той области вскрывает существо *,
Где Зевксис испытал такое торжество
И где, бессмертную стяжав навеки славу,
С Апеллесом он мог соперничать по праву.
Согласные цвета, контрастные тона,
Враждебность красок, их сродство и глубина,
С иллюзиями их, с их зрительным обманом,
В очаровании нас держат беспрестанном.
Твое творение нам ясно говорит,
Как надо связывать со светом колорит;
Как надо светотень распределять умело,
Не нанося притом ущерба массе целой;
Как надо ослаблять и умерять тона,
Чтоб даль действительно была удалена,
И как любой предмет, затерянный в тумане,
Легко воспроизвесть опять на первом плане;
Как чередуются, сменяясь неспроста,
Друг с другом темные и светлые цвета,
Как смешиваются они непринужденно,
Как создают они единство фона,

* Колорит, третья часть живописи. (*Примеч. Мольера*).

Как растворяются и тают без следа,
Как поглощает их нежнейшая среда,
Услужливейший фон, который принимает
Всё то, что для него художник оставляет;
Какими тайнами ваянья овладев,
Он может плоскости придать любой рельеф;
Как постепенно он, смягчив оттенки света,
Отодвигает вглубь все контуры предмета,
И как расплывчатый, почти воздушный фон
Бывает сумраком надменным поглощен;
Как, завладев холстом, разгул стихии черной
Фигуры удержать старается упорно
И, несмотря на всё, как может этот плен
Простым приемом быть легко преодолен.

Всё это нам гласит, Миньяр, твое творенье.
Однако пусть тебя не мучат подозренья,
Не бойся, чтоб оно любому помогло
Твое высокое постигнуть ремесло,
Чтоб к мастерству твои чудесные уроки
Открыли доступ всем свободный и широкий;
Здесь, кроме мастерства, талант необходим,
А к этой тайне тайн путь неисповедим.
Их не приобретешь, как плод ночей бессонных,
Три качества, Миньяр, в тебе соединенных:
Ни страсть, ни грацию, ни дивный колорит,
Которыми твой труд повсюду знаменит.
Они — дары небес: лишь в виде исключенья,
В одном лице всех трех мы видим совмещенье.
Поэтому никто из тех, кто вслед идет
Тебе, Миньяр, вовек тебя не превзойдет.
Пусть множество кистей твой славный труд
пробудит,
Он чудом наших дней и гордостью пребудет,
Со всех концов земли ученых знатоков
Он станет привлекать в течение веков.

О вы, достойные предметы попеченья
Благой монархии, в честь таинства рожденья
Спасителя, с небес ниспосланного нам,
Воздвигшей щедростью своею этот храм!
О духи чистые, сосуды благодати,
От мира дольнего, погрязшего в разврате,
Ушедшие сюда, где вашей веры пыл
От суеты земной вас прочно оградил,

Где грешный помысел отныне ни единой
Души не возмутит затворницы невинной,
Как сладко вам иметь всегда перед собой
Сей образ, вызвавший у вас обет святой!
Как сладко пожирать его весь день глазами,
Подогревая им души прекрасной пламя,
В нем пищу находить возвышенным мечтам,
Всегда кадить ему вздыханий фимиам,
И видеть пред собой вам предстоящей въяве
Небесную красу в ее бессмертной славе,
Вас побудившую во имя чистых уз
С земною прелестью презреть навек союз!

А ты, что некогда был властелином мира
И мудрой школою, чьи кисть, резец и лира,
Вновь обретенные во праве вековом,
Полночных варваров исправили разгром;
Сокровищ сказочных источник лучезарный,
Великий Рим, о, как тебе мы благодарны
За то, что, получив из рук твоих закал,
Сей знаменитый муж впрямь римлянином стал;
За то, что кисть его, охвачена гореньем,
Всю Францию своим украсила твореньем
И в благородный век, в усладу всем очам,
Явила живопись, неведомую н а м , —
Столь долговечное искусство легкой фрески,
В которой быстроту и норов слишком резкий
Высокомерного и пылкого мазка
Умеет укрощать лишь мощная рука!

Ее сестры куда сговорчивее норов:
Она художнику без долгих разговоров
Вся подчиняется, его спокойно ждет,
И с ней тяжелодум не ведает забот.
Колеблющемуся она дает возможность
Всечасно проявлять большую осторожность
И править полотно свое за пядью пядь,
Чрез некоторый срок придя к нему опять.
Для нерешительных художников бесспорно
Такая медленность в работе благотворна,
И что им в двадцать раз не удается, то
Удастся в тридцать раз доделать или в сто.

Но фреска требует, горя от нетерпенья,
Чтоб мастер никогда не упускал мгновенья,
Которое она дала его руке,
И всё искусство здесь — в стремительном мазке.
Ошибку каждую за грех считая тяжкий,
Она ничтожнейшей не признает поблажки;
При ней поправок нет: малейшее пятно
Должно быть сразу же на грунт нанесено.
Да, фреска требует от кисти сочетанья
Таланта высшего и высшего познанья,
Поддерживаемых уверенной рукой,
Способной справиться с помехою любой,
С любою перед ней поставленной задачей,
Рукою — спутницей фантазии горячей
И воплощающей почти что на лету
Без колебания прекрасную мечту.
Вот это именно и доставляет фреске
Победу над сестрой, соперницею в блеске,
И побуждает всех ценителей конклав
Предпочитать ее столь мужественный нрав.
К ней кисти лучшие влекутся беспрестанно
И Микеланджело, Карраччи и Романо,
Миньяры славные столетья своего,
Во фреске видели искусства торжество.

Здесь предстает она в изысканном наряде,
Пленяющею нас уже при первом взгляде;
Никто не видывал здесь прелести такой,
И незнакомка всех сразила красотой.
Прекрасным мастерством и чувством
вдохновенным
Не только знатокам понравилась отменным,
Она очаровать сумела даже двор;
Любого зрителя приковывая взор,
В придворном щеголе, в невежде равнодушном
Вниманье пробудив к своим красам воздушным,
Она смущенный взгляд не раз к себе влекла
И в них известный вкус к искусству развила.

Но более всего поднять ее значенье
Монарха нашего способно посещенье.
Сей славный государь, чей разум так высок,
Всего прекрасного любитель и знаток.

Не путая добро с его личиной ложной,
Он судит правильно и хвалит осторожно.
Людовик, наш король, великий, ясный ум,
Который слов своих не тратит наобум,
Пленясь ее красой и грацией прелестной,
Дал в двух словах о ней свой отзыв крайне
лестный,
А всем известно, как он может в двух словах
Прославить что-нибудь или повергнуть в прах.

Кольбер, чей вкус так схож со вкусом
властелина,
Был также восхищен прекрасною картиной.
Сей мощный гений, столь настойчивый в
труде,
Благоразумие являющий везде,
Которому монарх заслуг в вознагражденье,
Торговли и искусств дал направлять теченье,
Возвышенной мечтой издавна обуян,
Ученейшей руке заветный вверил план
И с помощью ее обогатить желает
Тот храм, который он всех больше почитает*.
И вот рука, придя в волнение, берет
Палитру, краски, кисть, спешит творить, не
ждет
Ни мига, отдыха не знает никакого —
И вот окончила: творение готово
И взорам предстает уже не труд один —
Три чуда в образе различных трех картин.
Однако средь красот, которых здесь так много,
Прекраснее всего изображенье бога.
Всё в нем — величие, всё — кротость, доброта
И дышит мудростью малейшая черта.
Божественность сквозит во всем прекрасном
лике,
Внушая каждому восторг и страх великий.
Короче, мастер в нем запечатлел навек
То, что постичь едва ль способен человек.

И впредь, Кольбер, искусств упрочивай
господство
Во Франции, где ты блюдешь их превосходство;

---

* Церковь св. Евстахия. (*Примеч. Мольера*).

Дорогу замыслу высокому расчисть,
Поставивши ему на службу эту кисть.
Пускай ей посвятит, придав свой отпечаток,
Великий человек бесценных дней остаток.
Не часто небеса нам шлют людей таких,
Что мы использовать должны таланты их.
Рукам, что не найдешь легко в любое время,
Доверить должно труд, столь оцененный всеми.
Твоя обязанность скорее их схватить
И за достойную работу засадить.
Не думай, о Кольбер, однако, дожидаться,
Чтобы они пришли к тебе о ней справляться:
Не приспособлены великие мужи
К придворным тонкостям, к учтивой светской лжи.
В свои раздумия погружены всецело,
Единственное в них они находят дело.
Как можно сочетать с искусством светский быт?
Кто стал придворным, тот от мастерства бежит.
Искусству надобно отдаться безраздельно:
Преуспевает в нем лишь дух прямой и цельный.
Они не могут труд совсем забросить свой,
Чтоб твоего смущать привратника покой;
Не могут, близ тебя вертясь, забыв о деле,
Вымаливать хвалу глупца и пустомели.
Любовь к труду, что в их душе всегда живет,
Освобождает их от всех иных забот.
Ты с их небрежностью обязан примириться,
Которая дала талантам их развиться.
Позволь же им идти вперед путем своим
И угождать тебе искусством лишь одним.
Оно заслуги их пред целым явит светом,
На вкус свой положась вполне в вопросе этом:
Он правильно тебе сумеет подсказать,
Кого к большим трудам ты должен привлекать.
Так, возродив искусств слепительную славу,
Ты с их судьбой свою соединишь по праву,
И, именем своим возглавив сонм трудов,
Ты донесешь его до будущих веков.

АЛЬФОНС ДЕ ЛАМАРТИН

151. ОДИНОЧЕСТВО

Когда на склоне дня, в тени усевшись дуба
И грусти полн, гляжу с высокого холма
На дол, у ног моих простершийся, мне любо
Следить, как все внизу преображает мгла.

Здесь плещется река волною возмущенной
И мчится вдаль, стремясь неведомо куда;
Там стынет озеро, в чьей глади вечно сонной
Мерцает только что взошедшая звезда.

Пока за гребень гор, где мрачный бор теснится,
Еще цепляется зари последний луч,
Владычицы теней восходит колесница,
Уже осеребрив края далеких туч.

Меж тем, с готической срываясь колокольни,
Вечерний благовест по воздуху плывет,
И медным голосам, с звучаньем жизни дольней
Сливающимся в хор, внимает пешеход.

Но хладною душой и чуждой вдохновенью
На это зрелище взирая без конца,
Я по земле влачусь блуждающею тенью:
Ах, жизнетворный диск не греет мертвеца!

С холма на холм вотще перевожу я взоры,
На полдень с севера, с заката на восход.
В свой окоем включив безмерные просторы,
Я мыслю: «Счастие нигде меня не ждет».

Какое дело мне до этих долов, хижин,
Дворцов, лесов, озер, до этих скал и рек?
Одно лишь существо ушло — и, неподвижен
В бездушной красоте, мир опустел навек!

В конце ли своего пути или в начале
Стоит светило дня, его круговорот
Теперь без радости слежу я и печали:
Что нужды в солнце мне? Что время мне несет?

Что, кроме пустоты, предстало б мне в эфире,
Когда б я мог лететь вослед его лучу?
Мне ничего уже не надо в этом мире,
Я ничего уже от жизни не хочу.

Но, может быть, ступив за грани нашей сферы,
Оставив истлевать в земле мой бренный прах,
Иное солнце — то, о ком я здесь без меры
Мечтаю, — я в иных узрел бы небесах!

Там чистых родников меня пьянила б влага,
Там вновь обрел бы я любви нетленной свет
И то высокое, единственное благо,
Которому средь нас именованья нет!

Зачем же не могу, подхвачен колесницей
Авроры, мой кумир, вновь встретиться с тобой?
Зачем в изгнании мне суждено томиться?
Что общего еще между землей и мной?

Когда увядший лист слетает на поляну,
Его подъемлет ветр и гонит под уклон;
Я тоже желтый лист, и я давно уж вяну:
Неси ж меня отсель, о бурный аквилон!



152. НАДПИСЬ НА ЭКЗЕМПЛЯРЕ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»

Однажды вечером, переходя дорогу,
Я встретил путника: он в консульскую тогу,
Казалось, был одет; в лучах последних дня
Он замер призраком и, бросив на меня
Блестящий взор, чья глубь, я чувствовал,
бездонна,
Сказал м н е : — Знаешь ли, я был во время оно
Высокой, горизонт заполнившей горой;
Затем, преодолев сей пленной жизни строй,
По лестнице существ пройдя еще ступень, я
Священным дубом стал; в час
жертвоприношенья
Я шумы странные струил в ночную синь;
Потом родился львом, мечтал среди пустынь,
И ночи сумрачной я слал свой рев из прерий;
Теперь я — человек; я — Данте Алигьери.

153. MUGITUSQUE BOVUM... *

Мычание волов в Вергилиевы годы,
На склоне дня среди безоблачной природы,
Иль в час, когда рассвет, с полей прогнавши
мрак,
Волнами льет росу, ты говорило так:

— Луга, наполнитесь травою! Зрейте, нивы!
Пусть свой убор земля колеблет горделивый
И жатву воспоет средь злата хлебных рек!
Живите: камень, куст, и скот, и человек!
В закатный час, когда в траве, уже багряной,
Деревья черные, поднявшись над поляной,
На дальний косогор, как призраки, ползут,

* И мычание волов... (лат.). — Вергилий, «Георгики», кн. 2, ст. 470.

И смуглый селянин, дневной окончив труд,
Идет в свой дом, где зрит над кровлей струйку
дыма,
Пусть жажда встретиться с подругою любимой,
Пускай желание прижать к груди дитя,
Вчера лишь на руках шалившее, шутя,
Растут в его душе, как удлиненье тени!
Предметы! Существа! Живите в легкой смене,
Цветя улыбками, без страха, без числа!
Покойся, человек! Будь мирен, сон вола!
Живите, множьтеся! Бросайте всюду семя!
Пускай, куда ни глянь, почувствуется всеми,
При входе ли в дома, под цвелью ли болот,
В ночном ли трепете, объявшем небосвод, —
Порыв безудержный любить: в траве ль зеленой,
В пруде ль, в пещере ли, в просеке ль
оголенной,
Любить всегда, везде, любить, что хватит сил,
Под безмятежностью темно-златых светил.
Заставьте трепетать уста, крыла и воздух,
Сердцебиения любви, забывшей роздых!
Лобзанье вечное пускай лежит на всем,
И миром, счастием, надеждой и добром,
Плоды небесные, падите вниз, на землю! —
Так говорили вы, и, как Вергилий, внемлю
Я вашим голосам торжественным, волы,
И нежит лебедя — вода, скалу — валы,
Березу — ветерок, и человека — небо...
О, естество! О, тень! О, пропасти Эреба!

154. У НОЧНОГО ОКНА

1

Златые иглы звезд сверкают меж ветвями,
Лоснистая волна тяжелыми струями
Бьет в океанский брег;
Порою облака проносятся, как птицы,
И ветер шепчет слов бессвязных вереницы,
Как спящий человек.

В природе все течет, как из раскрытой урны:
Огонь преходит в дым, и в пену — вихорь бурный,
Все — мимолетный миг.
Что можно взять, держать и сохранить навеки?
Летит за часом час, и с каждым часом некий
Мы видим в мире сдвиг.
Где неподвижность звезд в сей движущейся тайне?
Что — небо зримое, действительно ль бескрайне
И вечно ли оно?
Над нами россыпь солнц всегда ль одна и та же?
Потомок узрит ли все тех же самых стражей,
Что видеть нам дано?

2

О ночи, будете ль всегда вы тем, что ныне?
Навеки ли разбит шатер небесной сини
Над головой у нас?
Скажи, Альдебаран, ответь, кольцо Сатурна,
Не узрим ли когда в личине безлазурной —
Сквозь прорезь — новых глаз?

Не загорятся ли там новые светила,
И дуги новые, и новые стропила,
Что вечный зодчий ввел
В собор, чьим папертям конца не знает,
Где семисвешником Медведицы пылает
Чудовищный престол?

Сей ветр, что дал вам жизнь средь голубого лона,
Венера, Сириус, созвездье Ориона,
Ужель навек затих?
И никогда, его дыханием согреты,
Уж не поднимутся в апреле вечном светы
Цветов совсем других?

Познали ли мы мир с его безмерным чудом,
Мы, тростники болот, мы, черви, чья под спудом
Слюда едва блестит?
Кто вымолвит средь нас кощунственное слово,
Что на челе ночей господь тиары новой
Уже не поместит?

3

Ужели Бог вконец свое растратил пламя?
Не извергает ли миры он за мирами?
Ответь, Зенит! Надир!
Не полнит ли господь собой свое творенье?
Ужель угасших уст излил он все горенье
В наш охладевший мир?

Когда огромные являются кометы,
С собою принося глубин бездонных светы,
Дано ли видеть нам,
Куда бегут они — вселенные иль души,
Скиталицы пучин, горящие втируши,
По нашим небесам?

Кто, у истока став, познал первопричину?
Кто, магом и царем сойдя в сию пучину,
Всех тайн хранит ключи?
О, призраки людей, несчастием согбенных!
Кто произнес: «Творец, нам хватит
солнц-вселенных.
Довольно. Опочий!»

Кто мятежом попрет закон тысячелетий?
Кто в силах запретить чему-нибудь на свете
Движение его?
Расширившись, всегда любой предел осилишь,
Вся тварь живет, растет и множится, а мы лишь
Свидетели всего.

Мы — лишь свидетели, мы — в трепете глубоком.
Как все живущее, живым исполнен соком
Высокий небосвод,
И древо дивное, живя в сплетеньях темных,
Возносит в небеса — своих ветвей огромных
Неисчислимый плод.

Творенье впереди, за ним стоит создатель,
А человек — увы, лишь жалкий наблюдатель
Обличия вещей.
Достаточно поднять чело над тем, что — рядом,
Чтоб за завесою скрестить свой взгляд со
взглядом
Всевидящих очей.

4

Не скажем же себе: «У нас свои светила!»
Быть может, флоты солнц, уже раскрыв
ветрила,
Плывут на нас сейчас.
Быть может, одолев предвечную истому,
Творец перекроит по чертежу иному
Все то, что видит глаз.

Как знать? Кто даст ответ? Над темным
небосклоном,
Над сим, созданьями творца загроможденным
Священным лесом сил,
Что волны бытия питают в исступленье,
Быть может, узрим мы внезапное явленье
Испуганныхсветил,—

Растерянных светил, пришедших из пучины,
Восставших из глубин иль бросивших вершины
И в наш земной туман,
Под своды черные, воспламенившись в беге,
Упавших стаей птиц, которых сбил на бреге
Свирепый ураган.

Они появятся, зардевшись издалече,
Смерч грозных светочей, рубиновые печи,
Сжигая все окрест,
Уничтожая нас, перегорая сами,
Затем что наряду с блаженными мирами
Есть злые духи звезд.

Быть может, в этот миг — на дне ночей
беззвездных
Уже вздувается рожденный в мрачных безднах
Блестящих светов рой,
И бесконечности неведомое море
На наши небеса стремит и сбросит вскоре
Смертельных звезд прибой.

155. ЗАТМЕНИЕ

Порой сомнение земной объемлет шар.
В глазах у всех темно; туман иль странный пар.
Не знаешь: сумерки ли это иль похмелье?
Куда ни глянь — ни в ком ни гнева, ни веселья.
Исчезновение уже смущает нас.
Впивается во тьму совиный желтый глаз.
Все виды молнии на небесах змеятся.
Алтарь склоняется, и черви в нем роятся.
Во мраке Ирменсул — почти Иегова.
Мудрец роняет вслух бессвязные слова.
Все спутано: добро со злом, и правда с ложью;
У лестницы Числа чуть видимо подножье,
И вверх по ней никто, отважный, не скользит.
Там — в Гефсимании Додонин глас звучит;
Там — где гремит Синай — дымится рядом Этна;
Толпятся, ссорятся, дивятся безответно.
Указывает путь один слепой другим.
Неправы небеса пред разумом людским.
Мыслитель верует, мудрец уже не верит,
А совесть слушает, и пробует, и мерит,
И, сбитая с пути, ощупывает мрак:
Где Веда чистая? Где вымыслы писак?
Всех добродетелей исчезли очертанья.
Разгул чудовищных теней — на дне сознанья,
И в глубине небес, где скрылось божество, —
Ни клятв, ни честности, ни веры — ничего.
Вершина чуть видна, а маяка следа нет,
И отсвет факела тиару всю багрянит.
Блуждают, ждут, глядят в смятении кругом.
Любовь во всех сердцах, волнуясь, бьет крылом,
Не ведая, верна ль природа ей людская.
Зги не видать. Кричат, друг друга окликая:
«Кто там? Ответь!» Сосед не узнает порой
Соседа. Вся толпа — сплошной пчелиный рой.
Друг к другу тянутся, глядят в глаза, но все же
Разобщены, и зло и ночь средь царства дрожи
Воздвигли свой престол. Несчастная толпа
В глубокой пропасти беспомощно слепа.
Как будто ледоход на дне пучин грохочет.
Все близко и темно; мрак надо всем хохочет.
Дождит: небесный свод сокрыли облака.

Ребенок малый стал похож на старика.
И кажется, что нет отныне жизни вечной.

Зловещая душа зрит в муке бесконечной
Затменье господа, внушающее страх.

Рожденье ли? Иль смерть? Когда? В каких мирах?
Народы сумрачны и трепетом объяты,
Слились в единый гул и горны, и набаты;
Холодный ветр с земли сорвал последний грим,
И демон говорит с улыбкой: «Я — незрим».

156. Я ВИДЕЛ ГЛАЗ ТЕЛЬЦА

Я видел Глаз Тельца. И я сказал ему:
— О ты, пронесший к нам сквозь адскую ли тьму,
Сквозь светы ль райские, огонь неизмеримый,
Ты знаешь свой закон, как я — твой облик зримый.
От тайны к тайне нам немыслим переход.
Все — сфинкс. Как знать, когда, робея, небосвод
Кометы яростной принять обязан пламя,
Что в нем сотрет она своими волосами?
В сем мире бытия, где все имеет смысл,
Ответь, ты кто — маяк иль ночи черной мыс?
Быть может, ты маяк, зажженный на бугшприте,
И жизнь вокруг тебя — водоворот событий?
Светило! В час, когда все было рождено,
Подобное другим, вошло ты, как звено,
В цепь страшных судорог и шквалов бурой пены
Слепого хаоса, что стать желал вселенной.
Как все живущее: полип иль алкион,
Ты в ритме творческом свой обрело закон;
Ты горних ужасов — лежишь — печать большая
И пламенной строфой искришься, завершая
Огромный звездный гимн, что небом мы зовем:
Природа — вечный Пан — должна в свой окоем,
Остолбенев, принять тебя, как сновиденье!

Альдебаран! Брегов неведомых свеченье,
Ты не вполне горишь на дне пучин ночном,
Как те, что солнцами нарек нам астроном.
Склонив блестящий лик над пропастью
незримой,
Ты не вполне похож собой на херувима.
О призрак! О мираж! Ты все же не вполне
Лишь зрительный обман в зловещей вышине.
Но что в тебе признать должны мы дивом
дивным:
Ты — света колесо, вращеньем непрерывным —
Расцветши навсегда — наш услаждаешь глаз:
То жемчуг, то сапфир, то оникс, то алмаз.
Обвитый молнией и ею светел, чудом
Ты вдруг становишься из лала изумрудом.
Тобой был некогда смятен ливийский маг,
При виде радуги твоей. Но знай, что так
Блестишь ты не один, преград себе не зная:
Душа людей, как т ы , — планета четверная.
В нас — чудеса твои. Светило, вот они!
Поэзия с тобой сравнилась искони:
Орфей, Гомер, Эсхил и Ювенал — четыре
Ее глашатая. Когда в затихшем мире,
На утренней заре иль в сумеречный час,
Поют кузнечики и птичий слышен глас,
Где Арно, где Авон, где Инд — повсюду музы
Мы зрим присутствие. Тягчайшие обузы
Снимая с наших плеч, она ни на один
Не покидает миг своих святых вершин.
За Каллиопою, Полимнией, Эрато
И Немезидою — гармонии крылатой,
И дик и радостен, предвечный лик сквозит;
Она идиллию громами разрешит.
Светило! В ней — любовь, и смех, и гнев,
и бездны
Скорбей, как и в тебе, великий вихорь звездный.
Глагол и луч, она кротка к своим рабам,
Советы подает народам и царям,
Поет благим сердцам, льет свет
добра — злонравным,
Речет — и тайное соделывает явным.
В ней человечество находит тот размах,
Что, сбросив цезарей, взнесенных на щитах,
Развенчивает их, идею лишь лелея.

В ней — Франция и Рим, Эллада и Халдея.
Полюбит драмою, сатирою сразит,
Псалмом иль песнею печально зазвучит,
А в эпопее зрят властители дурные
Последствия слепой и глупой тирании,
Неотвратимый всход всех сеятелей зла:
Карету в золоте, что их во храм везла
На увенчание, и тут же, рядом — спицы
Едва приметные позорной колесницы.
Она свершает здесь, где плачется Адам,
Что в бесконечности ты совершаешь сам.
Но если, следуя высокому завету,
Приводишь к цели ты безумную комету
И выправляешь звезд блуждающих пути,
Мы силой разума умеем обрести,
Где — бог, где — ад, где — цель и счастья и страданий,
Вертящийся маяк на звездном океане!

157. АЛЬБРЕХТУ ДЮРЕРУ

В густых лесах, где ток животворящей мглы
Питает крепостью древесные стволы,
Неправда ль, сколько раз, добравшись до просеки,
Испуган, побледнев, поднять не смея веки,
Ты ускорял, дрожа, свой судорожный шаг,
О Дюрер, пестун мой, о живописец-маг!
По всем твоим холстам, которым мир дивится,
Нельзя не угадать, что взором духовидца
Ты ясно различал укрывшихся в тени
И фавнов лапчатых, и лешего огни,
И Пана, меж цветов засевшего в засаду,
И с пригоршней листвы бегущую дриаду.
Ты в лесе видел мир, нечистый испокон:
Двусмысленную жизнь, где все — то явь, то сон.
Там — сосны льнут к земле, здесь — на огромном вязе
Все ветви скрючились в замысловатой вязи
И в чаще, движимой, как водоросль на дне,
Ничто не умерло и не живет вполне.

Кресс тянется к воде, а ясени на кручах
Под страшным хворостом, в терновниках
ползучих
Сгибают черных стоп узластые персты;
Лебяжьешеие глядят в ручей цветы,
И, пробужденное шагами пешехода,
Встает чудовище и, пальцами урода
Сжимая дерева широкие узлы,
Сверкает чешуей и мечет взор из мглы.
О прозябание! О дух! О персть! О сила!
Не все ль равно — кора иль кожа вас покрыла?
Учитель, сколько раз я ни бродил в лесах,
Мне в сердце проникал тебе знакомый страх,
Чуть дунет ветр, и я увижу, как повисли
На всех ветвях дерев их сбивчивые мысли.
Творец, единственный свидетель тайных дел,
Творец, который все живущее согрел
Сокрытым пламенем, он знает: неслучайно
Я всюду чувствую биенье жизни тайной
И слышу в сумраке и смех и голоса
Чудовищных дубов, разросшихся в леса.

158

Когда все вишни мы доели,
Она насупилась в углу.
— Я предпочла бы карамели.
Как надоел мне твой Сен-Клу!

Еще бы — жажда! Пару ягод
Как тут не съесть? Но погляди:
Я, верно, не отмою за год
Ни рта, ни пальцев! Уходи!

Под колотушки и угрозы
Я слушал эту дребедень.
Июнь! Июнь! Лучи и розы!
Поет лазурь, и молкнет тень.

Прелестную смиряя буку,
Сквозь град попреков и острот,
Я ей обтер цветами руку
И поцелуем — алый рот.

159—162. ИСКУПЛЕНИЕ
(Фрагменты)

1

Снежило. Сражены победою своею,
Французские орлы впервые гнули шею.
Он отступал — о, сон ужасный наяву! —
Оставив позади пылавшую Москву.
Снежило. Вся зима обрушилась лавиной.
Равнина белая — за белою равниной.
Давно ли армия, теперь — толпа бродяг,
Уже не знавшая, где вождь ее, где стяг,
Где силы главные, где правый фланг, где
левый...
Снежило. Раненым служило кровлей чрево
Издохших лошадей. У входа в пустоту
Биваков брошенных виднелись на посту
Горнисты мертвые, застыв виденьем белым,
И ртом примерзшие к рожкам обледенелым.
Гранат, картечи, бомб сквозь вьюгу лился сплав,
И гренадерский полк, впервые испытав,
Что значит дрожь, шагал, дыша в усы седые.
Снежило без конца. Свистали ветры злые.
По гололедице ступая босиком,
Без хлеба люди шли в краю для них чужом.
То не были войска, то не были солдаты,
То призрак был толпы, какой-то сон заклятый,
В тумане шествие безжизненных теней,
И одиночество, час от часу страшней,
Являлось всюду им, как фурия немая...
Безмолвный небосвод, сугробы насыпая,
Огромной армии огромный саван шил —
И близкой смерти час людей разъединил.
Где ж, наконец, предел настанет царству стужи?
И царь и север — два врага, но север хуже.
Орудья побросав, лафеты стали жечь.
Кто лег, тот умирал. Утратив мысль и речь,
От зева снежного бежали без оглядки,
И было б ясно всем, кто сосчитал бы складки
Сугробов, что полки в них опочили сном.
О, Ганнибала смерть! Аттилы злой разгром!
Бегущих, раненых, носилок, фур кровавый
Затор происходил у каждой переправы.

Ложился спать весь полк, вставал всего лишь
взвод.
Ней, потеряв войска, едва нашел исход
Из плена русского, отдав часы казаку.
Тревога что ни ночь: к ружью! на штурм!
в атаку!
И призраки брались за ружья, и на них,
При криках коршунов, как стая птиц степных,
Летела конница монголов полудиких,
Обрушивался вихрь чудовищ темноликих.
Так гибли армии бесследно по ночам,
И император сам все это видел — сам,
Подобно дереву, что обрекли секире.
К титану, с кем никто не смел сравняться в мире,
Беда, как дровосек, уж подошла в упор,
И он, цветущий дуб, почувствовал топор,
И, содрогаясь, весь во власти привиденья,
Он замечал вокруг себя ветвей паденье.
Вожди, солдаты — все навек смежали взор.
Меж тем как близкие, обстав его шатер,
Следили на холсте за движущейся тенью,
Верны его звезде, ропща на провиденье
За оскорбление величества, — на дне
Своей души он сам был поражен вдвойне.
Раздавлен бедствием и видя сон кровавый,
Он к богу обратил лицо. Любимец славы
Дрожал. Наполеон постиг, что он несет
Расплату за вину какую-то, и вот
Пред воинством, снега устлавшим так обильно:
«Не кара ль это в с е , — спросил о н , — бог
всесильный?»
Тогда, по имени назвав его, в ответ
Из темноты ему был некий голос: «Нет!»

2

Да, Ватерло не то! Да, Ватерло безмолвно!
Да, Ватерло молчит о том, как в чаше полной —
В кольце его холмов, прогалин и лесов,
Кипя, смешала смерть сошедшихся бойцов;
Как, меж Европою и Францией устроив
Кровопролитный бой, бог обманул героев.
Победа, ты ушла, а рок успел устать.

О, Ватерло! в слезах я должен замолчать,
Затем что той войны последние солдаты
Велики были все; под звонких труб раскаты,
Осилив Альпы, Рейн, царей низвергнув в прах,
Они прошли весь мир и всем внушили страх!
Смеркалось. Бой ночной пылал, подобно бреду.
Наполеон почти держал в руках победу.
Уже в ближайший лес был загнан Веллингтон.
В подзорную трубу глядел Наполеон
На центр сражения, на точку, где трепещет
Людское месиво, ужасно и зловеще,
На мрачный горизонт, лишенный синевы.
Вдруг вскрикнул он: «Груши!» — То Блюхер был, увы!
Надежда перешла к противнику. Сраженье,
Преобразив свой лик, росло в ожесточенье.
Английских батарей огонь косил полки.
Равнина, где знамен взвивались лишь клочки,
Меж воплей раненых, взывавших бесполезно,
Была сплошным огнем, сплошной багровой бездной,
Провалом, где полков за строем таял строй,
Где падал, в очередь, как колос под косой,
Гигант тамбурмажор с чудовищным султаном,
Где взор испуганно скользил по страшным ранам.
Резня ужасная! Миг битвы роковой!
Он понял, что сейчас решиться должен бой.
За склоном гвардия была еще укрыта.
Последняя мечта! Последняя защита!
— Ну, в дело гвардию пустите! — крикнул он.
И стройные полки, под сению знамен,
Артиллерийские, уланов, гренадеров,
Драгунов — тех, что Рим счел за легионеров,
В блестящих киверах, в мохнатых шапках шли —
Герои Фридланда, герои Риволи,
И, зная, что живым не выйти им из боя,
Средь бури свой кумир приветствовали стоя.
Под клик: «Да здравствует наш император!» — все
Бесстрашно, с музыкой, шли к смертной полосе.
Улыбкой встретивши град английской картечи,
Вступала гвардия в разгар кровавой сечи.

Увы! за гвардией следил Наполеон,
И в миг, когда она, крутой покинув склон,
Приблизилась к врагу, исчезнув в туче дыма,
Он понял, что теперь уже неудержимо
Растают все полки в пылающей печи,
Как тает легкий воск на пламени свечи.
Все принимали смерть, как праздник, — в ратном строе:
Никто не отступил. Мир вечный вам, герои!
Остатки армии — разбитая орда —
На агонию их взирали. Лишь тогда,
Свой безнадежный глас подъяв над общим криком,
Смятенье — великан с полубезумным ликом,
Рождающий боязнь в испытанных сердцах,
Знамена гордые швыряющий во прах,
Сей призрак призрака, сей дым на небоскате,
Порой во весь свой рост встающий в сердце ратей,—
Смятенье подошло к солдату в этот миг
И, руки заломив, влило в уста свой крик:
«Спасайся поскорей, кто может!» С той минуты
Сей крик стал лозунгом; растерянны и люты,
Как будто некий смерч сейчас прошел по ним,
Средь ящиков, возков, глотая пыль и дым,
Свергаясь в пропасти, скрываясь в рожь и травы,
Бросая кивера, оружье, знаки славы
Под сабли прусские, они, гроза владык,
Дрожали, плакали, бежали. В краткий миг,
Как на ветру горит летящая солома,
Исчезла армия — земной прообраз грома,
И поле, где теперь мечтаем мы в овсе,
Узрело бегство тех, пред кем бежали все.
Прошло уж сорок лет, а этот мрачный угол,
Равнина Ватерло, еще полна испуга,
Лишь вспомнит, как пришлось ей увидать в былом
Гигантов гибнущих и бегство и разгром!
Наполеон смотрел, как ток уносит рьяный
Людей и лошадей, знамена, барабаны,
И вновь со дна души в нем поднялась тоска.
Опять он к небесам воззвал: «Мои войска
Погибли. Я разбит. Империи следа нет.

Твой гнев, господь, ужель еще не перестанет
Преследовать меня?» Тогда, сквозь гул и бред
И грохот выстрелов, раздался голос: «Нет!»

3

Он пал, и приняла иной уклад Европа.
Есть средь морских пучин наследие потопа,
Кусок материка, угрюмых рифов ряд.
Судьба взяла гвоздей, ошейник, тяжкий млат,
Схватила бедного, живого громотатца
И, продолжая им с усмешкой забавляться,
Помчалась пригвождать его к морской скале,
Чтоб коршун Англии терзал его во мгле.

Исчезновение величия былого!
От утренней зари до сумрака ночного —
Лишь одиночество, заброшенность, тюрьма,
У двери — красный страж, вдали — леса, кайма
Необозримых вод, да небосвод бесцветный,
Да парус корабля с его надеждой тщетной.
Все время ветра шум, все время волн напор!
Прощай, разубранный, пурпуровый шатер!
И белый конь, прощай, для Цезаря рожденный!
Уж барабанного нет боя, нет короны,
Нет королей, что чтут его, как божество,
Нет императора, нет больше ничего!
Опять он — Бонапарт. Уж нет Наполеона.
Как оный римлянин, парфянином сраженный,
К пылающей Москве стремился он мечтой,
И слышал над собой солдатский окрик: «Стой!»
Сын — пленник, а жена — изменница: обоих
Лишился он. Гнусней разлегшейся в помоях
Свиньи, его сенат глумиться стал над ним.
В часы безветрия, над берегом морским —
Над черной бездною — по насыпи огромной
Шагал, мечтая, он в плену пучины темной.
Печальный кинув взор на волны, небосклон,
Воспоминаньями былого ослеплен,
Он мыслью уходил ко дням своей свободы.
Триумф! Небытие! Спокойствие природы!
Орлы летели вдаль, над ним уж не паря.
Цари — тюремщики во образе царя —
Его замкнули в круг, навек нерасторжимый.

Он умирал, и смерть, приявши облик зримый,
Восстав пред ним в ночи, росла, к себе маня,
Как утро хладное таинственного дня.
Его душа рвалась отсель в предсмертной дрожи.
Однажды, положив оружие на ложе,
Промолвил он: «Теперь конец!» — и рядом с ним
Улегся под плащом Маренго боевым.
Его сражения при Тибре и при Ниле,
Дунайские — пред ним чредою проходили.
«Я победил, — он р е к, — орлы летят ко мне!»
Вдруг, взором гаснувшим скользнувши по стене,
Он взор мучителя заметил ядовитый:
Сэр Гудсон Ло стоял за дверью приоткрытой.
Тогда, пигмеями поверженный колосс,
Воскликнул он: «Ужель не все я перенес?
Господь, когда ж конец? Жестокой кары бремя
Сними с меня!» Но глас изрек: «Еще не время!»

5

Приходит смерть, проходит злоба.
Таких не знали мы светил.
Спокойно он внимал из гроба
Тому, как мир о нем судил.

Мир говорил: «Была готова
Победа до любой черты
Идти за ним. Вождя такого,
История, не знала ты!

Почиет в славе, под травою,
Свершитель дерзостных чудес,
Уже при жизни взявший с бою
Ступени первые небес!

Он высылал, в пылу жестоком
Беря Мадрид, беря Москву,
Свои мечты бороться с роком
И воплощал их наяву.

Влюбленный в бранную тревогу,
Сей венценосный рефаим
Навязывал свой замысл богу,
Но бог не соглашался с ним.

Он шел вперед необоримо
И, облечен в свою зарю,
Окинув оком стены Рима,
Он мыслил: «Я теперь царю!»

Да, он хотел своею волей,
Священник, царь, маяк, вулкан,
Создать из Лувра Капитолий
И из Сен-Клу свой Ватикан.

Сей Цезарь так бы рек Помпею:
— Будь мне помощник, и гордись! —
И целый мир следил за нею,
За шпагою, пронзавшей высь.

Он шел, куда его надменно
Мечты безумные влекли,
И ждал, что перед ним колена
Склонят народы всей земли.

Мечтал свести зенит с надиром,
Все на земле преобразить,
Распространить Париж над миром,
Весь мир в Париже заключить.

Подобно Киру в Вавилоне,
Желал он под своей рукой
Все власти слить в едином троне,
В один народ — весь род людской.

И, идя к цели неуклонно,
Достичь такого торжества,
Чтоб имени Наполеона
Завидовал Иегова».

163. НАРОДУ

Тебе подобен он: ужасен и спокоен,
С тобою он один соперничать достоин.
Он — весь движение, он мощен и широк.
Его смиряет луч и будит ветерок.
Порой — гармония, он — хриплый крик порою.

В нем спят чудовища под синей глубиною,
В нем набухает смерч, в нем бездн безвестный ад,
Откуда смельчаки уж не придут назад.
Колоссы прядают в его простор свирепый:
Как ты — тиран, корабль он превращает
в щепы.
Как разум над тобой, маяк над ним горит.
Кто знает, почему он нежит, он громит?
Волна, где, чудится, гремят о латы латы,
Бросает в недра тьмы ужасные раскаты.
Сей вал тебе сродни, людской водоворот:
Сегодня заревев, он завтра всех пожрет.
Как меч, его волна остра. Прекрасной дщери,
Он вечный гимн поет рожденной им Венере.
В свой непомерный круг он властно заключил,
Подобно зеркалу, весь хоровод светил.
В нем — сила грубая, и прелесть в нем живая.
Он с корнем рвет скалу, былинку сберегая.
К вершинам снежных гор он мечет пену вод,
Но только он, как ты, не замедляет ход,
И, на пустынный брег ступивши молчаливо,
Мы взор вперяем вдаль и верим в час прилива.

164. СОПОСТАВЛЕНИЕ

— Признайтесь, мертвецы! Кто ваши палачи?
Кто в груди вам вонзил безжалостно мечи?
Ответь сначала ты, встающая из тени.
Кто ты? — Религия. — Кто твой палач?
— Священник.
— А ваши имена? — Рассудок. Честность. Стыд.
— Кто ж вас на смерть сразил? — Всех церковь.
— Ну, а ты?
— Я совесть общества. — Скажи, кем ты убита?
— Присягою. — А ты, что кровью вся залита?
— Я справедливость. — Кто ж был палачом
твоим?
— Судья. — А ты, гигант, простертый недвижим
В грязи, пятнающей твой ореол геройский?
— Зовусь я Аустерлиц. — Кто твой убийца?
— Войско.

165. ФОРТЫ

Они — парижских врат сторожевые псы,
Затем что мы — внутри осадной полосы,
Затем что там — орда, чьи подлые отряды
Уж добираются до городской ограды,
Все двадцать девять псов, усевшись на холмы,
Тревожно и грозя глядятся в дебри тьмы
И, подавая знак друг другу в час укромный,
Поводят бронзой шей вокруг стены огромной.
Они не знают сна, когда все спит кругом,
И, легкими хрипя, выкашливают гром;
Внезапным пламенем звездообразных вспышек
Порою молния летит в долины с вышек,
Густые сумерки во всем таят обман:
В молчаньи — западню, в покое — ратный стан.
Но тщетно вьется враг и ставит сеть ловушек:
Не подпуская к нам его ужасных пушек,
Они глядят вокруг, ощупывая мрак.
Париж — тюрьма, Париж — могила и бивак,
От мира целого стоит отъединенный
И держит караул, но, наконец, бессонный,
Сдается сну — и тишь объемлет все и всех.
Мужчины, женщины и дети, плач и смех,
Шаги, повозки, шум на улицах, на Сене,
Под тысячами крыш шептанья сновидений,
Слова надежды: «Верь!» — и голода: «Умри!» —
Все смолкло. Тишина. До утренней зари
Весь город погружен в ужасные миражи...
Забвенье, сон... Они одни стоят на страже.

Вдруг вскакивают все внезапно. Впопыхах
Склоняют слух к земле... — там, далеко,
впотьмах
Не клокотание ль глубокое вулканов?
Весь город слушает, и, ото сна воспрянув,
Поля пробуждены; и вот на первый рев
Ответствует второй, глух, страшен и суров,
Как бы взрываются и рушатся утесы,
И эхо множит гром и грохот стоголосый.
Они, они! В густом тумане под горой
Они заметили лафетов вражьих строй,
Орудия они открыли очерк резкий,

И там, где вспугнута сова на перелеске,
Они увидели заполнившее скат
Скопленье черное шагающих солдат:
Глаза предателей в кустарниках пылают.

Как хороши форты, что в сумрак ночи лают!

166. НАПОЛЕОН III

Свершилось! От стыда должна бы зареветь,
Приветствуя тебя салютом, пушек медь!
Привыкнув ко всему подкрадываться сзади,
Ты уцепился, карл, теперь за имя дяди!
Самовлюбленный шут, устроив балаган,
Ты в шляпу Эсслинга втыкаешь свой султан,
Наполеонов сон тревожа в тьме могильной,
Ты пробуешь сапог напялить семимильный
И, жалкий попугай, расправивши крыла,
На свой насест зовешь Аркольского орла!
Терсит уж родственник Ахилла Пелиада!
Так вот к чему вела вся эта Илиада!
Так это для тебя вставал на брата брат
И русские войска гнал пред собой Мюрат?
Так это для тебя сквозь дым и огнь орудий
Навстречу смерти шли, не дрогнув, эти люди
И, кровью напоив ненасытимый прах,
Слагали голову в эпических боях?
Так это для тебя — уже теряя силы,
Весь материк дрожал от поступи Аттилы,
И Лондон трепетал, и сожжена Москва?
Все, все для твоего, о карлик, торжества:
Чтоб мог ты, внемля лесть Фьялена,
Маскарильи,
Развратничать в кругу придворной камарильи,
Чтоб в луврских оргиях делил с тобой угар
Разгульных пиршеств Дейц иль господин
Мокар?
Так это для тебя — по киверам, папахам
Пронесся грозный смерч? Погиб под
Рейхенбахом
Дюрок? Сражен ядром при Ваграме Лассаль?

Так это для тебя — безмерная печаль
Вставала призраком со снежных перепутий?
Картечью Коленкур настигнут был в редуте,
И гвардия легла костьми под Ватерло?
В тот самый час, когда, огромное крыло
Влача по насыпям могильным и курганам,
Нам обнажает ветр на каждом поле бранном
Несчетных черепов зияющий о с к а л, —
По славным поприщам ты бродишь, как шакал,
И именем чужим орудуешь, пройдоха!
И вот уж щелкает в руке у скомороха
Бич, всех властителей земных повергший ниц,
И солнцевых коней — Маренго, Аустерлиц,
Мондови, Р и в о л и, — позоря их возницу,
В свою впрягаешь ты, ничтожный, колесницу!

167. ВЕРГИЛИЙ, БОГ...

Вергилий, бог, едва не ставший серафимом,
Подчас венчает стих лучом неизъяснимым —
Ведь он еще в те дни в наш кругозор проник
И пел, когда Христа был слышен детский крик.
Ведь он из тех, кого касалось языками
С востока дальнего прорвавшееся пламя.
Ведь он из тех, кого на горней высоте
Златил, забрезжив, день, рассветший во Христе!
Так вифлеемская заря, еще незрима,
По воле божией чело светлила Рима.

168—172. Н И С Х О Д И Т Ж И З Н Ь М О Я...

1

Нисходит жизнь моя уж в сумрак гробовой,
И мне доступней смысл вещей потусторонний:
Прекрасней праведник, поверженный судьбой;
Обожествленье солнц — когда они на склоне.

Брут, падая на меч, Катона не дивит;
Мор, помня Фрозия, не думает спасаться;

Сократ, кого поит цикутою Анит,
Мешает ли Христу блаженно улыбаться?

Тупой и суетный, мимо идет народ.
Лишь собственное нам ужасно осужденье,
И совесть чистая, лаская нас, дает
Сияние душе и плоти очищенье.

Над горькой бездною я умиротворен.
Люблю сей дикий шум — безбрежности начало;
Ловлю и говор волн, и ночью ветра стон,
И отдаюсь всему, что скорбью в них звучало.

2

Нам нужен хоть один, кто б молвил: я готов —
Родная Франция, я жертвую собою!
Чтоб совести в сердцах еще не умер зов,
Народ! чтоб ты пребыл горящею душою!

Чтоб нынче, как вчера, — всегда чисты, как твердь
В погоду ясную, и сильны волей твердой,
Средь нас нашлись они, приемлющие смерть,
Изгнание и ночь таинственно и гордо.

Я сам — из тех, кого на землю валит рок,
Бичуя опытом и долгом наказуя,
Но счастья скорбного сомнительный цветок
И радость мрачную, не сетуя, беру я.

Другие, лучшие, чем я, уж умерли:
Присноблаженствуют во славе невечерней.
Они взнеслись с Голгоф. На чела их легли
Сиянья, что идут от всех венцов и терний.

В них — все великое: страданье и любовь.
Их лики светятся — как бы дары сквозь воздух;
На крестном их пути страдальческая кровь
Застыла звездами и говорит о звездах.

3

Сократ — провидец. Я — свидетель жизни сей —
Иду, оставив все в руках жестоких рока,
И слышу дальний смех моих былых друзей,
Пока я прохожу, задумавшись глубоко.

Друг другу говорят они, мне мнится, так:
— Что там на берегу вдали маячит тенью?
Смотрите-ка туда. Оно стоит, никак.
Ужели человек иль только привиденье?

Друзья, то — человек и призрак вместе с тем!
Он взором погружен в спокойные глубины
И, в жажде умереть, стал у могилы, нем,
Плененный тучей, где дрожат дерев вершины.

О, ведайте, иной моей поры друзья,
Когда б я говорил, о вас бы вел я речи.
Задумчивостью скорбь свою питаю я,
К заре последней льнет таинственный мой
вечер.

Вы — те, что молвили: он прав! — а по домам
Готовы вновь поднять меня на посмеянье,
Я мало претерпел, я меньше значу сам,
И не меня мое касается страданье.

Но кто бы вы и что б вы ни были теперь,
Как может сердце в вас ничем не разрываться?
Ужель средь близких нет совсем у вас потерь?
Как знать, где мертвые? Как в силах вы
смеяться?

4

Я вижу: счастлив тот, кто все переживет!
И, призрак, ухожу ютиться меж развалин.
На бреге рыбаки следят за ростом вод.
Увеличения теней я жду, печален.

Я созерцаю; мне пустыня лишь нужна.
Из сердца удалив желаний бренных семя,
Стараюсь вовремя очнуться ото сна,
Что называется обычно жизнью всеми.

Смерть уведет меня в блаженный свой уют:
Уж кони черные браздят пространство где-то.
Как я похож на тех, что, поспешивши, ждут,
Когда же на пути нагонит их карета!

Мне жалость не нужна: я осужден на смерть,
Но дух мой, облечен в рассвет и скорбь, как
в столу,
Сквозь дыры на руках Христовых видит твердь:
Ведь только мученик — источник света долу.

5

Я грежу, истина, тобой лишь ослеплен.
Число моих врагов? Им нету исчисленья.
Воспоминания рассеялись, как сон.
Во мне встает, как тень, обширное забвенье.

Я даже имени не знаю тех, кто грыз
Меня, мечтателя, позорной клеветою.
Я вижу на верху горы сиянье риз,
Твое крыло, душа, слегка уж голубое!

О, если я кому, желая лично мстить,
Нанес хотя удар вне поля общей брани,
О, если я сказал сурово: ненавидь! —
Хотя бы одному из любящих созданий,

О, если кто-нибудь мной в сердце ранен был —
Как громовой удар, приемлю кару божью!
Пускай простят меня, кого я оскорбил,
Лишь мукой движимый, а не неправой ложью.

За все мои грехи я отстрадал вполне.
Иду, и жизнь вокруг — пустырь с травою хилой,
Где удлиняются и тянутся ко мне
Огромные лучи отверзшейся могилы.



АЛЬФРЕД ДЕ ВИНЬИ

173. РОГ

(Отрывок)

Люблю я звучный рог в глубокой мгле лесов,
Пусть лани загнанной он знаменует зов
Или охотника прощальные приветы,
Вечерним ветерком подхваченные где-то.

Не раз ему в ночи, дыханье затая,
Внимал я радостно, но чаще плакал я,
Когда мне чудилось, что, издали нахлынув,
Плывут предсмертные стенанья паладинов.

О, горы синие! О, скалы в серебре!
Фразонские пласты! Долина Марборе!
Стремящиеся вниз, сквозь снежные преграды,
Источники, ручьи, потоки, водопады!

Подножья в зелени, вершины изо льда,
Двухъярусный убор, застывший навсегда,
О, как средь вас звучат торжественно и строго
Раскаты дальние охотничьего рога!



174. МАДРИД

Мадрид, Испании столица,
Немало глаз в тебе лучится,
И черных глаз и голубых,
И вечером по эспланадам
Спешит навстречу серенадам
Немало ножек молодых.

Мадрид, когда в кровавой пене
Быки мятутся по арене,
Немало ручек плещет им,
И в ночи звездные немало
Сеньор, укрытых в покрывало,
Скользит по лестницам крутым.

Мадрид, Мадрид, смешна мне, право,
Твоих красавиц гордых слава,
И сердце я отдам свое
Средь них одной лишь без заминки:
Ах, все брюнетки, все блондинки
Не стоят пальчика ее!

Ее суровая дуэнья
Лишь мне в запретные владенья
Дверь открывает на пароль;
К ней даже в церкви доступ труден:
Никто не подойдет к ней, будь он
Архиепископ иль король.

Кто талией сумел бы узкой
С моей сравниться андалузкой,
С моей прелестною вдовой?
Ведь это ангел! Это демон!
А цвет ее ланиты? Чем он
Не персика загар златой!

О, вы бы только посмотрели,
Какая гибкость в этом теле
(Л ей дивлюсь порою сам),
Когда она ужом завьется,

То рвется прочь, то снова жмется
Устами жадными к устам!

Признаться ли, какой ценою
Одержана победа мною?
Тем, что я славно гарцевал
И похвалил ее мантилью,
Поднес конфеты ей с ванилью
Да проводил на карнавал.

175. ЦВЕТКУ

Очаровательно-приветлив,
Зачем ты прислан мне, цветок?
И полумертвый, ты кокетлив.
Что означает твой намек?

Ты в запечатанном конверте
Сейчас проделал долгий путь.
Шепнула ль, предавая смерти,
Тебе рука хоть что-нибудь?

Ты только ли трава сухая
И через миг совсем умрешь?
Иль, чью-то мысль в себе скрывая,
Опять роскошно расцветешь?

Одетый в белую одежду,
Увы, ты непорочно чист!
Однако робкую надежду
Мне подает зеленый лист.

Быть может, чье-то ты посланье?
Я скромен: тайну мне открой.
Зеленый цвет — иносказанье?
Твой аромат — язык немой?

Что ж, если так — о нежной тайне
Скорей мне на ухо шепни.
А если нет — не отвечай мне
И на моей груди усни.

С игривой ручкой незнакомки
Я слишком хорошо знаком.
Она шутя твой стебель ломкий
Скрепила тонким узелком.

Ища ей равную, напрасно
Пракситель портил бы резец,
Венериной руки прекрасной
Не взяв себе за образец.

Она бела, она прелестна,
Она правдива, говорят.
Кто ею завладеет честно,
Она тому откроет клад.

Она направо и налево
Дары не любит рассыпать.
Цветок, ее боюсь я гнева:
Молчи и дай мне помечтать.



176. ЧЕЛОБИТНАЯ ПОРОДИСТЫХ СОБАК О РАЗРЕШЕНИИ ИМ ДОСТУПА В ТЮИЛЬРИЙСКИЙ САД

(июнь 1813 года)

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

Мы ждем назавтра же известья —
Пускай объявят нам псари:
«Псы Сен-Жерменского предместья
Имеют доступ в Тюильри».

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

От стаи шавок беспризорной
Ошейник нам в отличье дан.
Средь луврских почестей, бесспорно,
Смутился б уличный грубьян.

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

Хотя бесстыдно попирала
Нас узурпатора пята,
Мы, не обидевшись нимало,
Ни разу не раскрыли рта.

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

Пред памятью его простерты
Лишь несколько негодных псов:
Тот, кто лизал ему ботфорты,
Теперь загрызть его готов.

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

Ах, сколько такс да мосек немцам
И русским нынче нагло льстит!

Как лебезят пред иноземцем,
Хоть кровью галльской он залит!

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

Что нужды, если англичане
Победой обогащены?
Кусочку сахара заране
Порадоваться мы должны.

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

Чепцы и кофты входят в моду,
И, завершая торжество,
Попы святят, как прежде, воду:
Верните ж нам наш status quo!

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

А мы за это обещаем
На задних лапах вам служить,
Богатых не тревожить лаем
И нищих за полы ловить.

Тиран низвержен, и для нас
Настал утех веселый час.

177. ЭПИТАФИЯ МОЕЙ МУЗЫ

(Сент-Пелажи)

Сюда, прохожие! Взгляните,
Вот эпитафия моя:
Любовь и Францию в зените
Ее успехов пела я.
С народной не мирясь обузой,
Царей и челядь их дразня,
Для Беранже была я музой —
Молитесь, люди, за меня!
Прошу, молитесь за меня!

Из ветреницы своевольной
Я стала другом бедняка:
Он из груди у музы школьной
Ни капли не взял молока
И жил бродяги бесприютней...
Представ ему в сияньи дня,
Его я наградила лютней —
Молитесь, люди, за меня!

Лишь моему послушный слову,
Он кинул в мир отважный клич,
А я лихому птицелову
Сама приманивала дичь.
Пленил он рой сердец крылатых,
Но не моя ли западня
Ему доставила пернатых?
Молитесь, люди, за меня!

Змея... (Ведь двадцать лет,
о боже,
На брюхе ползал Маршанжи!)
Змея, что год, то в новой коже
Влачащая свои тяжи,
На нас набросилась, л и к у я, —
И вот уже в темнице я...
Но жить в неволе не могу я —
Молитесь, люди, за меня!

Все красноречие Дюпена
Не помогло нам: гнусный гад
Защитника четы смиренной
Сожрал от головы до пят...
Я умираю. В приоткрытом
Аду я вижу вихрь огня:
Сам дьявол стал иезуитом —
Молитесь, люди, за меня!

178. КЛЮЧИ РАЯ

Ключи от райских врат вчера
Пропали чудом у Петра
(Все объяснить — не так уж просто).

Марго, проворна и смела,
В его кармане их взяла.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.

Марго работой занята:
Распахивает в рай врата
(Все объяснить — не так уж просто).
Ханжи и грешники гурьбой
Стремятся в рай наперебой.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.

Магометанин и еврей
Спешат протиснуться скорей...
(Все объяснить — не так уж просто).
И папа, годы ждавший, вмиг
Со сбродом прочим в рай проник.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.

Иезуиты, кто как мог,
Пролезли тоже под шумок...
(Все объяснить — не так уж просто).
И вот уж с ангелами в ряд
Они шеренгою стоят.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.

Дурак врывается, крича,
Что бог суровей палача
(Все объяснить — не так уж просто).
Проходит дьявол наконец,
Приняв из рук Марго венец.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.

Господь отныне, рад — не рад,
Декретом отменяет ад
(Все объяснить — не так уж просто).
Во славу вящую его
Не буду жарить никого.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.

В раю веселье и разгул:
Сам Петр туда бы прошмыгнул
(Все объяснить — не так уж просто).
Но за труды его теперь
Пред ним захлопывают дверь.
«Марго, как быть?
Не олухом же слыть:
Отдай ключи!» — взывает к ней апостол.



179. ГИМН НА ПЕРЕНЕСЕНИЕ ПРАХА ВОЛЬТЕРА ВО ФРАНЦУЗСКИЙ ПАНТЕОН

(11 июля 1791 г.)

Музыка Госсека

Нет, слезы проливать теперь совсем не время;
Сегодня — торжества, не сожалений день:
Пусть песни бодрости славнейшую меж всеми
Французами венчают тень.

Давно ли этот прах, тиранами гонимый,
Средь плача общего бежал от наших врат?
А ныне, возвращен народом в край родимый,
Он освятит собой наш град.

Привет, божественный! Ты был нам всем
примером
И в наши стены вновь вступаешь гордо днесь;
Лишь нам принадлежит все, что звалось
Вольтером:
Ты родился и умер здесь.

Ты духом творчества сограждан вызвал к
жизни:
Прими же Франции свободной фимиам;
Ты, превзошедший всех мужей в своей отчизне,
Возглавь собой сей славный храм.

Гроза священников, над гибельной их ложью
Ты факел разума вознес, как Прометей,
И смертным указал на бездну у подножья
Их лицемерных алтарей.

Ты кистью мощною на римском небосводе
Лик древней доблести пред нами воскресил
И в сердце Франции стремление к свободе
Речами Брутов пробудил.

На сто ладов твоя чарующая лира —
И человечности, и разуму верна —
Сквозь радужную ложь Гомеровского мира
Нам сеет правды семена.

Спешите, граждане, Вольтеру дать дорогу!
Велик, любим и чтим, он восстает средь нас.
Чтоб проповедовать нам поклоненье богу
И вольность, как в свой смертный час.

Напрасно ищет он те башни роковые,
Что дважды плен его соделал храмом муз:
Бастилии уж нет, нет больше тирании, —
Дотла разрушен их союз.

На поле Марсово глядит он, где святою
Свободою престол бессмертный водружен;
Французов стекшихся он видит пред собою,
Их клятвам вновь внимает он.

За победителем, сокрыт клубами пыли,
Позорный фанатизм подъемлет дикий крик;
Так к Капитолию и Цезарь и Эмилий
Влекли поверженных владык.

Его триумф во дни сценической забавы
Был меньше, хоть народ, излив восторгов пыл,
Ему, согбенному под тяжким грузом славы,
В веках бессмертье присудил.

Ла Барр! Калас! Сюда, страдальческие тени!
Он ваш отмститель был, вы — должники его:
Покиньте скорбный брег, оставьте ваши пени,
Включитесь в наше торжество!

Народы-пастыри, следившие паренье
Сего отважного орла с гельветских гор!
Вы, жители Юры, пусть ваши песнопенья
Вольются в наш хвалебный хор.

Сыны Америки и дети Альбиона,
Воспойте разума опору и пример;
Вы, вольности друзья, чье сердце непреклонно,
Он ваш согражданин, Вольтер!

Народы, ждущие паденья самовластья,
Ликуйте: вольность вас от уз освободит.
Ее рукой средь нас алтарь воздвигнут счастья,
Сей день повсюду знаменит!

О божество божеств, природа, провиденье,
Не знавшее границ от века существо,
Исконное добра и правды воплощенье,
Начало мира самого,

Ты вольность создало, а рабство человеком
Придумано самим, но часто человек
Для будущих веков, вступая в тяжбу с веком,
Свободы бережет ковчег.

Свободы божество, простри над нами крылья,
Плодотвори поля, от всех врагов укрой,
Пошли нам вечный мир, отраду изобилья
И век искусства золотой.

Пошли нам доблести, таланты, просвещенье
И с чувством долга дай сознанье наших прав,
Свободу чистую, законов попеченье,
Под стать законам нравы дав!

180. ГИМН РАВЕНСТВУ

(19 июля 1792 г.)

Тебе, о Равенство, благая
Опора вольности и прав,
Поем мы этот гимн, слагая
Его средь празднеств и забав.

Сей день, для родины священный,
Принес благодеяний рой,
В сей день твой голос драгоценный
Сплотил французов меж собой.

Ты свергло с мерзостью бесправья
Придаток титулов пустой,
Игрушку глупого тщеславья,
Все попиравшего пятой.

Разбив народные оковы,
Ты рабство обратило в сон:
С отменой преимуществ новый
И дух и смысл обрел закон.

Кумир свободного народа,
Ты меньше ведом, чем любим:
И Тибра и Кефиса воды
Гордились именем твоим.

Стремясь к бессмертию ревниво,
И воины и мудрецы
В горах Гельвеции счастливой
Тебе кадили, как жрецы.

И Франклин, победитель молний,
Став у державного руля,
Твоею славою исполнил
Пенсильванийские поля.

Луара, Рона, Сена, живо
Брега украсив, ждут забав:
С челом, увенчанным оливой,
Сойди и празднество возглавь.

О, благотворное светило,
Свой бесконечный свет излей,
Чтоб тирании блеск затмило
Сияние твоих лучей.

Он сгинет в ночи преисподней,
Гонимый славою твоей, —
С тобой и почва плодородней,
И небеса с тобой ясней.

181. ГИМН В ЧЕСТЬ ПОБЕДЫ, ПРОПЕТЫЙ МОНТАНЬЯРАМИ НА ПОЛЕ СОГЛАСИЯ 20 ПРЕРИАЛЯ II ГОДА РЕСПУБЛИКИ (июнь 1793 г.)

Мужчины

О, боже сил! Сам у народа
Зажег ты мужество в груди,
Победа — спутница похода —
Несет знамена впереди.
Вершины Альп и Пиренеев
Тиранов гибель зреть могли,
И там, на севере, слабея,
В крови их полчища легли.

Мужской хор

Но прежде чем вложить мечи свои в ножны,
Клянемся все, что зло мы истребить должны!

Женщины

Внимайте, матери и девы,
Тому, кто правит всей землей,
Супруги, дети, братья — все вы
Шли за свободу смело в бой.
Когда приспешник преступленья
Жизнь молодую пресекал,
Сын за отца — ему в отмщенье —
Над трупом павшего вставал.

Женский хор

Но прежде чем вложить мечи свои в ножны,
Клянемся все, что зло вы истребить должны!

Мужчины и Женщины

Так будьте, воины, смелее!
Молитесь, девушки, нежней!
Отдайте, матери, скорее
Для дела славы сыновей!
Вы, старики, рукой дрожащей
Не в силах приподнять копье —
Так шлите юности кипящей
Благословение свое!

Хор

Но прежде чем вложить мечи свои в ножны,
Клянемся все, что зло мы истребить должны!

182. ВЗЯТИЕ ТУЛОНА
10 нивоза II года Республики
(30 декабря 1793 г.)

ГИМН

Опять французским став, Тулон
На пленную волну отныне не взирает
С высот своей скалы, освобожденный, он
Вслед Альбиону угрожает.

Огни, которые зажгла врагов орда,
Обрушились на них самих, как сонмы фурий;
Морей тираны, их суда
Теперь преследуемы бурей.

Великого народа злой
Соперник обречен на неуспех заране;
Героями всегда идут французы в бой,
Преступниками — англичане.
Но власть, царящая извечно в небесах,
Под покровительство берет судьбу народа,
И самовластие во прах
Стремится обратить природа.

Твои, о Англия, суда,
Окровавленные под Генуей суровой,
Французскую волну грязнили, навсегда
Суля нам рабские оковы.
А наши, Плимуту неся свободы весть,
Утешат весь Ламанш, разбойником плененный,
Чтоб знамя вольности вознесть
Над Темзой мрачною и сонной.

Напрасно мните вы и впредь,
Цари, священники, наемные солдаты,
Свой самовластный скиптр над морем простереть
Ценой коварства или злата.
Полмира восстает: на нас теперь лежит
Забота вновь обресть народов клад бесценный;
Длань новых римлян сокрушит
Зубцы второго Карфагена.

Восстань, чело свое покрой
Вновь, океана дочь, и лавром и цветами,
Брега Италии и Франции омой
Своими нежными водами,
Неси сокровища на ласковой груди
Из Адриатики, из дальней Византии,
И в наши гавани введи
Обилия дары благие.

Мы торжествующий народ,
Французы, жребий наш вершит судьбу вселенной:
Не солнце ль новое над всей землей встает,
Плодотворящее бессменно?

Все сущее с мольбой его взыскует благ —
Светила, чьих лучей зиждительное пламя
Земным тиранам — злейший враг,
Народам — пища, свет и знамя.

183. ГИМН ВЕРХОВНОМУ СУЩЕСТВУ
(1794 г.)

Источник истины, кого не чтит хулитель,
Свободы божество и естества отец,
Всего живущего извечный покровитель,
Его хранитель и творец —

Никем не созданный и всем необходимый,
Зиждитель доблестный, законности оплот,
Враг самовластия, вовек неколебимый,
Французы ждут твоих щедрот.

Ты сушу утвердил над зыбкими морями,
Ты правишь молнией и ветры всюду шлешь,
Ты, солнцу сообщив живительное пламя,
Всем смертным пищу подаешь.

Ночная странница заоблачным туманом
Безмолвной поступью идет наперерез:
Ты указал ей путь, и звездным караваном
Равнину населил небес.

Повсюду твой алтарь мы зрим нерукотворный:
В селеньях, в городах, в пещерах дикарей,
В долине низменной и на вершине горной,
И в небе и на дне морей.

Но есть алтарь и н о й , — твоя святых с в я т а я , —
Над эмпиреями тобой взнесенный храм:
Не в сердце ль праведном сам бог живет,
вдыхая
Его чистейший фимиам?

В очах у воина, бесстрашия и гнева
Исполненных, твое величие сквозит;
Во взор опущенный неискушенной девы
Ты заложил прелестный стыд.

На старческом челе премудрости высокой, —
Твоей премудрости, — след ясно различим;
Осиротевшее дитя не одиноко
Под взглядом отческим твоим.

Ты взращиваешь там, в земли горячих недрах,
Чудесное зерно грядущего плода.
Ты посылаешь ей дождей напиток щедрых
И благостные холода.

Когда же глас весны волшебным наважденьем,
Разлитым в воздухе, воспламеняет кровь,
Все то, что создал ты, — предавшись
наслажденьям,
Себя воспроизводит вновь.

От сенских берегов до вод Гипербореев
Природу облачив в слепительный убор,
Несчетные дары своим сынам рассеяв,
Ты внемлешь их умильный хор.

И солнца и миры, путь соблюдая верный,
Простерты пред тобой, твои лишь чудеса
Поют на все лады, гармонией безмерной
Преисполняя небеса.

Под сенью царственной ты в страх приводишь
власти,
Но скорбь врачуешь ты под кровлями лачуг;
Гроза преступника, не ты ль во дни несчастий
Защита и последний друг?

Тиранам и рабам ничто твоя опека:
Что добродетель им и равенства завет?
Ты лишь свободного сподобил человека
Нести в душе бессмертья свет.



ОГЮСТ БАРБЬЕ

184—185. ДЕВЯНОСТО ТРЕТИЙ ГОД

1

Во дни, когда корабль столетний государства,
Не в силах одолеть слепых зыбей коварство,
Без мачт и парусов, во всю свою длину
В сплошных пробоинах, средь грозного
простора,
Готовился пойти под шквалами террора
С новорожденною свободою ко дну,

Вся свора королей, с волн не спуская взгляда,
О том лишь думала, чтоб страшная громада,
Столкнувшись с берегом, не свергла тронов их,
И, шумно радуясь возможности добычи,
Накинулась, в одном объединившись кличе,
На остов, гибнущий среди пучин морских.

Но, весь истерзанный неистовством стихии,
Свой корпус выпрямив и не склоняя выи,
Геройским пламенем ощерил он борта
И на расширенном уже явил плацдарме
Европе мощь своих четырнадцати армий,
Заставив хищников вернуться на места.

2

О год чудовищный, о девяносто третий
Величественный год! Сокройся в глубь
столетий,
Кровавой славою увенчанная тень:
Мы, карлики, отцов бессмертных недостойны,
И ты потехою почел бы наши войны,
Когда бы посмотрел на настоящий день.

Ах, твоего у нас священного нет жара,
Ни мужества в сердцах, ни силы для удара,
Ни дружбы пламенной к поверженным врагам,
А если мы порой и чувствуем желанье
Позлобствовать, у нас лишь на три дня дыханья
С грехом хватает пополам.

186. ГОСПОДИНУ ДЕ ЛАМАРТИНУ, КАНДИДАТУ В ДЕПУТАТЫ ОТ ТУЛОНА И ДЮНКЕРКА

Я думал: что же, пусть, чувствителен не в меру,
Поэт преследует высокую химеру,
От стогнов городских уходит в мир могил
И там, где акведук образовал аркаду,
В тумане звонкому внимает водопаду
Под сенью ястребиных крыл.

Увы, всю жизнь — одни озера, бездны, выси!
Раз навсегда застыть на книжном фронтисписе,
Закутав тощий стан коричневым плащом,
И взором, лунною исполненным печалью,
Следить за волнами, что льнут к ногам, за далью,
За реющим во мгле орлом!

Какое зрелище! Поэт-самоубийца
Пьет жизни горький яд с бесстрастьем олимпийца,
Улыбкой смерть зовет к себе во цвете лет
И, в добровольное давно уйдя изгнанье,
Подобно Иову, лишь издает стенанья:
«Зачем явился я на свет?»

Как я жалел его! Тая в душе тревогу,
К его убежищу я все искал дорогу,
Желая разделить обол последний с ним,
Сказать ему: «Пойдем, на Ионийском склоне
Ты жажду утолишь божественных гармоний,
Ты будешь жить, как серафим».

Но вскоре все мое сочувствие иссякло:
Я увидал тебя в обличии Геракла;
Ты мчался в тильбюри, забыв про небеса.
В толпе услышал я: «Он едет дипломатом
В Тоскану, но и там, на поприще проклятом,
Он явит миру чудеса».

Я понял: нет границ твоим духовным силам!
Ты арифметику сопряг с Езекиилом
И из Сиона в банк летишь, взметая прах.
Держатель векселей, заимодавец хмурый,
Умеет пожинать плоды литературы,
Оставив ястребов в горах.

На чернь презренную, мне ясно, лишь для вида
Обрушиваются твои псалмы Давида,
Что на веленевой бумаге тиснул ты:
Поэт и финансист, ты деньгам знаешь цену
И вексель предъявить просроченный Гослену
Нисходишь с горней высоты.

Чуть в академии освободилось кресло,
Иеремия наш, препоясавши чресла,
Спешит туда, свернув с пророческой стези,
Рукой архангела сгребает не впервые
Чины и ордена, сокровища земные,
Полуистлевшие в грязи.

Я слышал, будто бы, покинув край безбурный,
Ты счастья попытать решил теперь у урны.
Чело твое уже венчает сельдерей;
Ветхозаветную отбросив прочь кифару,
Ты процветание сулишь надолго Вару
Кандидатурою своей.

Приветствую, о брат, твою любовь к отчизне,
Но как поверю я, что ты далек от жизни?
Молчали мы, когда всеобщий наш кумир,
Библейским языком пять лет подряд глаголя,
Обменивал стихи на милости Витроля,
На шитый золотом мундир.

Когда же, ханжеских в награду песнопений,
У избирателей ты клянчишь бюллетени,
Мы говорим: «Постой, ты гордостью смущен!»
Кого влечет к себе публичная арена,
Тот должен изложить пред нами откровенно,
Что для свободы сделал он.

Но подвигам твоим подвесть мы можем сальдо:
Мы помним хорошо все гимны в честь
Бональда,

Над реймским алтарем твой серафимский взлет,
Стихи, в которых ты, не без подобострастья,
Бурбонов изгнанных оплакивал несчастья
И к власти им сулил приход.

Но времена прошли возвышенных экстазов,
Сионских арф, псалмов, библейских пересказов:
Кого теперь пленить сумел бы пустозвон?
А впрочем, есть еще на свете Палестина:
Пожалуй, изберет в парламент Ламартина
Воспетый им Иерихон.

187. ШУАН

Он враг республики, сей ревностный католик:
В нем даже мысль о ней рождает приступ колик.
Его влечет к себе дней феодальных даль;
Он ждет, уйдя в нору, развязки авантюры,
Которую начнут Бурмоны да Лескюры,
Бернье, Стофле и Кадудаль.

Заочно осужден на днях судом присяжных,
От приговоров их уходит он бумажных
В Анжер иль Морбиган, в Шоле иль Бресюир;
К престолу Господа его глаза воздеты:
Кто богу молится и носит пистолеты,
Тот на земле уже не сир.

Невиннее его не сыщешь человека;
В нем непосредственность есть золотого века:
Он с четками в руках, в часы ночных забав,
Растливши девушку, шутя ее удавит;
На дыбе он хребты трехцветным мэрам правит,
Карая их за вольный нрав.

Он ночью, во главе отчаянной ватаги
Врываясь в погреба, презренной ищет влаги,
Всех вин кощунственных непримиримый враг.
Он твердо убежден, что доблесть лишь проявит,
Когда свое ружье на дилижанс направит
И кровью обагрит овраг.

Чтоб соблюсти отцов обычаи и веру,
Он прячется от всех, как дикий зверь в пещеру,
В глухое логово, и, между тем как там,
В родной часовенке, старинные напевы
Восходят в полумгле к подножью приснодевы,
Он зверем рыщет по горам.

В ночи республики ему как свет эдемский —
Не Карл Десятый ли и герцог Ангулемский
Да юной лилии благоуханный цвет?
На шее носит он, рисуясь нестерпимо,
Чеканную медаль — портрет Елиакима
С лицом уродливым, как бред.

Он, этот мученик, бродящий по дорогам,
Уже застраховал себя мартирологом
И к лику праведных окажется причтен;
Зловонней Иова и Лабра неопрятней,
Лесных разбойников немногим деликатней,
Он — роялист, как сам Мандрен.

О всемогущие правители народа,
Вам должен нравиться герой такого рода:
Заботьтесь же о нем по мере ваших сил.
Вот истинный француз, достойный подражанья:
Он в городах нигде не подымал восстанья
И лент трехцветных не носил.

188. АЛМАЗ СЕРДЦА

На сердце иль в столе запрятан
У каждого любви залог,
К груди не раз бывал прижат он
И в дни надежд и в дни тревог.

Один, мечте своей покорный,
Улыбкой ободрен живой,
Похитил дерзко локон черный,
Хранящий отсвет голубой.

Другой на белоснежной шее
Отрезал шелковую прядь,
Которой тоньше и нежнее
С кокона невозможно снять.

На дне шкатулки прячет третий
Перчатку с маленькой руки,
Тоскуя, что ему не встретить
Второй, чьи пальцы так тонки.

Вот этот — призрак счастья жалкий
Стремится воскресить в душе,
Вдыхая пармские фиалки,
Давно зашитые в саше.

А тот целует Сандрильоны
Миниатюрный башмачок,
Меж тем как в маске благовонной
Влюбленный ловит очерк щек.

Но у меня нет ни перчаток,
Ни туфельки, ни пряди нет:
Я на бумаге отпечаток
Слезы храню, волненья след.

Жемчужиною драгоценной
Из синих выскользнув очей,
Она растаяла мгновенно,
Упав в сосуд любви моей.

И эта капля чистой влаги,
Алмаз, каких не знал Офир,
Пятном расплывшись на бумаге,
Мне заслоняет целый мир,

Затем что, дар судьбы нежданный,
Из глаз, до той поры сухих,
Скатясь росой благоуханной,
Она отметила мой стих.

189. ЛОКОНЫ

Подчеркивая томность взгляда,
Где грусть и торжество слиты,
Два локона, как два снаряда,
Для ловли сердца носишь ты.

Закручен туго, каждый сросся
С щекой, но ты легко могла б
Приладить оба, как колеса,
К ореховой скорлупке Маб.

Иль это лука Купидона
Два золотые завитка
Слились в кольцо, прильнув влюбленно
К виску крылатого стрелка?

Но с миром чисел я в разладе:
Ведь сердце у меня одно.
Так чье же на соседней пряди
Повиснуть рядом с ним должно?



190. ЯГУАР

За дальней завесью уступов, в алой пене
Всю местность выкупав, отпламенел закат.
В пампасах сумрачных, где протянулись тени,
Проходит трепета вечернего разряд.

С болот, ощеренных высокою осокой,
С песков, из темных рощ, из щелей голых скал
Ползет, стремится вверх средь тишины глубокой
Глухими вздохами насыщенный хорал.

Над тинистой рекой воспрянув из туманов,
Холодная луна сквозь лиственный шатер
На спины черные всплывающих кайманов
Накладывает свой серебряный узор.

Одни из них давно преодолели дрему
И голода уже испытывают власть,
Другие, к берегу приблизившись крутому,
Как пни шершавые, лежат, раскрывши пасть.

Вот час, когда в ветвях, присев на задних лапах,
Прищуривая глаз и напрягая нюх,
Прекрасношерстый зверь подстерегает запах,
Живого существа чуть уловимый дух.

Для предстоящих битв он держит наготове
И зуб и коготь. Весь в стальной собравшись ком,
Он рвет, грызет кору и в предвкушеньи крови
Облизывается пунцовым языком.

Согнув спиралью хвост, он бешено им хлещет
Древесный ствол, затем, приняв дремотный вид,
Сникает головой на лапу и, в зловеще
Притворный сон уйдя, неявственно храпит.

Но, вдруг умолкнув и простершись бездыханней
Гранитной глыбы, ждет, укрытый меж ветвей:
Громадный бык идет неспешно по поляне,
Задрав рога и пар пуская из ноздрей.

Еще два-три шага, и, ужасом объятый,
Бык замирает. Льдом сковав ему бока
И плоть его сверля, горят во мгле агаты,
Два красным золотом налитые зрачка.

Шатаясь, издает он жалобные стоны,
Мычит, влагая в рев предсмертную тоску,
А ягуар, как лук сорвавшись распрямленный,
На шею прыгает дрожащему быку.

От страшного толчка чуть не до половины
Вонзает в землю бык огромные рога,
Но вскоре, яростный, в бескрайние равнины
Мчит на своей спине свирепого врага.

По топям, по пескам, по скалам и по дюнам,
Необоримых чащ пересекая тьму,
Стремглав проносятся, облиты светом лунным,
Бык с хищным всадником, прикованным к нему.

И, миг за мигом в даль все глубже отступая,
Отходит горизонт за новую черту,
И там, где ночь и смерть, еще идет глухая
Борьба кровавых тел, сращенных на лету.



ХОСЕ-МАРИЯ ДЕ ЭРЕДИА

191. ВИДЕНИЯ ЭМАЛИ

В приюте сумрачном, где ропщет атанор,
Беснуется в ночи огонь неугомонный,
И, попирая все природные законы,
Эмаль кладет на медь роскошный свой узор.

Из-под кистей моих встает, смущая взор,
Былых чудовищ сонм, искусством
воскрешенный:
Кентавры, Пан и Сфинкс и детища Горгоны,
Пламекрылатые Пегас и Хризаор.

Ахиллову ли скорбь и смерть Пенфесилеи
Иль Эвридике вслед пришедшего Орфея
У врат Аидовых изображу сейчас?

Победу ли над псом Гераклову в Аверно,
Иль деву в трепете средь полумглы пещерной,
Где лалом светится Дракона страшный глаз?



192. СООТВЕТСТВИЯ

Природа — темный храм, где строй столпов
живых
Роняет иногда невнятные реченья;
В ней лесом символов, исполненных значенья,
Мы бродим, на себе не видя взоров их.

Как дальних отгулов прерывистая хрия
Нам предстоит порой в единстве звуковом,
Так в соответствии находятся прямом
Все краски, голоса и запахи земные.

Меж ароматами есть свежие, как плоть
Младенца, нежные, как музыка гобоя,
Зеленые, как луг. Другие — расколоть

Хотят сознание, и, чувства беспокоя
Порочной роскошью и гордостью слепой,
Нас манят фимиам, и мускус, и бензой.

193. ИДЕАЛ

Нет, ни красотками с зализанных картинок —
Столетья пошлого разлитый всюду яд! —
Ни ножкой, втиснутой в шнурованный ботинок,
Ни ручкой с веером меня не соблазнят.

Пускай восторженно поет свои хлорозы,
Больничной красотой пленяясь, Гаварни —
Противны мне его чахоточные розы:
Мой красный идеал никак им не сродни!

Нет, сердцу моему, повисшему над бездной,
Лишь, леди Макбет, вы близки душой железной,
Вы, воплощенная Эсхилова мечта,

Да ты, о Ночь, пленить еще способна взор мой,
Дочь Микеланджело, обязанная формой
Титанам, лишь тобой насытившим уста!

194. МАРИНА

Океан, в котором
Звонок плеск волны,
Мечется под взором
Траурной луны,

И, вгрызаясь резче
В неба бурый мрак,
Блещет в нем зловещий
Молнии зигзаг.

В судороге пьяной
Каждый новый вал
Пляшет, плещет рьяно
Вдоль подводных скал,

А по небосводу,
Рыща напролом,
Рвется на свободу
Ураганный гром.

195. A POOR YOUNG SHEPHERD *

Я боюсь поцелуя:
Он — пчелиный укус,
Днем и ночью влачу я
Страха тягостный груз.
Я боюсь поцелуя!

Но глаза хрупкой Кэт —
Словно пара агатов,
И лица ее цвет
Обольстительно матов.
Ах, мне нравится Кэт!

* Бедный пастушок (англ.). — Ред.

Завтра день Валентина,
И предстать должен я
Перед нею с повинной...
Где ж решимость моя
В страшный день Валентина?

Мы помолвлены с ней —
Это было бы счастье,
Если б в лучший из дней,
Тайной мучимый страстью,
Я не млел перед ней!

Я боюсь поцелуя:
Он — пчелиный укус.
Днем и ночью влачу я
Страха тягостный груз.
Я боюсь поцелуя!

196

В трактирах пьяный гул, на тротуарах грязь,
В промозглом воздухе платанов голых вязь,
Скрипучий омнибус, чьи грузные колеса
Враждуют с кузовом, сидящим как-то косо
И в ночь вперяющим два тусклых фонаря,
Рабочие, гурьбой бредущие, куря
У полицейского под носом носогрейки,
Дырявых крыш капель, осклизлые скамейки,
Канавы, полные навозом через к р а й , —
Вот какова она, моя дорога в рай!

197. ПОСЛЕДНЕЕ ИЗЯЩНОЕ ПРАЗДНЕСТВО

Расстанемся друг с другом навсегда,
Сеньоры и прелестнейшие дамы.
Долой — слезливые эпиталамы
И страсти сдерживавшая узда!

Ни вздохов, ни чувствительности ложной!
Нам страшно сознавать себя сродни
Баранам, на которых в оны дни
Напялил ленты стихоплет ничтожный.

Жеманясь и касаясь лишь слегка
Утех любви, мы были смешноваты.
Амур суровый требует расплаты —
И кто осудит юного божка?

Расстанемся же и, забыв о том,
Что блеяли недавно по-бараньи,
Объявим ревом о своем желаньи
Отплыть скорей в Гоморру и Содом.

198. САТУРНИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Право, и дьявол тут мог бы смутиться —
Я опьянел в этот солнечный день.
Что было хуже: сама ли певица,
Или тупая ее дребедень?

Под керосиновой лампой пьянино...
Дым, изо всех наползавший углов...
Печень больная была ли причиной,
Но я не слышал собственных слов.

Все расплывалось в каком-то угаре,
Желчь клокотала во мне, как фонтан.
О, эти арии в репертуаре
Хари, укрытой за слоем румян!

После мороженого я скоро
Вышел на воздух в открытый сад,
Где с меня не сводили взора
Три мальчугана с глазами трибад.

Эти бездельники за парапетом
Станции стали еще наглей.
Я заорал на них, но при этом
Пепла наелся сигары своей.

Вот и конец наважденью: я — дома!
Кто-то мне на ухо шепчет... Нет,
Это не явь, а все та же дрема!
К счастию, ночь на исходе... Рассвет...

199. САФО

С тугими персями, с запавшими глазами
Вдоль хладных берегов волчицей Сафо бродит.
Ей распирает грудь желаний томных пламя,

И о Фаоне мысль до бешенства доводит:
Все слезы презрел он! Забывши об обряде,
Она густых, как ночь, волос терзает пряди.

О, если б вырваться из тягостного плена
В те времена, когда свою любовь напевам
Ей нравилось вверять, чтобы в стихах нетленно
Их память сберегла в усладу спящим девам!

И вот, окликнута из моря Мойры зевом,
Она бросается в него белей, чем пена,
Меж тем как в небесах, пылая правым гневом,
Отмстительницею Подруг встает Селена.



200. ОЩУЩЕНИЕ

В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.
Лицо исколют мне колосья спелой ржи,
И придорожный куст обдаст меня росою.

Не буду говорить и думать ни о чем —
Пусть бесконечная любовь владеет мною —
И побреду, куда глаза глядят, путем
Природы — счастлив с ней, как с женщиной земною.

201—203. ОФЕЛИЯ

1

По черной глади вод, где звезды спят беспечно,
Огромной лилией Офелия плывет,
Плывет, закутана фатою подвенечной.
В лесу далеком крик: олень замедлил ход.

По сумрачной реке уже тысячелетье
Плывет Офелия, подобная цветку;
В тысячелетие, безумной, не допеть ей
Свою невнятицу ночному ветерку.

Лобзая грудь ее, фатою прихотливо
Играет бриз, венком ей обрамляя лик.
Плакучая над ней рыдает молча ива.
К мечтательному лбу склоняется тростник.

Не раз пришлось пред ней кувшинкам расступиться.
Порою, разбудив уснувшую ольху,
Она вспугнет гнездо, где встрепенется птица.
Песнь золотых светил звенит над ней, вверху.

2

Офелия, белей и лучезарней снега,
Ты юной умерла, унесена рекой:
Не потому ль, что ветр норвежских гор
с разбега
О терпкой вольности шептаться стал с тобой?

Не потому ль, что он, взвевая каждый волос,
Нес в посвисте своем мечтаний дивных сев?
Что услыхала ты самой Природы голос
Во вздохах сумерек и жалобах дерев?

Что голоса морей, как смерти хрип победный,
Разбили грудь тебе, дитя? Что твой жених,
Тот бледный кавалер, тот сумасшедший
бедный,
Апрельским утром сел, немой, у ног твоих?

Свобода! Небеса! Любовь! В огне такого
Виденья, хрупкая, ты таяла, как снег;
Оно безмерностью твое глушило слово —
И Бесконечность взор смутила твой навек.

3

И вот Поэт твердит, что ты при звездах ночью
Сбираешь свой букет в волнах, как в цветнике.
И что Офелию он увидал воочью
Огромной лилией, плывущей по реке.

204. НА МУЗЫКЕ

Вокзальная площадь в Шарлевиле

На чахлом скверике (о, до чего он весь
Прилизан, точно взят из благонравной книжки!)
Мещане рыхлые, страдая от одышки,
По четвергам свою прогуливают спесь.

Визгливым флейтам в такт колышет киверами
Оркестр; вокруг него вертится ловелас
И щеголь, подходя то к той, то к этой даме;
Нотариус с брелков своих не сводит глаз.

Рантье злорадно ждут, чтоб музыкант
сфальшивил;
Чиновные тузы влачат громоздких жен,
А рядом, как вожак, который в сквер их вывел,
И отпрыск шествует, в воланы разряжен.

На скамьях бывшие торговцы бакалеей
О дипломатии ведут серьезный спор
И переводят все на золото, жалея,
Что их советам власть не вняла до сих пор.

Задастый буржуа, пузан самодовольный
(С фламандским животом усесться — не пустяк!),
Посасывает свой чубук: безбандерольный
Из трубки вниз ползет волокнами табак.

Забравшись в мураву, гогочет голоштанник.
Вдыхая запах роз, любовное питье
В тромбонном вое пьет с восторгом солдатье
И возится с детьми, чтоб улестить их нянек.

Как матерой студент, неряшливо одет,
Я за девчонками в тени каштанов томных
Слежу. Им ясно все. Смеясь, они в ответ
Мне шлют украдкой взгляд, где тьма вещей
нескромных.

Но я безмолвствую и лишь смотрю в упор
На шеи белые, на вьющиеся пряди,
И под корсажами угадывает взор
Все, что скрывается в девическом наряде.

Гляжу на туфельки и выше: дивный сон!
Сгораю в пламени чудесных лихорадок.
Резвушки шепчутся, решив, что я смешон,
Но поцелуй, у губ рождающийся, сладок...

205. РОМАН

1

Нет рассудительных людей в семнадцать лет!
Июнь. Вечерний час. В стаканах лимонады.
Шумливые кафе. Кричаще-яркий свет.
Вы направляетесь под липы эспланады.

Они теперь в цвету и запахом томят.
Вам хочется дремать блаженно и лениво.
Прохладный ветерок доносит аромат
И виноградных лоз, и мюнхенского пива.

2

Вы замечаете сквозь ветку над собой
Обрывок голубой тряпицы с неумело
Приколотой к нему мизерною звездой,
Дрожащей, маленькой и совершенно белой.

Июнь! Семнадцать лет! Сильнее крепких вин
Пьянит такая ночь... Как будто бы спросонок,
Вы смотрите вокруг, шатаетесь один,
А поцелуй у губ трепещет, как мышонок.

3

В сороковой роман мечта уносит вас...
Вдруг — в свете ф о н а р я, — прервав виденья ваши,
Проходит девушка, закутанная в газ,
Под тенью страшного воротника папаши.

И, находя, что так растерянно, как вы,
Смешно бежать за ней без видимой причины,
Оглядывает вас... И замерли, увы,
На трепетных губах все ваши каватины.

4

Вы влюблены в нее. До августа она
Внимает весело восторженным сонетам.
Друзья ушли от вас: влюбленность им смешна.
Но вдруг... ее письмо с насмешливым ответом.

В тот вечер... вас опять влекут толпа и свет...
Вы входите в кафе, спросивши лимонаду...
Нет рассудительных людей в семнадцать лет
Среди шлифующих усердно эспланаду!

206. ЗЛО

Меж тем как красная харкотина картечи
Со свистом бороздит лазурный небосвод
И, слову короля послушны, по-овечьи
Бросаются полки в огонь, за взводом взвод;

Меж тем как жернова чудовищные бойни
Спешат перемолоть тела людей в навоз
(Природа, можно ли взирать еще спокойней,
Чем ты, на мертвецов, гниющих между роз?) —

Есть бог, глумящийся над блеском
напрестольных
Пелен и ладаном кадильниц. Он уснул,
Осанн торжественных внимая смутный гул,

Но вспрянет вновь, когда одна из богомольных
Скорбящих матерей, припав к нему в тоске,
Достанет медный грош, завязанный в платке.

207. ВЕЧЕРНЯЯ МОЛИТВА

Прекрасный херувим с руками брадобрея,
Я коротаю день за кружкою резной;
От пива мой живот, вздуваясь и жирея,
Стал сходен с парусом над водной пеленой.

Как в птичнике помет дымится голубиный,
Томя ожогами, во мне роятся сны,
И сердце иногда печально, как рябины,
Окрашенные в кровь осенней желтизны.

Когда же, тщательно все сны переварив
И весело себя по животу похлопав,
Встаю из-за стола, я чувствую позыв...

Спокойный, как творец и кедра и иссопов,
Пускаю ввысь струю, искусно окропив
Янтарной жидкостью семью гелиотропов.

208. ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ

Когда бесстрастных Рек я вверился теченью,
Не подчинялся я уже бичевщикам:
Индейцы-крикуны их сделали мишенью,
Нагими пригвоздив к расписанным столбам.

Мне было все равно: английская ли пряжа,
Фламандское ль зерно мой наполняют трюм.
Едва я буйного лишился экипажа,
Как с дозволенья Рек понесся наобум.

Я мчался под морских приливов плеск суровый,
Минувшею зимой, как мозг ребенка, глух,
И Полуострова, отдавшие найтовы,
В сумятице с трудом переводили дух.

Благословение приняв от урагана,
Я десять суток плыл, пустясь, как пробка, в пляс
По волнам, трупы жертв влекущим неустанно,
И тусклых фонарей забыл дурацкий глаз.

Как мякоть яблока моченого приятна
Дитяти, так волны мне сладок был набег;
Омыв блевотиной и вин сапфирных пятна
Оставив мне, снесла она и руль и дрек.

С тех пор я ринулся, пленен ее простором,
В поэму моря, в звезд таинственный настой,
Лазури водные глотая, по которым
Плывет задумчивый утопленник порой.

И где, окрасив вдруг все бреды, все сапфиры,
Все ритмы вялые златистостью дневной,
Сильней, чем алкоголь, звончей, чем ваши лиры,
Любовный бродит сок горчайшей рыжиной.

Я знаю молнией разорванный до края
Небесный свод, смерчи, водоворотов жуть,

И всполошенную, как робких горлиц стая,
Зарю, и то, на что не смел никто взглянуть.

Я видел солнца диск, который, холодея,
Сочился сгустками сиреневых полос,
И вал, на древнего похожий лицедея,
Объятый трепетом, как лопасти колес.

В зеленой снежной мгле мне снились океанов
Лобзания; в ночи моим предстал глазам,
Круговращеньем сил неслыханных воспрянув,
Певучих фосфоров светящийся сезам.

Я видел, как прибой — коровник в истерии, —
Дрожа от ярости, бросался на утес,
Но я еще не знал, что светлых ног Марии
Страшится Океан — отдышливый Колосс.

Я плыл вдоль берегов Флорид, где так похожи
Цветы на глаз пантер; людская кожа там
Подобна радугам, протянутым, как вожжи,
Под овидью морей к лазоревым стадам.

Болота видел я, где, разлагаясь в гнили
Необозримых верш, лежит Левиафан,
Кипенье бурных вод, взрывающее штили,
И водопад, вдали гремящий, как таран,

Закаты, глетчеры, и солнца, лун бледнее,
В заливах сумрачных чудовищный улов:
С деревьев скрюченных скатившиеся змеи,
Покрытые живой коростою клопов.

Я детям показать поющую дораду
Хотел бы, с чешуей багряно-золотой.
За все блуждания я ветрами в награду
Обрызган пеной был и окрылен порой.

Порой, от всех широт устав смертельно, море,
Чей вопль так сладостно укачивал меня,
Дарило мне цветы, странней фантасмагорий,
И я, как женщина, колени преклоня,

Носился, на борту лелея груз проклятый,
Помет крикливых птиц, отверженья печать,

Меж тем как внутрь меня сквозь хрупкие
охваты,
Попятившись, вплывал утопленник поспать.

И вот, ощеренный травою бухт, злодейски
Окутавшей меня, я тот, кого извлечь
Не в силах монитор, ни парусник ганзейский
Из вод, дурманящих мой кузов, давший течь;

Я, весь дымящийся, чей остов фиолетов,
Я, пробивавший твердь, как рушат стену, чей
Кирпич покрылся сплошь — о, лакомство
поэтов! —
И лишаями солнц и соплями дождей;

Я, весь в блуждающих огнях, летевший пулей,
Сопровождаемый толпой морских коньков,
В то время как стекал под палицей июлей
Ультрамарин небес в воронки облаков;

Я, слышавший вдали, Мальштрем, твои раскаты
И хриплый голос твой при случке, бегемот,
Я, неподвижностей лазурных соглядатай,
Хочу вернуться вновь в тишь европейских вод.

Я видел звездные архипелаги в лоне
Отверстых мне небес — скитальческий мой бред:
В такую ль ночь ты спишь, беглянка, в
миллионе
Золотоперых птиц, о Мощь грядущих лет?

Я вдоволь пролил слез. Все луны так свирепы,
Все зори горестны, все солнца жестоки,
О, пусть мой киль скорей расколет буря в щепы.
Пусть поглотят меня подводные пески.

Нет, если мне нужна Европа, то такая,
Где перед лужицей в вечерний час дитя
Сидит на корточках, кораблик свой пуская,
В пахучем сумраке бог весть о чем грустя.

Я не могу уже, о волны, пьян от влаги,
Пересекать пути всех грузовых судов,
Ни вашей гордостью дышать, огни и флаги,
Ни плыть под взорами ужасными мостов.

209. ИСКАТЕЛЬНИЦЫ ВШЕЙ

Когда на детский лоб, расчесанный до крови,
Нисходит облаком прозрачный рой теней,
Ребенок видит въявь склоненных наготове
Двух ласковых сестер с руками нежных фей.

Вот, усадив его вблизи оконной рамы,
Где в синем воздухе купаются цветы,
Они бестрепетно в его колтун упрямый
Вонзают дивные и страшные персты.

Он слышит, как поет тягуче и невнятно
Дыханья робкого невыразимый мед,
Как с легким присвистом вбирается обратно —
Слюна иль поцелуй? — в полуоткрытый рот.

Пьянея, слышит он в безмолвии стоустом
Биенье их ресниц и тонких пальцев дрожь,
Едва испустит дух с чуть уловимым хрустом
Под ногтем царственным раздавленная вошь...

В нем пробуждается вино чудесной лени,
Как вздох гармоники, как бреда благодать,
И в сердце, млеющем от сладких вожделений,
То гаснет, то горит желанье зарыдать.

210. ЧТО ГОВОРЯТ ПОЭТУ О ЦВЕТАХ

(Отрывок)

Найди-ка в жилах черных руд
Цветок, ценимый всеми на вес:
Миндалевидный изумруд,
Пробивший каменную завязь!

Шутник, подай-ка нам скорей,
Презрев кухарок пересуды,
Рагу из паточных лилей,
Разъевших альфенид посуды!

211

Отходит кружево опять
В сомнении Игры верховной,
Полуоткрыв альков греховный —
Отсутствующую кровать.

С себе подобной продолжать
Гирлянда хочет спор любовный,
Чтоб, в глади зеркала бескровной
Порхая, тайну обнажать.

Но у того, чьим снам опора
Печально спящая мандора,
Его виденья золотя,

Она таит от стекол окон
Живот, к которому привлек он
Ее, как нежное дитя.



212. НАСТРОЕНИЯ

Я болен сердцем, я на лад настроен лунный.
О тишина, простри вокруг свои лагуны!
О кровли, жемчуга, бассейны темноты,
Гробницы, лилии, озябшие коты,
Поклонимся луне, властительнице нашей:
Она — причастие, хранящееся в чаше
Безмолвия, она прекрасна без прикрас,
В оправе траурной сверкающий алмаз.
Быть может, о луна, я и мечтатель нудный,
Но все-таки скажи: ужели безрассудно
Хоть в мыслях преклонить колени пред тобой,
Как Христофор Колумб пред новою судьбой?
Ни слова более. Начнем богослуженье
Ночей, настоянных на лунном излученье.
Вращайся медленней, лишенный всех услад,
О фиброинный диск, о трижды скорбный град!
Кентавров вспомяни, Пальмиру дней
счастливых,
Курносых сфинксов спесь, что спят в стоватых
Фивах,
И из-под озера Летейского ответь,
Какой Гоморрою тебе дано дотлеть?
Как относительны пристрастья человека,
Его «люблю тебя»! Какая подоплека
У «добрых вечеров» его и «добрых утр»!
Кружить вокруг любви, боясь проникнуть
внутрь...
— Ах, сколько раз долбить я должен в лоб
чугунный:
Я болен сердцем, я на лад настроен лунный.

213. ИЗ «ИЗРЕЧЕНИЙ ПЬЕРО»

Ах, что за ночи без луны!
Какие дивные кошмары!
Иль въяве лебедей полны
Там, за порогом, дортуары?

С тобой я здесь, с тобой везде.
Ты сердцу дашь двойную силу,
Чтоб в мутной выудить воде
Джоконду, Еву и Далилу.

Ах, разреши предсмертный бред
И, распятому богомолу,
Продай мне наконец секрет
Причастности к другому полу!



214. МАГАЗИН САМОУБИЙСТВА

«Вот — верный пистолет... Отточенные бритвы...
Веревка... Хлороформ... Надежней не найти!
Попробуйте, клянусь: ни папские молитвы,
Ни лучшие врачи не смогут вас спасти!

Вот — яды разных змей... Растительные... Я бы
Советовал вам взять кураре... Иль вот тут —
Напиток, сваренный из сока кучелябы:
В одно мгновение он скрутит вас, как жгут.

За каждый проданный снаряд самоубийства
Даем ручательство, и это не витийство,
Но лучшее из средств покинуть дольний мир, —

Он указал на дверь, заделанную в стену, —
Ему научат вас за небольшую цену
Девица Осьминог и госпожа Вампир».



215. СКВЕРНЫЙ ПЕЙЗАЖ

Песок и прах. Волна хрипит и тает,
Как дальний звон. Волна. Еще волна.
Зловонное болото, где глотает
Больших червей голодная луна.

Здесь медленно варится лихорадка,
Изнемогает бледный огонек,
Колдует заяц и трепещет сладко
В гнилой траве, готовый наутек.

На волчьем солнце расстилает прачка
Белье умерших — грязное тряпье,
И, все грибы за вечер перепачкав

Холодной слизью, вечное свое
Несчастие оплакивают жабы
Размеренно-лирическим «когда бы».

216. ИДАЛЬГО

О, все они горды!.. как на коросте вши!
Они ограбят вас, но так, что вы — растаяв
От восхищения — на самом дне души
Почти полюбите отважных негодяев.

Их запах не совсем хорош. Зато их вид
Очарователен — в них чувствуется раса.
Вот — не угодно ли? — набросок: нищий Сид...
Великолепный Сид бездельников Козаса...

Я брел с подругою. Дорога, вся в огне,
Казалось, напрокат взята из преисподней,
Вдруг — Сид — во весь опор... и я прижат к стене
Загривком лошади. — Ах, милостью господней

Я заклинаю вас: головку лука... су...
Я большего просить не смею у сеньора...
(А лошадь у меня почти что на носу.)
Она уж любит вас, бедняга! — Слишком скоро!

Дорогу! — О, хотя б окурок!.. Помоги
Вам Дева за добро. — Отстань, ты тратишь
время
Напрасно! Пропусти!.. (Он пальцами ноги
Тихонько мой карман затягивает в стремя.)

— Молю о жалости! — И, получивши су: —
Благодарю, сеньор, за ангельское дело...
Сеньора! Дивная! Спасибо за красу,
А также и за то, что на меня глядела!..



217. БАРКАРОЛА

На катере и гам и вопли,
Полно разряженных мещан.
Их детям утирают сопли,
Но это — зрительный обман.

Пускай вокруг колышет Сена
Собачьи трупы, дохлых кур,
Им в свежем ветре запах сена
Шлет вожделенный Бильянкур.

А их ужасные подруги,
Под блузкой распустив подпруги,
Потеют — им нехорошо! —

И жмутся с негою во взорах
К японцам сумрачным, которых
Одел с иголочки Годшо.

218. ПЛОЩАДЬ ПОБЕД

Уроды-женщины, уткнувши в ноты нос,
Прослушали концерт и, выйдя от Эрара,
Столкнулись с Фриною, царицей тротуара,
Пленяющей мужчин фальшивым златом кос.

Решая, подчеркнул ли всюду тему фуги
Венгерский пианист, которого перо
Продажное давно уж хвалит в «Фигаро»,
Они посплетничать не прочь и о прислуге.

Покорные мужья, бредя вослед своим
Супругам яростным, поддакивают им,
Хоть жертвам музыки стократ милей шарманка,

И, лишь слегка задет тенями их фигур,
Людовик, перед кем не устоял Намюр,
Уныло смотрится годами в двери банка.

219. SUR CHAMP D'OR*

Конечно, Бенуа на стороне людей
Свободомыслящих и любящих Вольтера.
Во всеоружии передовых идей
Он сам разоблачит монаха-лицемера.

Но так как верует в Христа его жена,
То крошка Бенуа под белым покрывалом
Пошла к причастию, а вечером должна
Присутствовать на том, что называют «балом».

В замызганном бистро, где пьют за литром литр,
В перчатках шелковых обручница царит,
Тоскующий бильярд избрав себе подножьем,
А пьяный Бенуа уж на церковный лад
Настроился совсем и непритворно рад
Союзу дочери невинной с сыном божьим.

220. ПОСВЯЩЕНИЕ

Он хвалит свой товар, но сдержанно: народ
Зевак во всем готов увидеть повод к сплетням.
«Слоноподобная Венера! Только вход
Не разрешается несовершеннолетним!»

Безусые юнцы, солдатики, легко
В предложенную им уверовав программу,
Проходят под навес, где предъявляют даму —
Сто пятьдесят кило, затянутых в трико.

Один из простаков, объятый страстным пылом
К гигантской женщине, совсем прирос к перилам
И делает свой взнос вторично торгашу,

Как вдруг из темноты, неотразимо-томен,
Желая ободрить его, басит феномен:
«Ты можешь трогать все — ведь я не укушу!»

---

* Золотое поле (франц.). — *Ред.*

221. К БУДУЩЕМУ

О род людской, твой путь в небесные глубины
Лежит среди светил, но кто б сумел из нас
Ответить, что за вихрь потряс
Твою судьбу за век единый!

Прорвавшись в высоту, сквозь облачный шатер,
И самых дальних звезд разоблачив убранство,
Из ночи в ночь и вновь из одного пространства
В другое странствует неутомимый взор.

Меж тем как под землей, где дремлют вереницы
Бесчисленных годов, где целые века
Пластами залегли, пытливая рука,
Нащупав их, на свет выводит из гробницы.

Стремление во всем отдать себе отчет
Одушевляет лес существ прямостоящий,
И человек, сквозь все проламываясь чащи,
Свои права и долг извечный познает.

В ферменте и в пыли, аморфной и инертной,
И в атоме есть жизнь; и все заключено
В несчетный ряд сетей, которые дано
Сжимать и разжимать материи бессмертной.

Искатель золота, мудрец, артист, герой —
Все в ежедневный бой вступают с Неизвестным.
Благодаря трудам их розным иль совместным
Мы мироздание осознаем собой.

И это вы одни лишь,
О города,
Как сила грозная, которой не осилишь,
Восстали навсегда
Среди равнины
И среди долины,
Сосредоточивши достаточно людей,
Кипенья рдяных сил и пламенных идей,

Чтоб лихорадкою и яростью священной
Зажечь сердца у всех смиренных
И надменных,
Кому лишь удалось,
Открыв закон миров, в себе увидеть ось
Вселенной.

Господень дух вчера еще был духом сёл.
Враждебный опыту и мятежу, все клятвы
Он рабски блюл. Он пал, и по нему прошел
Горящий воз снопов, как символ новой жатвы.

На обреченное погибели село
Со всех сторон летят разрухи ветры злые,
А город издали последнее тепло
Старается извлечь из этой агонии.

Где золотилась рожь, маховики стучат.
По крыше церкви дым драконом вьется черным,
Мы движемся вперед, и солнечный закат
Уже не кажется причастьем чудотворным.

Проснутся ль некогда поля, исцелены
От ужасов, безумств и зол средневековья,
Садами светлыми, сосудами весны,
До края полными цветущего здоровья?

В подмогу взяв себе и подъяремный скот,
И ветер, и дожди, и солнца дар нетленный,
Построят ли они свой новый мир — оплот,
Спасающий людей от городского плена?

Иль станут, навсегда былых богов изгнав,
Они последними подобиями рая,
Куда в полдневный час придет мечтать конклав
Усталых мудрецов, дремоту поборая?

Покуда ж, к прошлому сжигая все мосты,
Жизнь стала радостью безумно-дерзновенной.
Что долг и что права? Лишь зыбкие мечты
Твои, о молодость, наследница вселенной!

222. ЭПИТАФИЯ

Я умер. Я навек смежил глаза свои.
Вчерашний Прокл и ваш насельник, Клазомены,
Сегодня — только тень, всего лишь пепел тленный,
Без дома, родины, без близких, без семьи.

Ужель настал черед испить и мне струи
Летейских вод? Но кровь уж покидает вены.
Цветок Ионии, в пятнадцать лет надменный
Узнав расцвет, увял средь вешней колеи.

Прощай, мой город! В путь я отправляюсь темный,
Из всех своих богатств одной лишь драхмой скромной
Запасшись, чтоб внести за переправу мзду,

Довольный, что и там в сверкающем металле
Я оттиск лебедя прекрасного найду,
Недостающего реке людской печали.

223. ПЛЕННЫЙ ШАХ

Я — шах, но все мои владенья в этом мире —
Листок, где нарисован я.
Они, как видите, увы, едва ли шире
Намного, чем ладонь моя.

Я, любовавшийся денницей золотою
С террас двухсот моих дворцов,
Куда бы я ни шел, влачивший за собою
Толпу угодливых льстецов,

Отныне обречен томиться в заточенье,
Замкнут навеки в книжный лист,
Где рамкой окружил мое изображенье
Иранский миниатюрист.

Но не смутит меня, не знающего страха
Ни пред судьбой, враждебной мне,
Ни пред убийственным бесстрастием Аллаха,
Изгнанье в дальней стороне,

Пока бумажных стен своей темницы тесной
Я — благородный властелин,
И, в мой тюрбан вкраплен, горит звездой чудесной
На шелке пурпурный рубин;

Пока гарцую я на жеребце кауром,
И сокол в пестром клобучке,
Нахохлившись, застыл в оцепененьи хмуром,
Как прежде, на моей руке;

Пока кривой кинжал, в тугие вложен ножны,
За поясом моим торчит;
Пока к индийскому седлу, мой друг надежный,
Еще подвешен круглый щит;

Пока, видениям доверившись спокойным,
Я проезжаю свежий луг,
И всходит в небесах над кипарисом стройным
Луны упавший навзничь лук;

Пока, с моим конем коня пуская в ногу,
Подруга нежная моя
В ночном безмолвии внимает всю дорогу
Печальным трелям соловья

И, высказать свою любовь не смея прямо,
Слегка склоняется ко мне,
Строфу Саади иль Омара Хаияма
Нашептывая в полусне.



АЛЬБЕР САМЕН

224. КОНЕЦ ИМПЕРИИ

В просторном атрии под бюстом триумвира
Аркадий, завитой, как юный вертопрах,
Внимает чтению эфеба из Эпира...
Папирус греческий, руки предсмертный взмах —

Идиллия меж роз у вод синей сапфира,
Но стих сюсюкает и тлением пропах.
Вдыхая лилию, владыка полумира
Застыл с улыбкою в подведенных глазах.

К нему с докладами подходят полководцы:
Войска бегут... с врагом уже нельзя бороться,
Но императора все так же ясен вид.

Лишь предок мраморный, чело насупив грозно,
Затрепетал в углу, услышав, как трещит
Костяк империи зловеще грандиозной.

225. НОКТЮРН

Ночное празднество в Бергаме. Оттого ли,
Что мягким сумраком весь парк заворожен,
Цветам мечтается, и в легком ореоле
Холодная луна взошла на небосклон.

В гондолах медленно подплыв к дворцу
Ланцоли,
Выходят пары в сад. За мрамором колонн
Оркестр ведет Люли. При вспышках
жирандолей
Бал открывается, как чародейный сон.

Сильфид, порхающих на всем пространстве
залы,
Высокой пошлостью пленяют мадригалы,
И старых сплетниц суд не так уже суров,

Когда, напомнивши о временах Регентства,
Гавотов томное им предстоит блаженство
В размеренной игре пахучих вееров.

226

Зачем влачат волы тяжелый груз телег?
Нам грустно видеть их понуренные лбы,
Страдальческий их взгляд, исполненный
мольбы.
Но как же селянин без них промыслит хлеб?

Когда у них уже нет сил, ветеринары
Дают им снадобья, железом жгут каленым.
Потом волы опять, в ярем впрягаясь старый,
Волочат борону по полосам взрыхленным.

Порой случается, сломает ногу вол:
Тогда его ведут на бойню преспокойно,
Вола, внимавшего сверчку на ниве знойной,

Вола, который весь свой век послушно брел
Под окрики крестьян, уставших от труда,
На жарком солнце — брел, не зная сам куда.

227

Послушай, как в саду, где жимолость цветет,
Снегирь на персике заливисто поет!

Как трель его с водою схожа чистой,
В которой воздух преломлен лучистый!

Мне грустно до смерти, хотя меня
Дарили многие любовью, а одна и нынче
влюблена.

Скончалась первая. Скончалась и вторая.
Что сталось с третьей — я не знаю.

Однако есть еще одна.
Она — как нежная луна.

В послеобеденную пору
Мы с ней пойдем гулять по городу —

Быть может, по кварталам богачей,
Вдоль вилл и парков, где не счесть затей.

Решетки, розы, лавры и ворота
Сплошь на запоре, словно знают что-то.

Ах, будь я тоже богачом,
Мы с Амарильей жили б здесь вдвоем.

Ее зову я Амарильей. Это
Звучит смешно? Ничуть — в устах поэта.

Ты полагаешь, в двадцать восемь лет
Приятно сознавать, что ты поэт?

Имея десять франков в кошельке,
Я в страшной нахожусь тоске.

Но Амарилье, заключаю я,
Нужны не деньги, а любовь моя.

Пусть мне не платят гонорара даже
В «Меркюре», даже в «Эрмитаже» —

Что ж? Амарилья кроткая моя
Умна и рассудительна, как я.

Полсотни франков нам бы надобно всего.
Но можно ль все иметь — и сердце сверх того?

Да если б Ротшильд ей сказал: «Идем ко мне...»
Она ему ответила бы: «Нет!

Я к платью моему не дам вам прикоснуться:
Ведь у меня есть друг, которого люблю я...»

И если б Ротшильд ей сказал: «А как же имя
Того... ну, словом, этого... поэта?»

Она б ответила: «Франсисом Жаммом
Его зовут». Но, думаю, беда

Была бы в том, что Ротшильд о таком
Поэте и не слышал никогда.

228. ЗЕВАКИ

Проделывали опыты зеваки
В коротких панталонах, и шутник
Мог искрой, высеченною во мраке,
Чудовищный баллона вызвать взрыв.

Взвивался шар, наряднее театра,
И падал в ахающую толпу.
Горели братья Монгольфье отвагой,
И волновалась Академия наук.



229. ФИЛОМЕЛА

Пой в сердце тишины, незримый соловей!
Все розы слушают, склоняясь со стеблей.

Крыло серебряной луны скользит несмело.
Среди недвижных роз тоскует Филомела.

Среди недвижных роз, чей аромат сильней
От невозможности отдать всю душу ей.

Как пенье соловья в ночи совсем беззвездной
Похоже на призыв к богам подземной Бездны!

Нет — к розам, аромат которых тем сильней,
Чем больше этот гимн влечет их в мир теней!

Не сердце ль тишины теперь само поет?
Куст облетевших роз — дремоты сладкий гнет...

Безмолвье, молньями насыщенное бури,
Иль безмятежное, как облако в лазури,

Всю ночь подчинено тебе лишь одному,
Пэан, навеянный луною Филомеле!

О песнь бессмертия! Не птичьи это трели!
Ах, волшебства ее нельзя преодолеть.

Не из Аида ли исходят эти трели?
Но даже вздоха нет у роз, чтоб умереть.

И все же, без него что за метаморфозы!
Луна присутствует при том, как гибнут розы,

Уже на всех кустах они склонили стебли,
И вихрь опавших роз проносится, колебля

Траву, и без того смятенную твоей
Бессмертной песнею, незримый соловей!

Объятый трепетом, роняет листья сад,
Блеснув из облака, луна ушла назад.

Продрогнув в мураве пугливой и во мгле,
О лепестки, скорей прислушайтесь к земле.

Прислушайтесь: идет гроза из бездн Аида.
Сердцебиением вселенной полон сад.

Глухой удар. Второй и третий вслед восходят.
Другие, звонкие и чистые, восходят.

Плененное землей, все ближе сердце. Стук
Его все явственней в траве, примятой ветром.

Порхают лепестки. Земля уже разверзлась.
И в розах, голубых от лунного сиянья,

Богиня вечная, всесильная Кибела,
Подъяв чело, тебе внимает, Филомела.



230. СТАНСЫ

Под проливным дождем я полем шел, ступая
По рытвинам с водой, где грозового дня
Поблескивала мне едва заря скупая,
И ворон сумрачный сопровождал меня.

Далекой молнии предшествовал мне сполох,
И Аквилон терзал меня своим крылом,
Но буря не могла рассеять чувств тяжелых,
Глухим неистовством перекрывавших гром.

Вассалы осени, и ясени, и клены,
К ее стопам несли листвы златую сыть,
А ворон продолжал кружиться, непреклонный,
Моей судьбы никак не в силах изменить.

231. СТАНСЫ

Лишь к мертвецам лицо обращено мое,
Л все не сговорюсь со славою своею,
Зерном моих борозд живится воронье,
Мне жатвы не собрать, хоть я пашу и сею.

Но я не сетую. Пусть злится Аквилон,
Пускай меня клеймят, пускай кто хочет — свищет:
Что нужды, если твой, о лира, тихий звон
Искусней с каждым днем становится и чище?



232—235. ИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ АНДРЕ ВАЛЬТЕРА

1

Нас нынче обошла весна, о дорогая,
И песен и цветов как будто избегая;
Апрельских не было совсем метаморфоз:
Нам не придется вить венки из легких роз.

Еще при свете ламп, почти безмолвно
Мы были склонены над грудой зимних книг,
Когда морским пугливым анемоном
Багровый солнца диск нас в сентябре настиг.

Ты мне сказала: — Вот и осень.
Ужель так долго спали мы?
Как дальше жить средь полутьмы,
Средь книг, чей вид нам стал несносен?

Быть может, мимо нас весна
Уже прошла, мелькнув на миг единый?
Чтоб вовремя зари была нам речь слышна,
На окнах распахни гардины!.. —

Шел дождь. У ламп, поблекших при багровой
Заре, мы удлинили фитили
И в ожиданье погрузились снова
Весны, грядущей издали.

2

Пустую лампу новая сменила,
И эта ночь сменяется иной,
И слышно, как от нас бежит во мрак ночной
Часов песочных шум унылый.

Во власти ложного мы бьемся силлогизма,
О троице ведем бессвязный спор,
Но мыслям и словам недостает лиризма,
И лампы тусклые глядят на нас в упор.

На случай, если бы от одури нежданной
И боли головной наш спор затих,
Нас ждут в углу два узкие дивана:
Мы простираемся ребячески на них.

Молитву прочитав ночную,
Мы поскорее тушим свет,
И к нашим векам льнет вплотную
Ночей могильных душный бред.

Но перед нашим диким взглядом
Огромный образ все же не изжит,
И страшно каждому уснуть, пока лежит
И смотрит на него другой, не спящий рядом.

6

Я знаю, что душа включает
В себя тот жест, чью звучность вслед
За ним согласно обличает
Вполне ей соприродный свет.

Пейзаж, пренебрегая мерой,
По прихоти души растет,
Ритмическою атмосферой
Сливая с нею небосвод.

Но непонятно мне, зачем путем окольным
Бессильная душа, среди немилых мест,
По деревням блуждает своевольным,
Где недоступен нам свободный жест.

Ну, что же, если вся борьба бесплодна
И побеждает нас пейзаж,
Хотел бы я такого рода
Побед, чтоб дух воспрянул наш.

Я солнечных ищу полей,
Где ты сказала б мне: «Любимый!»
Но только месяц над равниной
Сияет бледною лилеей.

8

У нас у обоих печальные, бедные души,
Которых и счастью никак не согреть;
У нас у обоих печальные души,
Давно позабывшие всякую радость.

Вверху разгорается диск золотой,
Желая согреть наши зябкие души;
Но даже в его благодатном тепле
Им холодно, точно студеной зимой.

Мы знаем, что надо бы нам улыбаться,
Когда в небесах — только ярь, только синь,
Но мы потеряли навеки привычку
К цветенью души.

Нас прежде лучи согревали бы солнца,
Мы прежде смеялись бы оба от счастья,
Но ныне не знаем уже, почему
Холмы так беспечно ликуют.

— Послушай, — сказала ты, — души у нас
Глубокой исполнены тайной
И счастливы необычайно,
Но мы лишь не знаем о том.

236. СОЛНЦЕСТОЯНИЕ

Чуть в звонком воздухе раздался голос рога,
Мы поняли, что все должно застыть кругом.
Он смолк, но звук еще плывет своей дорогой
На медный небосклон.

Кустарник золотой приник вплотную к жнивью,
Стогами желтыми означились поля,
Сияло мертвое на горизонте солнце,
И выросли высокие леса...

На буках, выбежавших на опушку леса,
Вороны не хотели засыпать,
И меж ветвей, простершихся завесой,
Большие рыжие олени замерли.

Зачем же тишину нарушил рог звучаньем?
Который час теперь, что солнце не зашло?
Ужель кустов конца не будет колыханьям
И время замолчать воронам не пришло?

Еще рыдания! Какая скука всюду!
Не лучше ль дома бы нам посидеть с тобой?
Смотри, как, подхватив осенних листьев груду,
Их ветер закружил и гонит пред собой...

237. ПАРК

Увидев пред собой закрытую калитку,
Мы долго простояли, горько плача.
Потом, сообразив, что это мало чем поможет,
Мы снова медленно пустились в путь.

Мы вдоль ограды сада пробрели весь день;
Оттуда долетали голоса и взрывы смеха.
Мы думали, что там справляют праздник на лужайке,
И эта мысль нас исполняла грустью.

Под вечер стены парка обагрил закат;
Не знали мы, что происходит за стеной,
Поверх которой ветви лишь виднелись, иногда
Ронявшие при колыханьи листья.

238—240. КАЛЕНДАРИ

1. МАРТ

Я говорил душе: — Душа моя, родная,
Зачем меня будить? Приди, у с н е м . —
Душа ответила: — Взгляни, как заревая
Зарделась полоса. Пора. Покинем дом.

Я спорил: — На дворе ведь холодно, и мало
С тобой мы прочитали книг.
Скажи, ужель ты не устала
Бдеть надо мною каждый миг?

Зима от целого нас укрывала света;
Я думал, что я спал, но я был только нем.
Я столько размышлял, что, бедная душа поэта,
О солнце позабыл совсем.
Вернется ли оно опять к своей эклоге
И вместе с ним шумливая весна
Смутит ли снова наши диалоги?

— Оно окрасило всю занавесь багрянцем
Сквозь стекла потные о к н а , —
Ответила д у ш а , — и наша лампа
Сейчас погаснет. Книги прочтены.
А если ты открыть не хочешь раму
Всему, что рвется к нам упрямо,
Открою я.

Зима прошла. Земля уныло
Глядит, оголена.
Проснись! Совсем иного пыла
Твоя душа полна.
Дремотой в хлеве истомленный,
Стремится скот на влажные поля,
К морской волне неугомонной.

— О бедная д у ш а , — ответил я, — куда
Меня зовешь? Увидеть вдоль дороги
Безлиственные тополя?
Иль небоскат и пасмурный и строгий?
На бег ли посмотреть ручья,
На берег ли взглянуть пологий,
Бродячих чаек жалкий стан?
На скисший виноград под кровлею дырявой?
Иль за околицей на плачущих селян,
Мечтающих о пажитях поемных
И о посеве озимых хлебов?
Немые пашни ширятся безмерно
И ливней животворных ждут.
В морскую даль уже ушел весь лед —
В морскую даль, где кораблекрушений
Обломки носятся по прихоти течений;
Их на песке, в еще бурлящей пене,
Минувшей собирали мы весной;
На берегу в тот вечер сквозь одежду
Мы сырость ощутили вдруг

И в дом вернулись, чтобы пальцы рук
Озябшие согреть близ камелька надеждой.

Душа сказала мне: — Ужель не знаешь ты:
Все, что зима взяла, весна вернет нам вскоре?
Над грустною равниной из-за моря
Воспрянет солнце горячей.
Март кончился, апрель теплом своих лучей
Извечную любовь на челах возрождает...

— Как знать, не лето ли, что вновь мне возвращает
Морскую даль и небосвод,
Для будущей зимы не лето ль сбережет
Таинственнейший сон любви вдвойне печальной?

2. СЕНТЯБРЬ

Я завтра, как пастух, в хвосте бредущий стада,
На берег выведу желания свои;
Пусть выйдут на простор они морской струи,
Врывавшейся в мой сон всю ночь с такой надсадой.

Осталось ждать лишь час, чтоб занялся рассвет;
Окаймлена зарей, уже белеет нива;
Рыдания в ночи смолкают постепенно.
Что ж, подождем еще: уж недалек рассвет.

Я вскоре окажусь на отмели угрюмой,
Где столько соли, трав, обломков кораблей,
Сегодня избранных тревогою моей
Игралищами быть моей печальной думы.

Мои желания, нас берег ждет безмолвный,
Заря горит, горит! Вот вам рука моя.
Я тоже побегу. Не эта ль колея
Нас приведет туда, где замирают волны?

Волна отходит прочь, чтоб наконец могли
Мы собирать в местах, которым сердце радо,
И влажный урожай морского винограда,
И все, что к нам валы с утеса нанесли.

Все, что похитил вал, что сброшено приливом,
Что зыблелось в волнах, что ветром унесет,
Все символом живым сознанью предстает,
И даже водоросль, отливом прихотливым
Оставленную здесь, желания мгновенно
Преобразили мне в морскую диадему.

3. НОЯБРЬ

Нам не заснуть никак. Бушует буря
За окнами, и ночь чудовищно темна.
Орлы влетают в потайные входы
И ставни дикими крылами бьют.

Средь бури покружив, они стучатся в двери,
Врываются в пустынный коридор,
Где медленно текут часы ночные
И наши сны. Нам не заснуть так скоро.

Мы подождем, чтоб ночь окончилась, оплачем
Сны, заблудившиеся на ветру,
Во мраке башни, где трепещут крылья,
И, как всегда, грозы преодолев насилье,

Дождливая заря блеснет нам сквозь стекло.



241. ЕЛЕНА, ЦАРИЦА ПЕЧАЛЬНАЯ...

Лазурь! Я вышла вновь из сумрачных пещер
Внимать прибою волн о звонкие ступени
И вижу на заре воскресшие из тени
Златовесельные громадины галер.

Одна, зову царей. Томясь, стремятся к соли
Курчавых их бород опять персты мои.
Я плакала. Они безвестные бои
Мне славили и песнь морской слагали воле.

Я слышу раковин раскаты, вижу блеск
Медноголосых труб, и весел мерный плеск,
И древний строй гребцов, в поспешности
степенный,

И благостных богов! В лазурной вышине
Они с носов галер сквозь поношенья пены
С улыбкой руки вновь протягивают мне.

242. ЮНАЯ ПАРКА

(Фрагменты)

Пускай преследует его мой нежный запах,
О смерть, вбери в себя прислужницу царя:
Разочаруй меня, унылая заря,
Я так устала жить, я — образ обреченный.
Послушай! Торопись... Весь год новорожденный
Смятенья тайные предсказывает мне:
Последний свой алмаз мороз сдает весне,
И завтра под ее улыбкой вожделенной
Внезапно вскроется родник запечатленный.
Как знать, откуда ты, насильница-весна,
Пришла? Но речь твоя струится так ясна,
Что умиляется земля в глубоком чреве...
Одевшись в чешую, набухшие деревья —
Зачем им столько рук и овидей дано? —
Вздымают к солнцу вновь громовое руно

И в горьком воздухе уже растут крылами
Бесчисленной листвы, в чьих жилах — снова
пламя...
Ты слышишь, как в лучах дрожат их имена,
Глухая? Как в дали, где все — в оковах сна,
Уже собрался в путь, ожившею вершиной
Ощерясь на богов и к ним стремясь единой
Душой, плавучий лес, чьи грубые стволы
С благоговением возносят ввысь из мглы —
Куда плывете вы опять, архипелаги? —
Укрывшийся в траве поток нежнейшей влаги.
Какая смертная отвергнет этот плен?
Какая смертная...
Ах, дрожь моих колен
Предчувствует испуг коленей беззащитных...
Как этот воздух густ! От криков ненасытных
Вон птица падает... Сердцебиенья час!
А розы! Легкий вздох приподымает вас,
Властитель кротких рук, сомкнутых над
корзиной...
Ах, в волосах моих мне тяжек вес пчелиный,
Твой острый поцелуй, пронзающий меня,
Вершина моего двусмысленного дня...
О свет! Иль смерть! Одно из двух, но
поспешите.
Как бьется сердце! Как час от часу несытей
Вздувается моя тугая грудь, как жжет
Меня в плену моих лазоревых тенет...
Пускай тверда... но как сладка устам
несчетным!..

. . . . . .

Я заклинать хочу лишь слабый отблеск твой,
Слеза, уже давно готовая пролиться,
Моя наперсница, ответная зарница,
Слеза, чей трепет мне еще не заволок
Разнообразия печального дорог.
Ты *и*дешь из души, но колеей окольной,
Ты каплю мне несешь той влаги подневольной,
Тот чудодейственно-живительный отстой,
Чьей жертвой падает моих видений рой,
О тайных замыслов благое возлиянье!
В пещере ужасов, на самом дне сознанья
Наслаивает соль, немотствуя, вода.

Откуда ты? Чей труд, уныл и нов всегда,
Выводит, поздняя, тебя из горькой тени?
Все материнские и женские ступени
Мои осилишь ты, но медленный твой ход
Несносен... От твоих чудовищных длиннот
Мне душно... Я молчу и жду тебя заране...
— Кто звал тебя прийти на помощь свежей
ране?

243. ПОГИБШЕЕ ВИНО

Когда я пролил в океан —
Не жертва ли небытию? —
Под небом позабытых стран
Вина душистую струю,

Кто мной тогда руководил?
Быть может, голос вещуна,
Иль, думая о крови, лил
Я драгоценный ток вина?

Но, розоватым вспыхнув дымом,
Законам непоколебимым
Своей прозрачности верна,

Уже трезвея в пьяной пене,
На воздух подняла волна
Непостижимый рой видений.

244. INTÉRIEUR*

То никнет в зеркала рабыней длинноглазой,
То, воду для цветов держа, стоит над вазой,
То, ложу расточив всю чистоту перстов,
Приводит женщину сюда, под этот кров,
И та в моих мечтах благопристойно бродит,
Сквозь мой бесстрастный взгляд, бесплотная,
проходит,
Как сквозь светило дня прозрачное стекло,
И разума щадит земное ремесло.

*Интерьер (франц.). — Ред.

245. ДРУЖЕСКАЯ РОЩА

Дорогою о чистых и прекрасных
Предметах размышляли мы, пока
Бок о бок двигались, в руке рука,
Безмолвствуя... среди цветов неясных.

Мы шли, боясь нарушить тишину,
Обручники, в ночи зеленой прерий
И разделяли этот плод феерий,
Безумцам дружественную луну.

Затем, во власть отдавшись запустенью,
Мы умерли, окутанные тенью
Приветной рощи, ото всех вдали,

И в горнем свете, за последней гранью,
Друг друга, плача, снова обрели,
О милый мой товарищ по молчанью!

246. МОРСКОЕ КЛАДБИЩЕ

Как этот тихий кров, где голубь плещет
Крылом, средь сосен и гробниц трепещет!
Юг праведный огни слагать готов
В извечно возникающее море!
О благодарность вслед за мыслью вскоре:
Взор, созерцающий покой богов!

Как гложет молний чистый труд бессменно
Алмазы еле уловимой пены!
Какой покой как будто утвержден,
Когда нисходит солнце в глубь пучины,
Где, чистые плоды первопричины,
Сверкает время и познанье — сон.

О стойкий клад, Минервы храм несложный,
Массив покоя, явно осторожный,
Зловещая вода, на дне глазниц
Которой сны я вижу сквозь пыланье,
Мое безмолвье! Ты в душе — как зданье,
Но верх твой — злато тысяч черепиц!

Храм времени, тебя я замыкаю
В единый вздох, всхожу и привыкаю
Быть заключенным в окоем морской,
И, как богам святое приношенье,
В мерцаньи искр верховное презренье
Разлито над бездонною водой.

Как, тая, плод, когда его вкушают,
Исчезновенье в сладость превращает
Во рту, где он теряет прежний вид,
Вдыхаю пар моей плиты могильной,
И небеса поют душе бессильной
О берегах, где вновь прибой шумит.

О небо, я меняюсь беспрестанно!
Я был так горд, я празден был так странно
(Но в праздности был каждый миг велик),
И вот отдался яркому виденью
И, над могилами блуждая тенью,
К волненью моря хрупкому привык.

Солнцестоянья факел встретив грудью
Открытой, подчиняюсь правосудью
Чудесному безжалостных лучей!
На первом месте стань, источник света:
Я чистым возвратил тебя!.. Но это
Меня ввергает в мрак глухих ночей.

Лишь сердца моего, лишь для себя, в себе
лишь —
Близ сердца, близ стихов, что не разделишь
Меж пустотой и чистым смыслом д н я , —
Я эхо внутреннего жду величья
В цистерне звонкой, полной безразличья,
Чей полый звук всегда страшит меня!

Лжепленница зеленых этих мрежей,
Залив, любитель худосочных режей,
Узнаешь ли ты по моим глазам,
Чья плоть влечет меня к кончине вялой
И чье чело ее с землей связало?
Лишь искра мысль уводит к мертвецам.

Священное, полно огнем невещным,
Залитое сияньем многосвещным,
Мне это место нравится: клочок
Земли, дерев и камня единенье,
Где столько мрамора дрожит над тенью
И моря сон над мертвыми глубок.

Гони жреца, о солнечная сука!
Когда пасу без окрика, без звука,
Отшельником таинственных овец,
От стада белого столь бестревожных
Могил гони голубок осторожных
И снам напрасным положи конец!

Грядущее здесь — воплощенье лени.
Здесь насекомое роится в тлене,
Все сожжено, и в воздух все ушло,
Все растворилось в сущности надмирной,
И жизнь, пьяна отсутствием, обширна,
И горечь сладостна, и на душе светло.

Спят мертвецы в земле, своим покровом
Их греющей, теплом снабжая новым.
Юг наверху, всегда недвижный Юг
Сам мыслится, себя собою меря...
О Голова в блестящей фотосфере,
Я тайный двигатель твоих потуг.

Лишь я твои питаю опасенья!
Мои раскаянья, мои сомненья —
Одни — порок алмаза твоего!..
Но мрамором отягощенной ночью
Народ теней тебе, как средоточью,
Неспешное доставил торжество.

В отсутствии они исчезли плотном.
О веществе их глина даст отчет нам.
Дар жизни перешел от них к цветам.
Где мертвецов обыденные речи?
Где их искусство, личность их? Далече.
В орбитах червь наследует слезам.

Крик девушек, визжащих от щекотки,
Их веки влажные и взор их кроткий,

И грудь, в игру вступившая с огнем,
И поцелуям сдавшиеся губы,
Последний дар, последний натиск грубый —
Все стало прах, все растворилось в нем!

А ты, душа, ты чаешь сновиденья,
Свободного от ложного цветенья
Всего того, что здесь пленяло нас?
Ты запоешь ли, став легчайшим паром?
Все бегло, все течет! Иссяк недаром
Святого нетерпения запас.

Бессмертье с черно-золотым покровом,
О утешитель наш в венке лавровом,
На лоно матери зовущий всех!
Обман высокий, хитрость благочестья!
Кто не отверг вас, сопряженных вместе,
Порожний череп и застывший смех?

О праотцы глубокие, под спудом
Лежащие, к вам не доходит гудом
Далекий шум с поверхности земной.
Не ваш костяк червь избирает пищей,
Не ваши черепа его жилище —
Он жизнью жив, он вечный спутник мой!

Любовь или ненависть к своей особе?
Так близок зуб, меня грызущий в злобе,
Что для него имен найду я тьму!
Он видит, хочет, плоть мою тревожа
Своим касанием, и вплоть до ложа
Я вынужден принадлежать ему.

Зенон! Жестокий! О Зенон Элейский!
Пронзил ли ты меня стрелой злодейской,
Звенящей, но лишенной мощных крыл?
Рожденный звуком, я влачусь во прахе!
Ах, Солнце... Черной тенью черепахи
Ахилл недвижный над душой застыл!

Нет! Нет! Воспрянь! В последующей эре!
Разбей, о тело, склеп свой! Настежь двери!
Пей, грудь моя, рожденье ветерка!
Мне душу возвращает свежесть моря...

О мощь соленая, в твоем просторе
Я возрожусь, как пар, как облака!

Да! Море, ты, что бредишь беспрестанно
И в шкуре барсовой, в хламиде рваной
Несчетных солнц, кумиров золотых,
Как гидра, опьянев от плоти синей,
Грызешь свой хвост, сверкающий в пучине
Безмолвия, где грозный гул затих,

Поднялся ветер!.. Жизнь зовет упорно!
Уже листает книгу вихрь задорный,
На скалы вал взбегает веселей!
Листы, летите в этот блеск лазурный!
В атаку, волны! Захлестните бурно
Спокойный кров — кормушку стакселей!



247

Ты победил меня, возлюбленный! Мой враг,
Ты отнял у меня все способы защиты,
И ныне, никаким оружьем не прикрытый,
О Друг, я предстаю тебе и сир и наг!

Ни юный пыл Страстей, ни Разум, ни Химера,
На ослепленного похожая коня,
Мне не были верны: все предало меня!
И в самого себя во мне иссякла вера.

Напрасно я бежал: Закон сильней меня.
Впусти же Гостя, дверь. Раскройся пред единым,
О сердце робкое, законным господином,
Который бы во мне был больше мной, чем я.

О, сжальтесь надо мной, все семь небес! Заране
На зов архангельской трубы явился я.
Всесильный, праведный, предвечный судия,
Я жив и трепещу в твоей суровой длани!

248. МРАЧНЫЙ МАЙ

Властительницы с взорами козулей
Лесной тропою ехали верхом.
Собаки, дичь подкарауля,
Во мраке лаяли глухом.

Их волосы цеплялись за сучки,
И листья приставали к мокрым щекам.
Раздвинув ветви манием руки,
Они вокруг взирали диким оком.

Властительницы темных рощ, где птица
Поет на буке, и в овраге
Уж вечер, подымите лица,
Порозовевшие от влаги!

Я слишком мал, чтоб вас к себе привлечь,
Владычиц вечера! Голубок воркотня
Вам ближе, чем людская речь:
Вы не заметили меня.

Бегите! Лай уж слышен на дороге,
И тяжко наползают тучи!
Бегите! Пыль клубится на дороге,
И листья мчатся темной тучей!

Ручей далеко. Стадо где-то блеет.
Бегу, рыдая.
С горами слившись, туча дождик сеет
Над лесом шестичасовым — седая.

249. БЛАЖЕН, КТО ПАЛ В БОЮ...

Блажен, кто пал в бою за плоть земли родную,
Когда за правое он ополчился дело;
Блажен, кто пал, как страж отцовского надела,
Блажен, кто пал в бою, отвергнув смерть иную.

Блажен, кто пал в пылу великого сраженья
И к богу — падая — был обращен лицом;
Блажен, кто пал в бою и доблестным концом
Стяжал себе почет высокий погребенья.

Блажен, кто пал в бою за города земные —
Они ведь города господнего тела;
Блажен, кто пал за честь родимого угла,
За скромный ваш уют, о очаги родные.

Блажен, кто пал в бою: он возвратился в прах,
Он снова глиной стал, землею первозданной;
Блажен, кто пал в бою, свершая подвиг бранный,
И зрелым колосом серпа изведал взмах.



250. ИЗ КНИГИ «ЕВРОПА»

На пятисотый день войны льет беспрерывный
ливень.

Как будто мало было нам и сумерек стеклянных,
И ветра, стелющегося вплотную по земле,
И перекрестка, полного каким-то странным
пылом,
Как чан, где ядовитые движения кипят,
И вытянувшихся огней, что бродят в полумраке,
Набрасывая в небе план всемирного злодейства;

Нет, были надобны еще и дождь, и грязь,
и лужи!
«Поборник истины, ты сожалеешь наше время!
Его страдания тебе сжимают болью сердце!
Не должен был бы ты, восстав, как древние
пророки,
Бессмертным возгласом приветствовать
грядущий суд?

О пешеход, споткнувшийся на темной мостовой,
Как память коротка твоя и как бессильна
жалость!
Ужели ты совсем забыл о временах их счастья?
И смех их перестал звучать в твоих ушах
оглохших?
И запах радости их унесли морские ветры?

Припомни ночь, когда, бредя по улицам
уснувшим,
Ты в гневе праведном бесчисленные беззаконья
Насильников последнего столетья клал на чашу
Весов, проверенных в теченье сорока веков?

Им вдоволь времени хватило множить всю их
мерзость.
Покуда ангел мщения дремал у грани мира,
Они загадили пометом все вершины жизни
И небеса забрызгали блевотиной своей.

Послушай, как теперь они из сил последних лгут:
Паническою ложью наводняя все дома,
Они клянутся в том, что жили лишь для Правды
вечной,
Для Мысли лишь святой и для Поэзии
бессмертной.

Пускай хоть помолчат, оставив идеал в покое!
Когда они вершили торг и в банках и
в конторах,
Железным ломом спекулируя, зерном и кожей,
Когда, пресытясь золотом и чуя зуд в карманах,
Они влекли свои жиры на кресла мюзик-холла
Иль ужинали в комфортабельнейшем ресторане,
Попробовал бы кто напомнить им об идеале.

Но может быть, им даруют прощенье мертвецы,
Быть может, искупленье стало делом
всенародным,
На радость торгашам и в посрамление поэтам?
Иль десять девственниц пришли торжественным
посольством
Облобызать следы плевков на праведном челе?

Не надо стонов, незачем ни головою никнуть,
Ни устремлять глаза туда, где блещет влажный
отсвет:
Прекрасней молния, чертящая свой приговор.
Что значит для тебя, паломника в харчевне века,
Землетрясение, крушенье самых крепких стен,
Пеньки фундаментов, торчащие из десен почвы?
Впивай в себя, как музыку, весь треск и грохот ломки,
Испытывай в своих костях все прелести удара,
Свергающего время, осужденное тобой!
Безумным хаосом пьяней, вдыхая запах серы,
Что вырывается из зыбких складок катаклизма!
Взгляни: абсурд и мрак тебе покорствуют, как псы.
Веленья гнева твоего исполнят их клыки.
Ты движешь бурей, мир срывающей с его
устоев.
Возрадуйся же! Облекись в блуждающее пламя
И выкрои себе дорожный плащ в огне
небесном!»

251. ПЕСНЬ ПЕХОТИНЦА

Я хотел бы на дороге
Старым быть каменотесом;
Он сидит на солнцепеке
И булыжники дробит,
Широко расставив ноги.

Кроме этого труда,
Нет с него иного спроса.
В полдень, удаляясь в тень,
Он съедает корку хлеба.

———

Знаю я глубокий лог,
Где укрылась в дикой чаще
Старая каменоломня,
Позабытая людьми.

Там и солнца луч не светит,
Не накрапывает дождик,
Там залетная лишь птица
Вопрошает тишину.

Это — древняя морщина
На лице земли суровом,
Небом проклятая щель.

Съежившись под ежевикой,
Я хотел бы там лежать!

———

Я хотел бы быть слепцом,
Что стоит у входа в церковь:

Звучной ночью окружен,
Он поет, в себе лелея
Время, плещущее в нем,
Как под сводом чистый воздух,

Потому что он на берег
Выброшен рекой угрюмой,
И его уж не увлечь
Мутной ненависти волнам.

Я хотел бы быть солдатом,
Наповал убитым первой
Пулей в первый день войны.



252. СУМЕРКИ

В саду где привиденья ждут
Чтоб день угас изнемогая
Раздевшись догола нагая
Глядится Арлекина в пруд

Молочно-белые светила
Мерцают в небе сквозь туман
И сумеречный шарлатан
Здесь вертит всем как заправила

Подмостков бледный властелин
Явившимся из Гарца феям
Волшебникам и чародеям
Поклон отвесил арлекин

И между тем как ловкий малый
Играет сорванной звездой
Повешенный под хриплый вой
Ногами мерно бьет в цимбалы

Слепой баюкает дитя
Проходит лань тропой росистой
И наблюдает карл грустя
Рост Арлекина Трисмегиста

253. ОТШЕЛЬНИК

Проклятие скорбям и мученичеству
Вскричал близ черепа отшельник босоногий
Логомахических соблазнов и тревоги
Внушаемой луной я не переживу

Все звезды от моих молитв бегут О дыры
Ноздрей Орбиты глаз Истлевшие черты
Я голоден Давно кричу до хрипоты
И вот для моего поста головка сыра

О господи бичуй поднявшие подол
Над задом розовым бессовестные тучи
Уж вечер и цветы объемлет сон дремучий
И мыши в сумраке грызут волхвуя пол

Нам смертным столько игр дано любовь и мурра
Любовь игра в гусек я к ней всегда готов
А мурра беглый счет мелькающих перстов
Соделай господи меня рабом Амура

Я Незнакомки жду чьи тонкие персты
На ноготках хранят отметки лжи и лени
Им нет числа но я томясь от вожделений
Жду рук протянутых ко мне из темноты

Чем провинился я что ты единорогом
Обрек меня прожить земную жизнь господь
А между тем моя совсем безгрешна плоть
И я напрасно дань несу любви тревогам

Господь накинь накинь чтоб язв ослабить зной
На обнаженного Христа хитон нешвенный
В колодце звон часов потонет и бессменный
Туда же канет звон капели дождевой

Я в Гефсимании хотел увидеть страстно
Под олеандрами твой алый пот Христос
Я тридцать суток бдел увы гематидроз
Должно быть выдумка я ждал его напрасно

Сердцебиению я с трепетом внимал
Струясь в артериях бежала кровь звончее
Они кораллы иль вернее казначеи
И скупости запас в аорте был не мал

Упала капля Пот Как светел каждый атом
Мне стала грешников смешна в аду возня
Потом я раскусил из носа у меня
Шла кровь А всё цветы с их сильным ароматом

Над старым ангелом который не сошел
Лениво протянуть мне чашу поглумиться
Я захотел и вот снимаю власяницу
Куда ткачи вплели щетины жесткий шелк

Смеясь над странною утробою папессы
Над грудью без соска у праведниц иду
Быть может умереть за девственность в саду
Обетов слов и рук срывая с тайн завесы

Я ветрам вопреки невозмутимо тих
Встаю как лунный луч над зыбью моря
страстной
Непразднуемых я молил святых напрасно
Никто не освятил опресноков моих

И я иду бегу о ночь Лилит уйду ли
От воя твоего Я вижу глаз разрез
Трагический О ночь я вижу свод небес
Звездообразные усеяли пилюли

На звездной ниточке отбрасывая тень
Качается скелет невинной королевы
Полночные леса свои раскрыли зевы
Надежды все умрут когда угаснет день

И я иду бегу о день заря рыжуха
Закрыла пристальный как лалы алый взор
Сова овечий взгляд направленный в упор
И свиньи чей сосок похож на мочку уха

Вороны тильдами простертые скользят
Едва роняя тень над рожью золотистой
Вблизи местечек где все хижины нечисты
И совы мертвые распространяют смрад

Мои скитания Печалей нет печальней
И пальцев остовы ощерившие ель
С дороги сбился я запутав снов кудель
И ельник часто мне служил опочивальней

Но томным вечером я наконец вступил
Во град представший мне при звоне
колокольном
И жало похоти вдруг сделалось безбольным
И я входя толпу зевак благословил

Над трюфлевидными я хохотал дворцами
О город синими прогалинами весь
Изрытый Все мои желанья тают здесь
Скуфьей прогнав мигрень я завладел сердцами

Да все они пришли покаяться в грехах
И Диамантою Луизой Зелотидой
Я в ризу святости с простой простясь хламидой
Отныне облачен Ты знаешь все монах

Воскликнули они Отшельник нелюдимый
Возлюбленный прости нам тяжкие грехи
Читай в сердцах покрой любимые грехи
И поцелуев мед несказанно сладимый

И отпускаю я пурпурные как кровь
Грехи волшебницы блудницы поэтессы
И духа моего не искушают бесы
Когда любовников объятья вижу вновь

Мне ничего уже не надо только взоры
Усталых глаз забыть дрожащий сад
Где красные кусты смородины хрипят
И дышат лютостью святою пассифлоры

254. ПЕРЕСЕЛЕНЕЦ С ЛЕНДОР-РОУДА

В витрине увидав последней моды крик
Вошел он с улицы к портному Поставщик
Двора лишь только что в порыве вдохновенном
Отрезал головы нарядным манекенам

Толпа людских теней смесь равнодушных лиц
Влачилась по земле любовью не согрета
Лишь руки к небесам к озерам горним света
Взмывали иногда как стая белых птиц

В Америку меня увозит завтра стимер
Я никогда
не возвращусь
Нажившись в прериях лирических чтоб мимо
Любимых мест тащить слепую тень как груз

Пусть возвращаются из Индии солдаты
На бирже распродав златых плевков слюну
Одетый щеголем я наконец усну
Под деревом где спят в ветвях арагуаты

Примерив тщательно сюртук жилет штаны
(Не вытребованный за смертью неким пэром
Заказ) он приобрел костюм за полцены
И облачась в него стал впрямь миллионером

А на улице годы
Проходили степенно
Глядя на манекены
Жертвы ветреной моды

Дни втиснутые в год тянулись вереницей
Кровавых пятниц и унылых похорон
Дождливые когда избитый дьяволицей
Любовник слезы льет на серый небосклон

Прибыв в осенний порт с листвой
неверно-тусклой
Когда листвою рук там вечер шелестел
Он вынес чемодан на палубу и грустно
Присел

Дул океанский ветр и в каждом резком звуке
Угрозы слал ему играя в волосах
Переселенцы вдаль протягивали руки
И новой родины склонясь лобзали прах

Он всматривался в порт уже совсем безмолвный
И в горизонт где стыл над пароходом дым
Чуть видимый букет одолевая волны
Покрыл весь океан цветением своим

Ему хотелось бы в ином дельфиньем мире
Как славу разыграть разросшийся букет
Но память ткала ткань и вскоре
Прожитой жизни горький след
Он в каждом узнавал узоре

Желая утопить как вшей
Ткачих пытающих нас и на смертном ложе
Он обручил себя как дожи
При выкриках сирен взыскующих мужей

Вздувайся же в ночи о море где акулы
До утренней зари завистливо глядят
На трупы дней что жрет вся свора звезд под
гулы
Сшибающихся волн и всплеск последних клятв

255. МУЗЫКАНТ ИЗ СЕН-МЕРРИ

Я вправе наконец приветствовать людей мне
неизвестных
Они мимоидя скопляются вдали
Меж тем как все что там я вижу незнакомо
И не слабее их надежда чем моя
Я не пою наш мир ни прочие светила
Пою возможности свои за рубежом его и всех
светил
Пою веселье быть бродягой вплоть до смерти
подзаборной

О двадцать первое число О май тринадцатого
года
Харон и вы кликуши Сен-Мерри
Мильоны мух почуяли роскошную поживу
Когда слепец безносый и безухий
Покинув Себасто свернул на улицу Обри-Буше
Он молод был и смугл румяный человек
Да человек о Ариана
На флейте он играл соразмеряя с музыкой шаги
Затем остановился на углу играя
Ту арию что сочинил я и пою
Вокруг него толпа собралась женщин
Они стекались отовсюду
Вдруг Сен-Меррийские колокола затеяли трезвон
И музыкант умолк и подошел напиться
К фонтану бьющему на улице Симон-Лефран
Когда же вновь настала тишина
Опять за флейту взялся незнакомец
И возвратясь дошел до улицы Верри
Сопровождаемый толпою женщин
Сбегавшихся к нему из всех домов
Стекавшихся к нему из поперечных улиц
Безумноглазые с простертыми руками

А он играя двигался бесстрастно
Он уходил чудовищно спокойно
Куда-то вдаль
Когда отправится в Париж ближайший поезд

Меж тем помет
Молуккских голубей грязнит мускатные орехи
И в то же время в Боме
О католическая миссия ты скульптора разишь

А где-то далеко
Пройдя по мосту Бонн соединивший
с Бейлем входит
в Пютцхен
Девица обожающая мэра
Пока в другом квартале
Соперничаешь ты поэт с рекламой парфюмера

В итоге много ли насмешники вы взяли от
людей
Не слишком разжирели вы на нищете их
Но мы тоскующие в горестной разлуке
Протянем руки-рельсы и по ним товарный
вьется поезд

Ты плакала плечо к плечу со мной в наемном
экипаже
А теперь
Ты так похожа так похожа на меня к несчастью
Мы были так похожи как в архитектуре
нынешнего века
Башнеподобные похожи друг на друга трубы

Мы ввысь теперь идем земли уж не касаясь
А между тем как мир и жил и изменялся
Кортеж из женщин длинный как бесхлебный
день
За музыкантом двигался по улице Верри

Кортежи о кортежи
И в день когда король переезжал в Венсенн
И в день когда в Париж посольства прибывали
И в день когда худой Сюже стремился к Сене
И в день когда мятеж угас вкруг Сен-Мерри

Кортежи о кортежи
Стеклось так много женщин что они
В соседних улицах уже толпились
Прямолинейно двигаясь как пуля
Они спешили вслед за музыкантом
Ах Ариана и Пакета и Амина
Ты Миа ты Симона ты Мавиза
И ты Колет и ты красотка Женевьева
Они прошли за ним дрожа и суетясь
Их легкие шаги покорны были ритму
Пастушеской свирели завладевшей
Их жадным слухом
На миг остановившись перед домом
Без стекол в окнах нежилой
Назначенной к продаже
Постройкою шестнадцатого века
Где во дворе стоят рядком таксомоторы
Вошел в калитку музыкант
И музыка вдали теперь звучала томно
Все женщины за ним проникли в дом пустой
В калитку ринулись толпой тесня друг друга
Все все туда вошли назад не обернувшись
Не пожалев о том что покидали
С чем распрощались навсегда
О жизни памяти и солнце не жалея
Спустя минуту улица Верри была безлюдна
С священником из Сен-Мерри остались мы вдвоем
И в старый дом вошли
Но ни души мы там не увидали

Смеркается
Звонят к вечерне в Сен-Мерри

Кортежи о кортежи
Как в день когда король вернулся из Венсенна
Пришла толпа картузников-рабочих
Пришли с лотками продавцы бананов
Пришли республиканские гвардейцы
О ночь
О паства томных женских взоров
О ночь
Я все еще грущу и жду без цели
Я слышу вдалеке смолкает звук свирели

256. ЧЕРЕЗ ЕВРОПУ

Ротсож
Твое лицо румяно гидропланом стать может
твой биплан
И кругл твой дом где плавает копченая селедка
Мне к векам нужен ключ
Но к счастью видели мы господина Панадо
И в этом смысле можем быть спокойны
Что видишь ты мой старый сотоварищ
512 или 90 пилота ль в воздухе теленка ль что
глядит
сквозь брюхо матери
Я долго в поисках скитался по дорогам
О сколько глаз смежилось на дорогах
От ветра плачут ивняки
Открой открой открой открой открой
Взгляни же о взгляни
Старик в тазу неспешно моет ноги
Una volta ho inteso dire che vuoi *
Я прослезился вспомнив ваши детства
А ты показываешь мне чудовищный синяк
Картинка где изображен возок напомнила мне
день
Составленный из лоскутков лиловых желтых
зеленых
голубых и красных
Когда я за город отправился с каминною трубой
державшею на своре суку
Но у тебя давно нет дудочки твоей
Труба вдали меня попыхивает папиросой
Собака лает на сирень
Светильник тихо догорел
На платье лепестки упали
Два золотых кольца сандалий
Горят на солнце связкой стрел
Но волосы твои пересекли дрезиной
Европу пестрыми разубранную огоньками

---

* Однажды я решил сказать то, что хочу (итал.). — *Ред.*

257. СУХОПУТНЫЙ ОКЕАН

Я выстроил свой дом в открытом океане
В нем окна реки что текут из глаз моих
И у подножья стен кишат повсюду спруты
Тройные бьются их сердца и рты стучат
в стекло

Порою быстрой
Порой звенящей
Из влаги выстрой
Свой дом горящий

Кладут аэропланы яйца
Эй берегись уж наготове якорь
Эй берегись когда кидают якорь
Отлично было бы чтоб с неба вы сошли
Как жимолость свисает с неба

Земные полошатся спруты
Какое множество средь нас самих себя хоронит
О спруты бледные волн меловых о спруты
с бледным ртом
Вкруг дома плещет океан тебе знакомый
Не забываясь даже сном

258. ЛУННЫЙ СВЕТ

Безумноустая медоточит луна
Чревоугодию всю ночь посвящена
Светила с ролью пчел справляются умело
Предместья и сады пьяны сытою белой
Ведь каждый лунный луч спадающий с высот
Преображается внизу в медовый сот
Ночной истории я жду развязки хмуро
Я жала твоего страшусь пчела Арктура
Пчела что в горсть мою обманный луч кладет
У розы ветров взяв ее сребристый мед

259. СЕРЕНАДА

Сутул, без ягодиц, но с бородою
Чуть не до гетр, таков поклонник твой,
И все ж, прелестница в перчатках синих, вою
Я под окном твоим с девичьей резедой.
Часы стенные бьют и, сонно
Вращая вал, выводят короля:
На нем пятиконечная корона,
Она — твой герб, но им пресыщен я.
Коралла синего иль аметиста тени,
Ресницы папоротника
Отмежевали на века
Свет от неверного стекла.
Окно: сигара на краю вселенной.

Долой безмолвие, ковчег ее красот:
Бессменная свеча измен мне лжет!
И все-таки надежда шепчет, что
Я не мечтатель юный,
Не житель Пампелуны
И перед сердцем ставлю знак бекара.
Он — ватерлиния и звезд и тротуара.
А дома туфельки
Тебе мозолей не натрут,
И дверь, ведущая вовнутрь
Вселенной,—непристойность.
Я, точно конь, стою понуро,
Дрожа от головы до ног
Лишь потому,
Что на наезднице медвежья шкура.



АНДРЕ САЛЬМОН

260. СВЕТЛЯКИ

Не глядя, как плетется кляча,
Крестьянин дремлет на возу.
Старуха, с дочкою судача,
Ведет на ярмарку козу.

Чем заняты все эти люди?
Ах, чем угодно, лишь не мной.
Но я, покорствуя причуде,
Слежу за жизнью мне чужой.

Увы, один под сводом неба,
Утратившего счет годин,
Один, в скирду зарывшись хлеба,
И там, меж деревень, один.

И жизнь была б лишь дар презренный
Без этой пляски светляков —
Балета будущих веков
Во славу гибнущей вселенной!

261. ТАНЦОВЩИЦЫ

Герольд, любовник, брат, он жизни мне дороже:
Сегодня вечером, отмститель всех обид,
Он императора убить обязан в ложе,
Когда прелестный принц с инфантой убежит.

Я для него хочу сегодня быть прекрасной
И танцевать. Суфлер в наш входит заговор,
Чтоб с материнскою зарею громогласно
Поздравил хор народ, безмолвный с давних пор.

От перьев, сброшенных изгнанниками рая,
Воспламеняются костры, пожар взметая
До туч, где от любви мычит апрельский бык.

Сестра, мы проведем всю ночь среди владык
Минуты, с кучером, с сенатором, с алькадом,
Прислушиваясь, как возводят дыбу рядом.

ПОЛЬ-ЖАН ТУЛЕ

262. ПЕСЕНКА

Помнишь, после бездорожья
Краткий отдых в кабачке?
В белом ты была пике —
Хороша, как матерь божья.

Нам бродяга из Наварры
На гитаре поиграл:
Был мне люб и звон гитары
И студеный мой бокал.

О забытом богом в ландах
Я мечтаю кабачке:
О трактирщице в платке,
О глицинии в гирляндах.

263

Как эти яблоки
В их блеске золотом
На берегах реки,
Где высился Содом,

Иль словно те плоды,
Которые Тантал
Среди гнилой воды,
Отплевываясь, ж р а л , —

Так сердце, что дано
Тебе держать в руках:
Раскрой его — оно
Внутри лишь тлен и прах.



ЖАН ЖИРОДУ

264

Эклисе, Эклисе,
За кормой плещет пена,
Мы вели себя все,
Как велела Елена.

Прелестное веретено
И ножницы — девичья доля.
Эх, Эклисе, прекрасно поле,
Хоть сжато без серпов оно!

265

Я вижу Бельфора
Пруды, силуэт
Печальный собора,
    Которого нет;

И осень — о, рок,
Чья поступь все губит! —
Трубящую в рог,
    Который не трубит;

И тетку Селест,
Что, рдея от злости,
Убила бы гостя,
    Который не ест, —

Всю юность мою
В тупом захолустьи.
И желчи и грусти
    Я слез не таю.

266. ПРОБУЖДЕНИЕ ВЕСНЫ В СЕВЕРНЫХ СТРАНАХ

Зима ушла. Весне — почет.
Уж солнце больше не печет:
В нем зноя нет.
Его лучи ласкают втуне
Вербену, венчики петуний
И горицвет.

Зарылся солнца диск в сугробах:
Над ним навис, как тяжкий обух,
Весны приход.
Охотник тонет в почве млечной,
Зато рыбак скользит беспечно
По лону вод.

Распутнице и деве скромной
Теперь уж не до неги томной —
О царство сна!
Сатир — бесстрастия победа! —
Не похищает дочь соседа:
Весна! Весна!



267. ГАЛЬКИ

Цветок трехфазный, мгла общественных
уборных,
Змееподобная семья Аспазий вздорных,
На деревце греха срывающая плод,
Ошибки, женщины — какой ужасный счет!
Довольно! Пусть любовь махровой станет
розой,
Размером с пальму. Пусть не ноет впредь
занозой.
Коснись меня, но знай: я мертв душой давно.
Целуй меня...
О, как во рту твоем темно!



268. ОЛЕНЬ

Только трону я коробку
Из сосны высокоствольной,
Как застынет в чаще леса,
Глядя на меня, олень.

Отвернись, олень прелестный,
Продолжай свой путь безвестный:
В темной жизни человека
Не поймешь ты ничего.

Друг мой нежный, друг мой робкий,
Чем могу тебе помочь,
Через щель моей коробки
Устремляя взоры в ночь?

Просекой твои зеницы
В глубь вселенной залегли.
Тонкие твои копытца —
Целомудрие земли.

В день, когда морозы злые
Небо льдом скуют, как пруд,
Все олени побегут
Из одних миров в другие.



ФРАНСИС КАРКО

269. КИСЛО-СЛАДКАЯ ПЕСЕНКА

Ах, я люблю тебя! А ты,
Ужель ты не в моих поэмах?
Зима приводит сонм упрямых
Скорбей, чернее черноты.

Акации дрожат сторожко,
Лишь ветром тронет их слегка.
Ты грелась, сидя без сорочки,
Вся голая, у камелька.

Холодный ливень бился в стекла;
Дрова шипели, чуть горя...
Я жду, чтоб мутная заря
Опять в моем окне возникла!



270

Мы ждали героинь, уснувших
В тени крушин зазеленевших,

Иль сладко дремлющих на ложах
Из лилий и из веток рыжих,

И мы воспели б напоследок
Их губы, пыл их лихорадок,

Чтоб, с нашей юностью покончив,
Сказать потомству, как изменчив

Весь облик, как коварны речи
И плачи этих Беатриче.



ПЬЕР РЕВЕРДИ

271. ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА

Весь воздух просверлен
В гнезде
И на изгибе
Над хриплым флюгером близ труб,
И этот клад
Еще извивов ряд
И время чуть задето,
Когда летит авто там где-то вдалеке,
На стыке островов
Бесследно на тропе больших течений ночи
Гремят бубенчики средь улицы,
И шум,
Проходит шествие,
Иль эта кавалькада
Кортеж под аркою круглящейся небес?
Стрела колеблется, отодвигая
Историю и всех, кого забыть легко.



272. ПЕРНАТЫЕ В СНЕГУ

Пернатые в снегу меняют признак пола.
Родителей легко ввели в обман халат
Да страсть, что делает Элизу невеселой:
Мне ребус бабочек яснее всех шарад.

Я прыгну на тебя, личина, и узнаю
В тебе то пугало, что флейтой я пленял;
Солдатик мой, в твоих романах я читаю
Про вишенник в цвету, про майский карнавал.

Пастель и пастораль — не твой ли шлак,
Людовик
Шестнадцатый? — но мак надгробье нам слагал;
Воспоминания на углях цвета крови
Кропают траурный и нежный мадригал.

Как сани русские — открытье для волчицы,
Быть может, твой, Нарцисс, бесчеловечный
пыл —
Не преступление? И кто же поручится,
Что сгинул след волны, где руку ты омыл?

273. СПИНА АНГЕЛА

Ложной улицы во сне ли
Мнимый вижу я разрез,
Иль волхвует на панели
Ангел, явленный с небес?

Сон? Не сон? Не труден выбор:
Глянув сверху наугад,
Я обман вскрываю, ибо
Ангел должен быть горбат.

Такова по крайней мере
Тень его на фоне двери.

274

Твой златогубый рот мне дан не ради смеха,
И лучезарных снов твоих так дивен смысл,
Что в годовых ночах, в ночах смертельно
юных,
В малейшем шорохе звучит мне голос твой.

В деннице шелковой, где прозябает холод
И сладострастие опасно бредит сном,
В руках у солнца все тела, едва очнувшись,
Боятся обрести опять свои сердца.

Воспоминания зеленых рощ, туманы,
Куда вступаю я... Закрыв глаза, тебя
Всей жизнью слушаю, но не могу разрушить
Досуги страшные, плоды твоей любви.

275. РАВЕНСТВО ПОЛОВ

Твои глаза пришли назад из своенравной
Страны, где не узнал никто, что значит взгляд,
Где красоты камней никто не ценит явной,
Ни тайной наготы тех перлов, что блестят,

Как капельки воды, о статуя живая.
Слепящий солнца диск — не зеркало ль твое?
И если к вечеру он никнет в забытье,
То это потому, что, веки закрывая,

Любовным хитростям ты веришь дикаря,
Плотине моего недвижного желанья,
И я беру тебя без боя, изваянье,
Непрочностью тенет прельстившееся зря.



Из украинской поэзии

ПАВЛО ТЫЧИНА

276. ХОДИТ ФАУСТ

Ходит Фауст по Европе,
Требником вооружась,
Сеет ложь, морочит всласть
Недогадливыхлюдей,—
А навстречу Прометей.

— Здравствуй, здравствуй, огненосец!
Все бунтуешь? Ну, бунтуй.
Похвалить не похвалю:
Разве можно мятежами
Осчастливить бедный люд?

В тайнах неба разбираясь,
Философски увлекаясь,
Я лишь цифрами швыряюсь,
Фактами смертей, нужды,
Ну, а ты, а ты, что ты?

Я ношу в душе вериги,
Отрицаю вред религий,
Не бунтую, только книги
Все пишу, пишу, пишу,
Ну, а ты, а ты, что ты?

Хочешь мир переиначить?
Что ж твой вид понурый значит?

— Значит он, что ты не Фауст,
А господский лишь сынок!
Вот возьму я молоток!

— А, бунтуешь? Ладно, ладно.
Я не Фауст? Так и знал...
Ну, прощай и не взыщи. —
Ходит Фауст по Европе
С старым требником в руках.

277

Одни в любовь, другие в мистику,
А третьи — в высь, где синь ясна.
И наша муза гимназистику
На поруганье отдана.

И вот нам предлагают копию
С манерных русских поэтесс,
И, из утопии в утопию
Бредя, зовут свой путь: «Sagesse».[1]

А подлинная муза скована
Войною, фронтом, в ржавом мху
Лежит поругана, заплевана
Там, на украинском шляху.

Так почему ж, безумьем скошены,
Вопим, что «в гриме — весь поэт»,
И, подхватив окурок брошенный,
Затягиваемся в корсет?

Иль утомилась наша нация,
Иль недалеко до конца,
Что все у нас лишь профанация
И нет ни одного певца?

Нет поэтического гения,
Кто б нас пронзил своим стихом,
И мы, предтечи омертвления,
Живем во сне глухонемом.

[1] Мудрость (франц.). — *Ред.*

278. КЛАССИКИ

Уже давно ступили за порог
Земного бытия, поэты-полубоги.
И голос ваш, размеренный и строгий,
Звенит во тьме Аидовых дорог.

И черный мрак всем грузом скорби лег
На скифский брег, на наши перелоги.
Ужель вовек нам не найти дороги
К сокровищам рапсодий и эклог?

И ваше слово, вкус, калагатии,
От нас, заброшенных в снега глухие,
Бегут, как сон, как солнечная пыль.

И лишь одна врачует скорбь поэта,
Одна ваш строгий возрождает стиль —
Певучая законченность сонета.

279. СТЕПЬ

Куда ни глянешь — степь. Зеленый ряд могил.
Мечтательная даль, что мглою синих крыл
Чарует и зовет в глубь эллинских колоний.
Кой-где над овидью недвижно стынут кони
И скифских пахарей возы и шалаши.
Из-под земли бегут ключи, журча в тиши,
А с моря дует ветр, горячий, суетливый.
Но что мне до него? К чему его порывы,
И жаворонков песнь, и эти зеленя?
С какой бы радостью я всех их променял
На пристань, на лиман с туманною завесой,
На мост и улицы кривые Херсонеса!

280. В АЛЬБОМ

Весь груз рабочих лет гнетет мне тяжко плечи,
Смолк беззаботный смех, степенней стали речи,
И голос слышу я назойливый и злой:
— Лукавый наймит, где ж урок вседневный твой?
Где плод твоих трудов, назначенных судьбою?
Довольно ль ты бродил над черной бороздою,
Окончишь ли свои ты засветло жнива? —
Как горько слышать мне суровые слова,
Как не завидовать мне молодости вашей,
Сей непригубленной, вином налитой чаше,
Сей острой свежести предутренних часов,
Сей полосе зари над белым сном холмов?

Из грузинской поэзии

НИКОЛОЗ БАРАТАШВИЛИ

281. РАЗДУМЬЕ НА БЕРЕГУ КУРЫ

Уныло к берегу иду — развеять грусть:
Здесь каждый уголок я знаю наизусть,
Здесь слезы скорбь мою порою облегчали,
Меж тем как было все кругом полно печали...
Прозрачная Кура медлительно течет,
В ней блещет, отражен, лазурный небосвод.

Облокотясь, реки я внемлю лепет сонный,
И взор стремится вдаль за овидь небосклона.
Свидетель наш немой в теченье стольких лет,
О чем ты нам журчишь, Кура? Кто даст ответ?
Не знаю почему, в тот миг передо мною
Вся жизнь означилась пустою суетою.
Что наше бытие и что наш мир земной?
Сосуд, который нам наполнить не дано.
И где тот человек, который бы предела
Своей мечты достиг и счастлив был всецело?

Непобедимые, славнейшие цари
И те ведь говорят в тревоге и волненьи:
«Когда ж мы покорим соседние владенья?»
И жаждут поскорей своей пятой попрать
Тот прах, которым им придется завтра стать.

Хороший царь и дня не проживет спокойно:
Он должен суд творить, вести с врагами войны,

Страной обязан он разумно управлять,
Чтоб не могли его проклятию предать
Идущие ему на смену поколенья.
Однако если весь наш мир — лишь тлен и прах,
Кто ж повесть в будущем создаст об их делах?

Но если мы — сыны земли и вправду люди,
Мы матери родной во всем послушны будем,
И тот не человек, и сердце в том мертво,
Кто жил и для людей не сделал ничего.

282. ЖАЛОБА ВОЛЫНЩИКА

Раненный ранами родины,
Взял я волынку, стеня.
Горе! Украли негодные
Воры ее у меня.

Что вам она, непродажная,
Без серебра, без затей,
Только слезами украшена?
Что вам, проклятые, в ней?

Сам обточил ее грубо я,
Высмотрев ствол бузины,
В трубку вложил ей сугубые
Раны и горечь страны...

Плачу о милой немало я,
Горя ни с кем не деля...
Пусть же того, кто украл ее,
Скоро изгложет земля!

Помню я трели красивые,
Дикие... Волей пьяна,
Не ради ваших двугривенных —
Даром играла она.

Видно, придется в разлуке нам,
Мой побратим, вековать!
Не попадешься ты в руки мне,
Не понесем мы опять

В долы, обросшие селами,
Желчь накипевших обид,
Чтобы, недавно веселые,
Плакали люди навзрыд.

283. СЛОВО СИРОЕ

Бросил я в гущу народную
Слово. Какое? Бездомное,
С сердцем пронзенным, взращенное
В муках, с борьбою огромною,
Слово, с чела у которого
Сорван убогий убор его!
Сирое — где это видано? —
Вдруг расцвело неожиданно.
Лоб свой украсило жемчугом,
Тело одело смарагдами
И словно небо прояснилось,
Светит высокою правдою.
Славу его созерцаю я,
Доброжелатель, с любовною
Тихой усмешкой... Какое же
Дело толпе до виновника?
Радуюсь я, что в огромное
Сердце народа вошло оно,
Жалкое слово, бездомное,
Злыми жестоко гонимое,
Слово, с чела у которого
Сорван убогий убор его.



284. МЭРИ

Дрожь твоих ресниц я видел, Мэри.
Ты в ту ночь стояла под венцом
И, как осень за порогом двери,
Никла опечаленным лицом.

Вздрагивая, трепеща, мигая,
Вкруг горело множество огней,
Но чело твое, о дорогая,
Было свеч таинственных бледней.

Купол, стены облеклись в сверканья,
Роз струился легкий аромат,
Но, уже устав от ожиданья,
Женщины молились невпопад.

Ты клялась, не сознавая, Мэри,
Скорбь свою не в силах превозмочь,
И сегодня я уже не верю,
Вправду ль ты венчалась в эту ночь.

Кто-то, перстня растеряв каменья,
Горестно оплакивал его.
Сирый и достойный сожаленья,
День был не похож на торжество.

Торопливо вышел я из храма,
Но куда? Отяжелел мой взор.
Ветер выл на улице упрямо,
Злобный дождь хлестал меня в упор.

В бурку я закутался плотнее,
Мысль одна терзала сердце мне...
Вдруг — твой дом. Бессильно цепенея,
Тут же прислонился я к стене.

Так стоял я долго. Надо мною
Черных тополей шуршала мгла,
Шелестела сумрачной листвою,
Крыльями взлетевшего орла.

Но о чем шептались ветви в небе,
Нам обоим, Мэри, невдомек;
Знаю лишь: не мне сужденный жребий
Уносился с ветром, как поток.

О, скажи: навеки неужели
Радость озаренья отошла?
Все ль мои мечты отшелестели
Крыльями взлетевшего орла?

Почему на небо так глядел я,
Словно свет зари мне мог помочь?
Почему *«Могильщика»* запел я?
Кто мою услышал *«Я* и *ночь»?*

В сердце, чуждом людям, чуждом миру,
Частый дождь усиливал тоску,
И заплакал я, подобно Лиру,
Брошенному всеми старику.

285. «БЕЛЫЙ ПЕЛИКАН»

На Мадатов остров странный
Ворон, видно, полетит.
Ночь огнями ресторана
Плот и берег осветит.

Так и вся зима проходит,
Как виденье, как кошмар;
Так, чтоб нас развлечь, заводит
Песню пьяный сазандар.

Чтобы слышал я, как прадед,
Ржавый звук Саят-Новы,
Пусть павлинами осядет
Снег на стены и на рвы,

Колыбельной сердца рану
Исцелит Саак хромой:
Предоставь же Пиросману
Сокрушаться день-деньской.

Чтоб зима прошла скорее,
Как виденье, как кошмар,
Чтобы, душу песней грея,
Развлекал нас сазандар.

Сколько мы ночей бессонных
Провели, мечта моя!
Сколько непроизнесенных
Тостов предвкушаю я!

286. РУССКОМУ ПОЭТУ

Сорвалась легенда потоком, лавиной
О женщине дальней, умершей, как лебедь,
И мы, паладины надежды единой,
Познали с тобой одинаковый трепет.

Как будто в мороз, сквозь завесу тумана
Мы оба явленье одно увидали,
И вот опьянели мы, брат мой названый,
Ты — снегом своим, я — струей Цинандали.

Да слышит Бальмонт! В зачарованном круге
С тобой мы сошлись, не смущенные далью.
И встретились степи немые Калуги
С исконною нашей грузинской печалью.

287. СНЕГ

Безумная душа, в тебе лишь иней,
А дни бегут, я с каждым днем старею
И в бархат окунувшуюся синий
Пустыню родиной зову своею.

О, такова вся жизнь моя! Собрата
Мне в январе узнать совсем не диво,
И руки белые, как снег крылатый,
Я в памяти еще храню ревниво.

О, милая! Я вижу, как мелькают
Они везде, где вьюга бушевала.
Сверкает, исчезает, вновь сверкает
Твое в пустыне снежной покрывало.

Не потому ль, как девственниц паденьем,
Фиалковым я полон снегопадом,
Печальным чувством веянья, скольженьем
Тех лилий, что внизу ложатся рядом?

Есть путь, есть тихая игра. Просторам
Навстречу ты идешь по захолустью.
Я снег люблю, как голос твой, в котором
Я тайной некогда пленился грустью.

В ту пору я любил, любил впервые
Тишайших дней пресветлое сиянье,
В развитых косах листья полевые
И ветра в волосах твоих дыханье.

Тебя я жажду нынче, как едва ли
Бродяга бесприютный жаждет крова...
Леса моею белой свитой стали,
И я один с самим собою снова!

А снег идет, и радость дня покрыла
Меня порошей синей и усталой...
О, как спастись мне от зимы постылой?
О, как унять мне ветер одичалый?

288. В ГОРОДЕ И ДЕРЕВНЕ

Город не спит ночной.
Быстро окно открой,
Чтоб трамваев, авто
Загрохотал поток.

Слышишь, радость звучит?
Звук ликованья поймай
И по столу раскидай
Сочные эти лучи.

Улови этот свет,
Дивной музыки ход,
Бремя прожитых лет
Сбрось и иди вперед.

Облако — розовый пар —
В бровь уперлось лесов.
Женщина, кутаясь в шарф,
В город спешит на зов.

Около школы смех,
Сельских девушек рой...
Воля! Радость для всех!
Шире глаза открой!

289. ЖДУТ НОВОГО МИКЕЛАНДЖЕЛО

Да воскреснет искусство и своры
Палачей в нем конец обретут!
Неподвижные снежные горы
Микеланджело нового ждут.

Тот, кому доверяли мы радость, —
И велик, и возвышен. Ужель
Не ему принесем мы в награду
Сердца нашего пламенный хмель?

День сегодня — на диво прекрасный,
Радость в поле, в лесу — без конца!
Солнце неисчерпаемой лаской
Согревает людские сердца.

Приобщимся же, други, к сиянью
И поэзии и труда,
Утвержденному солнечной дланью
В нашей родине навсегда!



290. ПЕТЕРБУРГ

Сонет

Здесь ветер с островов несется ураганом,
Изрыт гранатами ручными тротуар.
Кому тут холодно, так это девкам пьяным.
Средь сумрачных теней, как тень, скользит
Эдгар.

Два стана напряглись в бореньи неустанном,
К шинелям потным льнет, виясь, белесый пар.
Матросские тела полощет Мойка рьяно,
Над Медным Всадником навис судьбы удар.

Кто силы разнуздал? Кто сдержит буйство
танца?
В туман болотный сник руки подъятой взмах,
Лишь имя Ленина — одно на всех устах.

Вниз остов падает Летучего Голландца,
Андрея Белого промокший лает бес,
И в кашле хаоса весь Петербург исчез.

В ночь на 25 октября 1917
Кутаиси

291. ХАЛДЕЙСКОЕ СОЛНЦЕ

Далекий путь, и беспредельность,
Влекущая вперед,
И солнца яд, и песнопенья
О солнце — к солнцу взлет.

Во мне рыдает предков голос, —
О прадеды-волхвы,
Я к солнцу лестницу дострою,
Приду, куда и вы...

Слова священных заклинаний,
Забытые в веках,
И городов, когда-то славных,
Ничтожество и прах!

Отчизна с нежностью старинной
Смягчает скорбь мою:
Я в золотых стихах величье
Халдеи воспою.

К Сидону путь, залитый светом, —
Один для всех пролег.
Воздвигнется алтарь победы,
Поправ пустынь песок.

Созрев для песнопений мощных,
Излиться жаждет дух, —
Теней величественных зова
Благоговейно жду.

Я буду одинок и плачу,
Предчувствием томим,
Но, знаю, встретит смерть бесстрашно
Последний пилигрим.

Я слышу всё и вижу. Видит
И он... И вихорь мчит
Меня... Над кладбищем родимым,
Как ястреб, мысль кружит.

Всю жизнь томлюсь по беспредельным
Путям... Далек мой путь...
Под солнцем пламенным Халдеи
Хочу навек уснуть.

292. МАГ-ПРАРОДИТЕЛЬ

Священнодействует доселе
Из века в век мой род.
Какое множество обеден
Он отслужить успел!
У нас и ныне на погосте
Храм врезан в небосвод:
Он герб, что гордому поэту
Дан с первых дней в удел.

Смотрю я, как вечерню служит
Отец на склоне дня.
Псалом мне в душу залегает,
Чтоб лечь на самом дне.
На рясу черную пурпурный
Ложится блик огня.
Мое томленье по Халдее
Уже понятно мне.

В свече мерещится мне солнце
С его теплом благим
И храм, воздвигнутый во славу
Слепительных щедрот;
Как будто каменные плавит
Колонны знойный гимн
И маг поет, собой начавший
Мой бесконечный род.

Астарте предок мой молился,
И в ладанном чаду
Отец возносит приснодеве
Дар сердца своего.
Доныне не переводились
Жрецы в моем роду:
Обедни их состарят, право,
И бога самого.

Не сожалейте о потомке,
О прадеды мои.
Не верьте клевете, что робко
Я перед всем дрожу;
Пусть по себе не совершу я
И краткой литии —
Однажды панихиду миру
Я все же отслужу.

293. L'ART POÉTIQUE *

Розу Гафиза я бережно вставил
В вазу Прюдома,
Бесики сад украшаю цветами
Злыми Бодлера.

* Искусство поэзии (франц.). — *Ред.*

Что бы в далеком пути я ни встретил,
Отдых, как дома,
В мутном стихе обретет, осенится
Тенью и мерой.

Чувства порыв необузданный вянет
Неудержимо.
Страстью бесстрастной сжигать я желаю
Очи любимой.

Чанги моя от стыда бы сломалась,
Если бы еле
Внятные слуху стихи под гитару
Вдруг зазвенели.

Знаю, возлюбленная, ты придешь:
Долгие годы
Я красоты небывалой на свете
Жажду прихода.

Грустно гляжу на подмостки, в антрактах
Слез не избуду,
Слов позабытых магнитную хватку
Чувствую всюду.

Пусть же вполголоса я напеваю
Песнюнесмело,—
Верю: пленит соловей безголосый
Сад Сакартвело.

294. БЕЗ ДОСПЕХОВ

Мне представляется порой,
Что мир — огромный сад,
Где все — проклятье и отрава,
Где гибель — шаг любой.
И без доспехов, хмуря брови,
Три всадника летят:
Я узнаю в лицо Верхарна,
Эредиа, Рембо.

Я чувствую, что по ошибке
Сюда ввели меня.
За исполинскими тенями
Я с трепетом слежу.
И, как ребенок робкий, плачу,
Невольный страх кляня,
Тайком скорей смахнуть стараюсь
Постыдную слезу.

О, как «цветами зла» дурманит
Мне душу пряный яд!
Как будто на меня кентавры
Напали табуном...
Сожженная пустыня манит
Все пламенней назад.
И твердь, объятая пожаром,
Горит, как ветхий дом.

Кто в этот сад впустил ребенка?
Кто душу городов
Исполнил ядовитым дымом,
Застлавшим все вокруг?
Зачем за всадником летящим
Тень вырастает в зов?
В пустыне я, но почему же
Я вижу свежий луг?

295. БИРНАМСКИЙ ЛЕС

Бирнамский лес... Вот — тень Халдеи.
Пьеро угрюмая сутулость.
Нагая Макбет, холодея,
В колени пьяницы уткнулась.

Ногой отрезанной на скрипке
Рембо пиликает, покуда
Самоубийцы без улыбки
Хлобыщут огненное чудо.

Малайца ловит и не мямлит
Паоло, в круг загнав павлиний,
Унижен оплеухой Гамлет,
Офелии взор странно-синий.

Воздвигнут храм на эшафоте,
Я в сказочность его не верю.
Нет, никогда вы не поймете,
Как я истерзан нежной Мэри.

Подслушав кашель, Коломбине
В лицо дохнула осень ныне.

296. ТАНИТ ТАБИДЗЕ

Саламбо на алых ножках голубя,
Ты — что крови карфагенской след.
В мыслях нежно полыхает полымя,
Затонувшей Атлантиды след.

Красноногий голубь мой на привязи,
Той же ты посвящена Танит.
Тщетно Ганнибал судьбе противился:
Меч его — его же поразит.

Так апреля в день второй, дитя мое,
Я пишу и, глядя в глубь веков,
Вижу Карфаген без стен, без знамени
И с богини сорванный покров.

Я в Тбилиси, но в душе, как яблоня,
Плачет мой Орпири и сейчас:
Мальдорororовой кричащей жабою
Кличет златоуст обоих нас.

Но беспечно спишь ты и не ведаешь,
Как я этими измучен бредами.

297. НОВАЯ КОЛХИДА

Там, где бесились неистово ливни,
Где над песчаной пустынею мгла
Вечно клубилась, чтоб розы цвели в ней
Ранами и не роилась пчела;

Там, где в затонах дремали от неги
Сонмы пиявок и скопища змей,
Где в лихорадке дрожали побеги
И заливаться не мог соловей;

Там, где ступить в вероломное лоно
Не было конским копытам дано,
Где широчайшею дельтой Риона,
Словно утопленник, плыло бревно;

Там, где веселье и жалко и странно,
Где теплое слово тяжеле свинца,
Там, где колхидцы желтее шафрана
Жили, как будто утратив сердца, —

Вижу я: зыбкого тела пустыни
Высосав топи застойную кровь,
Первонасельник приветствует ныне
Землю, у моря рожденную вновь!

Вижу я: первенец дыма на крыше
В небо несет человеческий дух,
Единоборствуя с девственной тишью,
Первый колхидский горланит петух.

Мир тебе, камень воздвигший впервые
На берегу, как источник тепла,
И позабывший адаты глухие
В черных трущобах родного села!

Ты, что оставил в родимом Одиши
Горный родник и рачинский очаг,
В новой Колхиде живешь ты и слышишь,
Как отдается победой твой шаг.

Двор весь в плодах. Апельсинами сладко
Пахнет твоя детвора, и набег
Больше не страшен тебе лихорадки,
Солнце республики в помощь тебе!

Ты не один. И ты знаешь, что рядом
Свежих пришельцев ворота скрипят
И что поддержан ты мощным отрядом
Новых соседей, их гордость и брат!



298. ПУШКИН

Словно олень, что к скале льнет и, спасаясь от пули,
Запах вдыхает травы млечной, к тебе я прибрел,
Чтобы мне хоть на миг снегом извечным блеснули
Горы, к которым стремил взор африканский орел.

В дар я принес тебе мед сладостнейший Руставели,
Сок его собственных лоз, доверху полный фиал,
Хоть, восхищенный тобой, старший твой брат по свирели,
В роще Гомера он сам дафном тебя увенчал.

Чтобы твой бронзовый лик, дышащий жизнью неложной,
В свой виноградник ввести, как изваянье во храм,
Чтобы могли мы, презрев справки в твоей подорожной,
Сердце тебе распахнуть, словно ворота друзьям.

Правда, столетье назад, скорби возвышенной данник,
Скромно вошел ты в Тифлис в ранний предутренний час,
Соли картвельских стихов ты не отведал, изгнанник:
Сумрак скрывал от тебя путь на грузинский Парнас.

Что же, хоть ныне, когда, выдержав бури и шквалы,
Гордо сияет Парнас, а императорский род
Насмерть лемносским сражен лезвием и небывалый
В братстве народы нашли счастья расцвет и оплот,—

Ныне хотя бы испей влаги стиха чудотворной,
Чтоб на твой зов Мерани с тигром являлся покорно;

Болдинских сосен хвою, граба играя вершиной,
Ветер обнимет в горах, словно невесту жених,
Двух наших стран небеса вспыхнут зарею единой
И переплавятся два имени в целостный стих.



299. ИОРСКАЯ НОЧЬ

Нескончаемые вздохи,
Липой шелестит луна.
Удальцом в обновке-чохе
Всплыл рассвет с ночного дна.

Кто, луны средь небосклона
Став портным, скроил ее?
Кто, как мяч неугомонный,
Сердце выхватил мое?

Ты меня качала, Иора,
Брызгами кропя елея,
Выменем стиха вскормив,
И чудесней нет узора,
Чем процеженный твоею
Сетью берегов извив.

В буйном тонут винограде
Бубны и столы со мцвади,
Ты своих форелей в ситцы
Не напрасно облекла,
Не напрасно тащат птицы
Клювом утро из дупла:

Мельницу ли на канаве,
Мощь ли глыб или древний храм —
Все, что ты дала мне въяве,
Я в стихах тебе отдам.

Не во мне ли беспрестанно
Сон кипит твоих запруд?
Покупателем я стану,
Если Иору продадут.

Нескончаемые вздохи,
Липой шелестит луна,
Удальцом в обновке-чохе
Всплыл рассвет с ночного дна.

Спотыкнулся о Гомбори
Месяц, молоко разлив...
С ивами пою на Иоре,
Сам одна из этих ив.

300—302. ТИФЛИССКИЕ РАССВЕТЫ

1

Здесь каждый — сазандари, каждый
Влачит здесь родословной груз.
Надрезан, сердцевиной влажной
Сверкает вкрадчиво арбуз.

Как жар, горят ковры балконов,
Но фрукты блещут горячей,
И реет в мареве вдоль склонов
Фазан, сварившийся в ключе.

Сады исходят песнью зыбкой,
Гробницами гудит земля,
Окрест мтацминдскою улыбкой
Цветут сожженные поля.

Без счета золото рассеяв,
Кура теснин взрывает мглу,
И город высится халдеев,
Взваливши на спину скалу.

2

Когда рассвет, рассеяв мрак,
Освободил от тьмы Метехи,
В Куре означился рыбак
И в небе день расставил вехи.

Еще виднелся серп луны
И звездный след. О Кашуэти,
Разбившись насмерть на рассвете,
Звук тари плакал у стены.

Но спала роза Цинандали,
Спал Григол. Песня без конца
Лилась, хоть песне не внимали
Родные в прошлом ей сердца.

Ее не слышал ни Кабахи,
Ни Мтквари, ни балкон с резьбой:
Она с плотов метнулась в страхе
Обратно, к сени гробовой.

Но песнь любви лишь остов звука
Теперь была, была скелет,
И только у тариста мукой
Сжималось сердце ей в ответ.

Все хлопавшие ей ладони
Истлели. Лишь дрозды теперь
Внимали ей, и на балконе
Нигде не распахнулась дверь.

3

Я посмотрел на город мой:
Он, как поднос с алибухари,
Горел на солнечном пожаре
Золото-желтой бахромой.

Уже утратив власть над миром,
Тьма прыгнула тигрицей вниз,
В ущелье, и лоснился жиром,
Сверкал на солнце весь Тифлис.

Он с новыми сроднился днями
И новым светом всех дождил,
Ушедший в глубь земли корнями,
Эдемоглазый старожил.

Ровесников не помнил он,
Ни Ниневии, ни Багдада,
Ни угоняемых, как стадо,
Во вражий край плененных жен.

Давно забыл он о Тимуре,
Поработителе земли...
Текла звончее чианури
Кура, за ней поля цвели...

И в город, в прошлом заклейменный
Печатью бедствий без числа,
По ветру красные знамена
Развеяв, армия вошла.

Тысячеустая, взмывая
До туч, стремилась песня ввысь:
То пели дети Первомая,
И песней полон был Тифлис.

Пестрели улицы цветами,
Алели розы здесь и там.
Кидались, быстрые, как пламя,
Рабочие к своим станкам.

Тифлис как ястреб был бессонный,
Чье сердце высекли в скале;
Людской поток, распределенный
На труд, гудел, как рой в дупле.

От молота, кирки, багра
Летели искры. Выжимали
Рубаху, потную с утра,
Орлы, вперяя взоры в дали.

Вставал их голос на дыбы,
Из глотки вырвавшись орлиной,
И силой спаянной, единой
На склонах сотрясал дубы.

Мою страну раскаты грома
На новый путь перевели,
И, как развалины Содома,
Лежало прошлое в пыли.

Внизу старинных плит увечья
Топтали человеко-львы,
До Мцхета простирал, чрез рвы,
Тифлис свое широкоплечье.

303. ЧЕРНЫЙ ДУБ НА БЕРЕГУ ЧЕРНОГО МОРЯ

Одиноко шелестит он,
Черный дуб над Черным морем,
Громом столько раз испытан,
Сколько есть у дуба трещин.

С щебетом морские птицы
День и ночь над ним кружатся,
В клювах принося частицы
Пойманных на небе радуг.

Клювами по поднебесью
Шаря, доставляют росы,
Столько раз залившись песней,
Сколько есть у дуба трещин.

Одиноко шелестит он,
Черный дуб над Черным морем,
Влагой волн насквозь пропитан,
Им разбитых голой грудью.

Дуб как тигр стоит, грознее
Тигра, —только новый корень
Выпускает, свирепея,
После каждой схватки с морем.



КАРЛО КАЛАДЗЕ

304. В ГОРАХ, ПОКИНУТЫХ МОРЕМ

Схлынули воды давно. На пустынных
Скалах ущелий их след узнаю.
Черное море, в глубоких притинах
Памяти поступь я слышу твою.

Реки несутся по долам, сквозь горы,
Словно желают былое настичь.
Им, как соратникам, полный задора,
Победоносный кидаю я клич.

Знаю: клокочет уже в многоустом
Говоре воля мятежная их —
И по проложенным заново руслам
Реки и люди прорвутся, как стих.

305. ВОЗВРАЩЕНИЕ С ГОР НОЧЬЮ

Солнце зашло. Не сидят, балагуря
Праздно, мужчины в тени алычи.
Пусть оно прячется в скалы, чтоб турий
Рог не настиг его фары-лучи.

Залита лунным серебряным светом
Южная только вершина. Она
Там, за Чорохом, в твердь минаретом
Волею рока давно вкреплена.

Нет полотна величавей и проще
Живописи нависающих скал,
Но зачеркнул его сумерек росчерк,
Чтоб ничего я вокруг не искал.

Строки, подобные горным изломам,
Я, как безмолвье, в стихах зачеркну,
И, прорубая ущелие, с громом
Чорохом врежусь в морскую волну.

ПОЛУТОРАГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ





О. Розанова. Плакат «Первые в мире постановки футуристов театра». Цветная литография. 1913 г.

Предисловие [1]

Было бы тягостным недоразумением и шло бы вразрез с прямыми намерениями автора, если бы полемика с прошлым и о прошлом, проходящая через эту книгу, была истолкована как желание оживить литературное движение, скончавшееся ровным счетом восемнадцать лет назад.

Русский футуризм (термином, как явствует из дальнейшего, можно пользоваться лишь условно) умер без наследников. Всякие попытки представить ЛЕФ продолжателем дела футуризма порождены смешением понятий, механически переносимых из области политики в область искусства. На всем протяжении этой книги слова «левое» и «правое» применительно к последнему взяты в предостерегающие кавычки, поскольку, позаимствовав множество вещей у Запада, мы пренебрегли мудрой опрятностью его терминологии.

Маяковский — не довод: аргументировать его биографией нельзя, так как к революции он пришел помимо футуризма, если не вопреки ему. Уже в шестнадцатом году «Облако» Маяковского [2] разгуливало в штанах его собственного покроя, а не в детских трусиках футуризма.

В основу футуристической эстетики было положено порочное представление о расовом характере искусства. Последовательное развитие этих взглядов привело Маринетти [3] к фашизму. В своем востоколюбии русские будетляне никогда не заходили так далеко, однако и они не вполне свободны от упрека в националистических вожделениях.

Доказывать несостоятельность расовой теории в наши дни уже нет никакого смысла. Но в плане ретроспективном я счел небесполезным вскрыть и эти политические предпосылки ошибочной эстетики, в образовании которой я принимал непосредственное участие.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Гилея [1]

I

Та полоса моей жизни, о которой я хочу рассказать, началась в декабре одиннадцатого года, в маленькой студенческой комнате с окном, глядевшим на незастроенный Пречерск.[2] Мои университетские дела были сильно запущены: через пять месяцев мне предстояло держать государственные экзамены, а между тем о некоторых предметах я имел еще весьма смутное представление, так как ничем, кроме римского права и отчасти гражданского, не занимался. В ту пору у меня были все основания считать себя сложившимся поэтом: около года как вышла из печати «Флейта Марсия», за которую Брюсов не побоялся выдать мне патент в «мастерстве»;[3] около года как, покончив с этапом, нашедшим себе выражение во «Флейте», я терзался поисками новой формы, резко отличной от всего, что я делал. И все же, полностью захваченный работой над стихом, живя по-настоящему только литературными интересами, я не допускал мысли, что это может стать моей профессией, и продолжал, правда чрезвычайно медленно, двигаться по рельсам, на которые попал еще в девятьсот пятом году, поступив на юридический факультет.

Однажды вечером, когда я уже собирался лечь в постель, ко мне в дверь неожиданно постучалась Александра Экстер.[4] Она была не одна. Вслед за нею в комнату ввалился высокого роста плотный мужчина в широком, по тогдашней моде, драповом, с длинным ворсом, пальто. На вид вошедшему было лет тридцать, но чрезмерная мешковатость фигуры и какая-то, казалось, нарочитая неуклюжесть движений сбивали всякое представление о возрасте. Про-

тянув мне непропорционально малую руку со слишком короткими пальцами, он назвал себя:

— Давид Бурлюк. [5]

Приведя его ко мне, Экстер выполняла не только мое давнишнее желание, но и свое: сблизить меня с группой ее соратников, занимавших вместе с нею крайний левый фланг в уже трехлетней борьбе против академического канона.

В 1908 году, когда Бурлюки впервые появились со своей выставкой в Киеве, [6] я еще не был знаком с Экстер и мало интересовался современной живописью. Только в следующем году, начав бывать у Александры Александровны, я у нее в квартире увидал десятка два картин, оставшихся от «Звена» и поразивших мой, в то время еще неискушенный, глаз.

Теперь, двадцать лет спустя, глядя на одну из них,[7] висящую над моим письменным столом, я с трудом могу дать себе отчет, что в этой невинной пуэнтели, робко повторявшей опыты Синьяка,[8] казалось мне дерзновением, доведенным до предела. Необходимо, впрочем, оговориться: в те лихорадочные годы французская живопись, по которой равнялась наша русская, с умопомрачительной быстротой меняла одно направление на другое, и вещи Ван-Донгена, Дерена, Глеза, Ле-Фоконье, привезенные в десятом году Издебским,[9] оставляли далеко позади простодушные новаторские искания участников «Звена».

Выставка Издебского сыграла решающую роль в переломе моих художественных вкусов и воззрений; она не только научила меня *видеть* живопись — всякую, в том числе и классическую, которую до того я, подобно подавляющему большинству, воспринимал поверхностно, «по-куковски», [10] — но и подвела меня к живописи, так сказать, «изнутри», со стороны задач, предлежащих современному художнику.

Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его: это была, вместе с тем, новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные ка-

ноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух.

Именно этой стороной, возможностью переключения своей революционной энергии и первых, уже конкретных, достижений в сферу слова, загнанного символистами в тупик, французская живопись первого десятилетия больше всего говорила моему воображению, ближе всего была моему сердцу. Как перенести этот новый опыт, эти еще не конституированные методы работы в область русского стиха, я, разумеется, не знал и знать не мог, но твердо верил, что только оттуда свет, с берегов Сены, из счастливой страны раскрепощенной живописи.

Давид Бурлюк был мне знаком не по одним его картинам. В 1910 году в Петербурге вышла небольшая книжка стихов и прозы, первый «Садок Судей».[11]

В этом сборнике рядом с хлебниковскими «Зверинцем», «Маркизой Дезэс» и «Журавлем», с первыми стихотворениями Каменского, были помещены девятнадцать «опусов» Давида Бурлюка.[12]

Их тяжеловесный архаизм, самая незавершенность их формы нравились мне своей противоположностью всему, что я делал, всему моему облику поэта, ученика Корбьера и Рембо.[13] Я помнил эти стихи наизусть и с живейшим любопытством всматривался в их автора.

Он сидел, не снимая пальто, похожий на груду толстого ворсистого драпа, наваленного приказчиком на прилавок. Держа у переносицы старинный, с круглыми стеклами, лорнет — маршала Даву,[14] как он с легкой усмешкой пояснил м н е , — Бурлюк обвел взором стены и остановился на картине Экстер. Это была незаконченная темпера, intérieur*, писанный в ранней импрессионистской манере, от которой художница давно уже отошла. По легкому румянцу смущения и беглой тени недовольства, промелькнувшим на ее лице, я мог убедиться, в какой мере Экстер, ежегодно живавшая в Париже месяцами, насквозь «француженка» в своем искусстве, считается с мнением этого провинциального вахлака.

Она нервно закурила папиросу и, не видя побли-

*Интерьер (франц.). — Ред.



В. Маяковский. Портрет В. Хлебникова. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).

зости пепельницы, продолжала держать обгорелую спичку в руке. Бурлюк, уже успевший разглядеть в моей комнате все до мелочей, заметил под кроватью приготовленный на ночь сосуд и носком, как ни в чем не бывало, деловито пододвинул его к Александре Александровне. Это сразу внесло непринужденность в наши с ним отношения, установив известную давность и короткость знакомства.

Я жадно расспрашивал «садкосудейца» о Хлебникове. Пусть бесконечно далеко было творчество

Хлебникова от всего, что предносилось тогда моему сознанию как неизбежные пути развития русской поэзии; пусть его «Зверинец» и «Журавль» представлялись мне чистым эпигонством, последними всплесками символической школы, — для меня он уже был автором «Смехачей»,[15] появившихся незадолго перед этим в кульбинской «Студии Импрессионистов», и, значит, самым верным союзником в намечавшейся — пока еще только в моем воображении — борьбе.

— У него глаза как тёрнеровский[16] пейзаж, — сказал мне Бурлюк, и это все, чем он нашел возможным характеризовать наружность Велимира Хлебникова. — Он гостил у меня в Чернянке, и я забрал у него все его рукописи: они бережно хранятся там, в Таврической губернии... Все, что удалось напечатать в «Садке» и «Студии», — ничтожнейшая часть бесценного поэтического клада... И отнюдь не самая лучшая.[17]

Я продолжал расспросы, и Бурлюк, напрягая прилежно свою память, процитировал мне начало еще никому не известного стихотворения: «Весележ, грехож, святеж».[18] Он произносил «веселош, святош, хлабиматствует» вместо «хлябемятствует», и русское «г» как «х». Во всяком другом я счел бы это неопровержимым признаком украинского происхождения. Но в Бурлюке, несмотря на его фамилию и говор, мне было странно предположить «хохла», как вообще с трудом я отнес бы его к какой бы то ни было народности. «Садкосудейцы», сокрушители поэтической и живописной традиции, основоположники новой эстетики, рисовались мне безродными марсианами, ничем не связанными не только с определенной национальностью, но и со всей нашей планетой существами, лишенными спинного мозга, алгебраическими формулами в образе людей, наделенными, однако, волей демиургов, двухмерными тенями, сплошной абстракцией...

А он — это была его постоянная манера, нечто вроде тика, — не раскрывая рта, облизывал зубы с наружной стороны, как будто освобождая их от застрявших остатков пищи, и это придавало его бугристому, лоснящемуся лицу самодовольно животное и плотоядное выражение.

Тем более странно и неожиданно прозвучали его слова:

— Деточка, едем со мной в Чернянку!

Мне шел двадцать пятый год, и так уже лет пятнадцать не называли меня даже родители. В устах же звероподобного мужчины это уменьшительное «деточка» мне показалось слуховой галлюцинацией. Но нет: он повторяет свою просьбу в чудовищно несообразной с моим возрастом, с нашими отношениями форме. Он переламывает эти отношения рокотом нежной мольбы, он с профессиональной уверенностью заклинателя змей вырывает у наших отношений жало ядовитой вежливости и, защищенный все той же нежностью, непререкаемо-ласково навязывает мне свое метафизическое отцовство — неизвестно откуда взявшееся старшинство.

— Едем, деточка, в Чернянку. Там все... все хлебниковские рукописи... Вы должны поехать вместе со мной... завтра же... Если вы откажетесь, это будет мне нож в сердце... Я с этим и пришел к вам...

Экстер, на глазах которой происходит это необычайное зарождение необычайной дружбы, присоединяется к его настояниям:

— Это необходимо и для вас, Бен.

Почему необходимо для меня? Почему мой отказ будет ударом ножа в бурлюковское сердце? Почему я должен ехать немедленно? Над всем этим мне не дают подумать. Мои государственные экзамены, мой очередной р о м а н , — все это отодвигается на задний план, отметается в сторону натиском человека, которого я впервые увидел час тому назад.

II

Ранним утром я, как было накануне условлено, приехал с вещами на квартиру Экстер,[19] у которой остановился Бурлюк. Александра Александровна еще спала. В светло-оранжевой гостиной, увешанной нюренбергскими барельефами, — единственном месте во всем доме, где глаз отдыхал от вакханалии красок, — меня встретил Давид. Он только что вышел из отведенной ему соседней комнаты. Впрочем, он походил на человека, переночевавшего в стоге сена,



Д. Бурлюк. Портрет Н. Бурлюка. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).

а не в комфортабельном кабинете Николая Евгеньевича Экстера,[20] адвоката с хорошей практикой. Растрепанный, в помятом пиджаке, Бурлюк, должно быть, совсем не раздевался. Одна штанина у него была разорвана на колене, и висящий трехугольный лоскут раскрывал при каждом движении полосатый тик кальсон.

Щеголь Иосиф, лакей Александры Александровны, в черно-желтом жилете, опередившем на два года пресловутую кофту Маяковского, подавая нам завтрак, с явным презрением посматривал на Бурлюка. Но Давид был невозмутим. Широко улыбаясь, он объяснил мне, что у Экстер, кроме него, гостит З. Ш.,[21] сестра известной драматической актрисы. Я все еще не понимал, какое отношение

имеет порванная штанина к этой немолодой даме. Увы, это не был трофей. Ночью Давид, для которого, по его собственному признанию, все женщины до девяноста лет были хороши, потерпел поражение. Он говорил об этом без всякого стеснения, без досады, с гомеровской объективностью, имевшей своим основанием закон больших чисел. В его ночной истории личный интерес как будто отсутствовал.

На вокзале мы взяли билеты до Николаева, с тем, чтобы там пересесть на поезд, идущий до Херсона. В купе третьего класса, кроме нас, не было никого: мы могли беседовать свободно, не привлекая ничьего внимания. Заговорили о стихах. Бурлюк совершенно не был знаком с французской поэзией: он только смутно слышал о Бодлере, Верлене, быть может, о Малларме. [22]

Достав из чемодана томик Рембо, с которым никогда не расставался, я стал читать Давиду любимые вещи...

Бурлюк был поражен. Он и не подозревал, какое богатство заключено в этой небольшой книжке. Правда, в ту пору мало кто читал Рембо в оригинале. Из русских поэтов его переводили только Анненский, Брюсов да я. Мы тут же условились с Давидом, что за время моего пребывания в Чернянке я постараюсь приобщить его, насколько это будет возможно, к сокровищнице французской поэзии. К счастью, я захватил с собой, кроме Рембо, еще Малларме и Лафорга.

Время от времени Бурлюк вскакивал, устремлялся к противоположному окну и, вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывал. Потом прятал и возвращался.

Меня это заинтересовало. Он долго не хотел объяснить, но в конце концов удовлетворил мое любопытство и протянул мне один из листков. Это были стихи. Крупным, полупечатным, нечетким от вагонной тряски почерком были набросаны три четверостишия.

Трудно было признать эти рифмованные вирши стихами. [23] Бесформенное месиво, жидкая каша, в ко-

торой нерастворенными частицами плавали до неузнаваемости искаженные обломки образов Рембо.[24]

Так вот зачем всякий раз отбегал к окну Бурлюк, копошливо занося что-то в свои листки! Это была, очевидно, его всегдашняя манера закреплять впечатление, усваивать материал, быть может даже выражать свой восторг.

«Как некий набожный жонглер перед готической мадонной»,[25] Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир. Вот она, настоящая плотоядь! Облизывание зубов, зияющий треугольник над коленом: «Весь мир принадлежит мне!» Разве устоят против подобного чудища Маковские и Гумилевы? Таким тараном разнесешь вдребезги не только «Аполлон»: от Пяти углов следа не останется.[26]

И как соблазнительно это хищничество! Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежеванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, — он весь, он весь твой!

Это заражало. Это было уже вдохновением.

Ночью мы приехали в Николаев. Поезд на Херсон отходил через несколько часов. Надо было ждать на вокзале.

Спать не хотелось. Мир был разворошен и все еще принадлежал мне. Моей на заиндевевшем стекле была подвижная паукообразная тень четверорукого фонаря за окном, отброшенная с перрона освещенным вагоном; моими были блеклые бумажные розы на молочно-белой, залитой пивом, клеенке буфетной стойки; моим был спящий винодел в распахнувшейся хорьковой шубе с хвостами, вздрагивающими при каждом вдохе и выдохе; моим был швейцар в тупоносых суворовских сапогах, переминавшийся в дверях и с вожделением посматривавший на бутерброды под сетчатым колпаком. Все это в тускло-янтарном свете засиженных мухами угольных лампочек, в ржавом громыхании железнодорожной ночи подступало ко мне, и я это брал голыми руками.

Нет, даже не подступало, и я ничего не брал. Это было мной, и надо было просто записать все.

Так, сам собой, возник «Ночной вокзал».[27]

Садимся наконец в вагон. Вслед за нами в купе входит краснощекий верзила в романовском полушубке и высоких охотничьих сапогах. За плечами у него мешок, туго чем-то набитый, в руке потертый брезентовый чемодан.

Радостные восклицанья. Объятия.

Это Владимир Бурлюк.[28]

Брат знакомит нас. Огромная лапища каменотеса с черным от запекшейся крови ногтем больно жмет мою руку. Это не гимназическое хвастовство, а избыток силы, непроизвольно изливающей себя.

Да и какая тут гимназия: ему лет двадцать пять — двадцать шесть.

Рыжая щетина на подбородке и над верхней, слишком толстой губой, длинный, мясистый с горбинкою нос и картавость придают Владимиру сходство с херсонским евреем-колонистом из породы широкоплечих мужланов, уже в те времена крепко сидевших на земле.

Рядом с этим Нимвродом[29] Давид как-то обмякает, рыхлеет. В нем явственнее проступает грузное бабье, гермафродитическое начало, которое всегда придавало немного загадочный характер его отношениям с женщинами, да, пожалуй, и мужским.

Братья называют друг друга уменьшительными именами, и на меня это производит такое же впечатление, как если бы допотопные экспонаты геологического музея были обозначены ласкательными суффиксами.

Владимир едет на рождественские каникулы. Он учится в художественной школе не то в Симбирске, не то в Воронеже.[30] Там, в медвежьем углу, он накупил за бесценок старинных книг и везет их в Чернянку. Давиду не терпится, и Владимир выгружает из мешка том за томом: петровский воинский артикул, разрозненного Монтескье, Хемницера...

— Молодец, Володичка, — одобряет Давид. — Старина-то, старина какая, — улыбается он в мою сторону, — Люблю пыль веков...

Владимир польщен. Он слабо разбирается в своих приобретениях и, видимо, мало интересуется книгами: был бы доволен брат.

— Ну, как в школе, Володичка? Не очень насе-дают на тебя?

Я догадываюсь, о чем речь. И до провинции до-катилась молва о левых выставках, в которых дея-тельное участие принимают Бурлюки. Владимир одною рукою пишет свои «клуазоны»[31] и «витражи», а другой — школьные этюды.

Из брезентового чемодана извлекается свернутый в трубку холст.

В серо-жемчужных и буро-зеленых тонах натюр-морт. Овощи, утка со свисающей за край стола го-ловою и еще что-то. Фламандской школы пестрый сор.[32] Впрочем, даже не пестрый. Но выписано все до мелочей, каждое перышко, тончайшая вор-синка.

Давид восхищается:

— Каково, черт возьми! Да ведь это Снайдерс.[33] Замечательно, а? — поворачивается он ко мне.

Но мне не нравится. Во-первых, тускло, во-вторых — двурушничество. Если рвать с прошлым, так уж совсем.

Наступает неловкая пауза. Владимир мрачно смо-трит на меня. Вот-вот набросится и изобьет до полу-смерти. Я никогда не был тщедушен, в ту пору даже занимался легкой атлетикой, но где же мне было справиться с таким противником?

— Взгляни-ка, д е т к а, — отвлекает его внимание б р а т, — что мне дала Александра Александровна...

Снимок с последней вещи Пикассо.[34] Его лишь недавно привезла из Парижа Экстер.

Последнее слово французской живописи. Произне-сенное там, в авангарде, оно как лозунг будет пере-дано — уже передается — по всему левому фронту, вызовет тысячу откликов и подражаний, положит ос-нование новому течению.

Как заговорщики над захваченным планом не-приятельской крепости, склоняются братья над дра-гоценным снимком — первым опытом разложения те-ла на плоскости.

Ребром подносят руку к глазам; исследуя компо-зицию, мысленно дробят картину на части.

Раскроенный череп женщины с просвечивающим затылком раскрывает ослепительные перспективы...

— Здорово, — бубнит Владимир. — Крышка Ларионову и Гончаровой![35]

Я падаю с облаков на землю. Через месяц «Бубновый Валет».[36] На очередном смотру Бурлюки не должны ударить лицом в грязь.

Пикассо постигнет участь Рембо.

III

Чернянка была административно-хозяйственным центром Чернодолинского заповедника, принадлежавшего графу Мордвинову.[37] Огромное имение в несколько десятков тысяч десятин простиралось во все стороны от барской усадьбы. Геометрический центр не совпадал с административным: Чернянка лежала довольно близко от моря, между тем как на север, на восток и на запад можно было идти целые сутки и не добраться до границы мордвиновских владений. Горожанин, я плохо ориентируюсь в сельском пейзаже. К счастью для меня, для моей уже склеротической памяти, когда я приехал в Чернянку, все вокруг на сотни верст было покрыто глубокой пеленой снега.

Вместо реального ландшафта, детализированного всякой всячиной, обозначаемой далевскими словечками,[38] передо мной возникает необозримая равнина, режущая глаз фосфорической белизной. Там, за чертой горизонта — чернорунный вшивый пояс Афродиты Тавридской — существовала ли только такая? — копошенье бесчисленных овечьих отар. Впрочем, нет, это Нессов плащ, оброненный Гераклом,[39] вопреки сказанию, в гилейской степи. Возвращенная к своим истокам, история творится заново. Ветер с Эвксинского понта налетает бураном, опрокидывает любкеровскую мифологию,[40] обнажает курганы, занесенные летаргическим снегом, взметает рой Гезиодовых призраков, перетасовывает их еще в воздухе, прежде чем там, за еле зримой овидью,[41] залечь окрыляющей волю мифологемой.

Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими нога-

ми, приобретала значение символа, должна была стать знаменем.

Вскрывались и более поздние пласты. За Гезиодом — Гомер. [42] Однажды, проходя через людскую, я заметил в ней странное оживление. Веселым кольцом, обступив фигуру в овчинном тулупе, толпились обитатели усадьбы. Это был чабан, проводивший круглый год в степи, за много верст от человеческого жилья. Сотни таких пастухов бродили по окраинам мордвиновских владений, перегоняя с места на место отары, прямое потомство Одиссеевых баранов и овец. Одичавшие люди почти разучились говорить и, годами не видя женщин, удовлетворяли половую потребность скотоложством.

В рыбачьих поселках, тянувшихся к морю и к заросшим камышами днепровским гирлам, поражала наружная окраска домов. На нежно-персиковом, на бледно-бирюзовом фоне веерообразный пальмовый орнамент или коленопреклоненное шествие меандра, перекочевавшие с херсонских ваз. Они покоились здесь, на берегу Эвксина, под снежными холмами — широкие расписные кратеры, узкогорлые лировидные амфоры и трогательные пеленашки лекифов, рядом с застывшей навеки радугой ольвийского и пантикапейского стекла.[43]

В других, менее древних курганах Владимир, в летние месяцы вдохновенно предававшийся раскопкам, находил скифские луки и тулы и вооружал ими своих одноглазых стрелков на смертный бой с разложенными на основные плоскости парижанками.[44]

Время, утратив грани, расслаивалось в Чернянке во всех направлениях.

В одном из них оно было еще пространством, только начинавшим оживать. Оно имело всего три измерения и залегало непосредственно за горизонтом. Взоры Бурлюков с благодарной нежностью обращались к этой черте.

Оттуда, из безоглядной степи, где сплошным руном курчавились миллионы овечьих голов, где сотни тысяч племенных свиней самых диковинных пород разрывали почву древней Тавриды, шло богатство.

Оно надвигалось густой лавой, по неисчислимым руслам пролагало себе путь в экономии, из них — в

главную контору имения, и то, что оседало, как тончайшая испарина, как естественная утечка, на стенках каналов, призванных регулировать этот бешеный напор, было уже умопомрачительным изобилием.

Все принимало в Чернянке гомерические размеры. Количество комнат, предназначенных неизвестно для кого и для чего; количество прислуги, в особенности женской, производившее впечатление настоящего гарема; количество пищи, поглощаемой за столом и походя, в междуед, всяким, кому было не лень набить себе в брюхо еще кус.

Чудовищные груды съестных припасов, наполнявшие доверху отдельные ветчинные, колбасные, молочные и еще какие-то кладовые, давали возможность осмыслить самое существо явления. Это была не пища, не людская снедь. Это была первозданная материя, соки Геи, извлеченные там, в степях, миллионами копошащихся четвероногих. Здесь сумасшедший поток белков и углеводов принимал форму окороков, сыров, напруживал мясом и жиром человеческие тела, разливался румянцем во всю щеку, распирал, точно толстую кишку, полуаршинные тубы с красками, и, не в силах сдержать этот рубенсовский преизбыток, Чернянка, обращенная во все стороны непрерывной кермесой,[45] переплескивалась через край.

Семья Бурлюков состояла из восьми человек: родителей, трех сыновей и трех дочерей. Отец, Давид Федорович, управляющий Чернодолинским имением, был выходец из крестьян. Самоучка с большим практическим опытом сельского хозяина, он даже выпустил серию брошюр по агрономии. Его жена, Людмила Иосифовна, обладала некоторыми художественными способностями: дети унаследовали несомненно от матери ее живописное дарование.[46]

Кроме Давида и Владимира, художницей была старшая сестра, Людмила. Ко времени моего приезда в Чернянку она вышла замуж и забросила живопись. А между тем десятки холстов в манере Писсарро, [47] которые мне привелось там видеть, свидетельствовали о значительном таланте. Братья гор-



К. Жегин (Шехтель). Портрет Маяковского. Литография. 1913 г. (из 1-й кн. поэта «Я!»).

дились ею, хотя еще больше ее наружностью — особенно тем, что на каком-то конкурсе телосложения в Петербурге она получила первый приз. Младшие дочери[48] были еще подростки, но библейски монументальны: в отца.

Третий сын, Николай, рослый великовозрастный юноша, был поэт.[49] Застенчивый, красневший при каждом обращении к нему, еще больше, когда ему самому приходилось высказываться, он отличался крайней незлобивостью, сносил молча обиды, и за это братья насмешливо называли его Христом. Он только недавно начал писать, но был подлинный поэт, то есть имел свой собственный, неповторимый мир, не укладывавшийся в его рахитичные стихи, но несомненно существовавший. При всей своей мягкости и ласковости, от головы до ног обволакивавших собеседника, Николай был человек убежденный, верный своему внутреннему опыту, и в этом смысле

более стойкий, чем Давид и Владимир. Недаром именно он, несмотря на свою молодость, нес обязанности доморощенного Петра, хранителя ключей еще неясно вырисовывавшегося бурлюковского града.

У него была привычка задумываться во время еды (еда в Чернянке вообще не мешала никакой «сублимации»): выкатив глаза, хищнически устремив вперед ястребиный нос, он в сомнамбулическом трансе пищеварения настигал какую-то ускользавшую мысль; крепкими зубами перегрызая кость, он, казалось, сводил счеты с только что пойманною там, далеко от нас, добычей.

Узы необычайной любви соединяли всех членов семьи. Родовое начало обнажалось до физиологических границ. Загнанные планетарными ветрами в этот уголок земли, в одноэтажный, заносимый степными снегами дом, Бурлюки судорожно жались друг к другу, словно стараясь сберечь последнее в мире человеческое тепло.

Ноевым ковчегом неслась в бушующем враждебном пространстве чернодолинская усадьба, и в ней сросшееся телами, многоголовым клубком, крысьим королем роилось бурлючье месиво.

Между Бурлюками и всем остальным человечеством стояла неодолимая преграда: зоологическое ощущение семьи. Под последовательно наросшими оболочками гостеприимства, добродушия, товарищеской солидарности таилось непрогрызаемое ядро — родовое табу.

Бурлючий кулак, вскормленный соками древней Гилеи, представлялся мне наиболее подходящим оружием для сокрушения несокрушимых твердынь.

IV

На следующее по приезде утро в Чернянке закипела работа. Шестиоконный зимний сад, давно превращенный в мастерскую, снова ожил после полугодичного затишья. Холсты, оставшиеся от прежних выставок и мирно дремавшие лицом к стене, были вынесены в чулан. Они сделали свое дело, и Бурлюки, не склонные сентиментально заигрывать с собственным прошлым, безжалостно сбрасывали с Тай-

гетской скалы свои скоропостижно состарившиеся детища. На смену им за две недели рождественских каникул из драконовых зубов[50] пикассовой парижанки, глубоко запавших в чернодолинский чернозем, должно было подняться новое племя.

Огромные мольберты с натянутыми на подрамники и загрунтованными холстами, словно по щучьему велению, выросли за одну ночь в разных углах мастерской. Перед ними пифийскими треножниками высились табуреты, вроде тех, какими впоследствии Пронин обставил «Бродячую Собаку».[51] На полу, среди блестящих досекинских туб, похожих на крупнокалиберные снаряды, босховой кухней[52] расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблилками и шпахтелями, медные туркестанские сосуды неизвестного назначения. Весь этот дикий табор ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордою на строго белевшие холсты.

Но братья еще совещаются, обдумывают последние детали атаки. Захватанный по полям снимок переходит из рук в руки. Можно начинать...

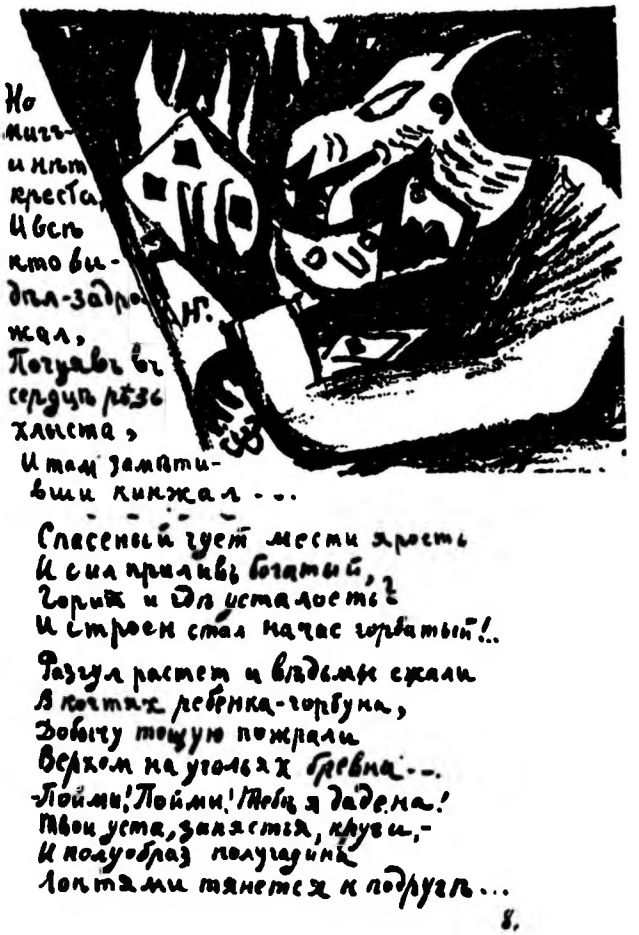
— Ну, распикась его как следует! — напутствует брата Давид.

Владимир пишет мой поясной портрет.[53] Об этом мы условились накануне. Меня сейчас разложат на основные плоскости, искромсают на мелкие части и, устранив таким образом смертельную опасность внешнего сходства, обнаружат досконально «характер» моего лица.

Но я не боюсь. Точно такой же вивисекции я подвергся месяц тому назад, когда меня писала Экстер, — и ничего: сошло благополучно. Жаль только, что портрет остался незаконченным.[54]

Позировать Владимиру одно удовольствие. Можно двигаться, как угодно, принимать любое положение. Это даже облегчает работу художника: во множественности ракурсов ему скорее удастся определить константу моего лица.

У Давида черный человек в высоком цилиндре уже зашагал вослед кобыле, удивленно оглядывающей свой круп. Это слишком натуралистично, но



Н. Гончарова. Страница из 1-го издания поэмы А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». Литография. 1912 г.

проходит еще четверть часа, и пространство, спиралеобразно взвихрясь, изламывается под прямым углом; над головой человека в цилиндре блещет зеркальная гладь воды; маленький пароходик, скользя по ней, вонзается мачтами в поверхность земли и жирной змеею дыма старается дотянуться до пешехода. Еще один излом пространства, и парусная лодка, вроде тех, что дети сооружают из бумаги, распорет шатер нашего праотца Иакова.

Владимир между тем уже выколол мне левый глаз и для большей выразительности вставил его в ухо. Я бесстрастно выжидаю дальнейшего течения событий: гадать об уготованной мне участи было бы бесцельным занятием.

— Канон сдвинутой конструкции! [55] — весело провозглашает Давид.

Это говорится из чистого удовольствия произнести вслух свежую формулу: всем троим совершенно ясно, ради чего пишется пейзаж с нескольких точек зрения и зачем на портрете мой глаз отъехал в сторону на целый вершок. То, что у Греко и Сезанна было следствием органического порока, становится теперь методом.[56] Необходимо затруднить восприятие, оторвать его от привычного рефлекса, отказаться от традиционной, Возрождением навязанной перспективы, от условных ракурсов, бельмом застилающих наш взор.

Мы отлично понимаем друг друга и не считаем нужным с гиератической важностью вещать о том, что в эту минуту нам ближе всего. Комическое заключено для нас не в сдвиге конструкции, а в том, как вещи, построенные по этому принципу, воспринимаются со стороны. Первое испытание ждет Бурлюков еще в недрах семьи.

Дней через пять по нашем приезде меня отзывает в дальний угол Людмила Иосифовна. Она почему-то питает ко мне великое доверие и, со слезами в голосе, допытывается у меня:

— Скажите, серьезно ли все это? Не перегнули ли в этот раз палку Додичка и Володичка? Ведь то, что они затеяли теперь, переходит всякие границы.

Я успокаиваю ее. *Это* совершенно серьезно. *Это* абсолютно необходимо. Другого пути в настоящее время нет и быть не может.

Хуже обстоит дело с отцом. Он разъярен: мальчики издеваются над ним. Стоило ли воспитывать их, на медные гроши учить живописи, если они занимаются такой мазней, да еще выдают ее за последнее откровение!

— Я левой ногой напишу лучше! — бросает он в лицо сыновьям и сердито хлопает дверью.

Часа через три Давид приносит отцу пахнущий свежей краской холст. Ни дать ни взять, Левитан.

— Вот тебе, папочка, в кабинет пейзажик.

Старику угрожает паралич. У него уже был один удар, и его надо оберегать от всяких волнений. Давид за себя и за брата выполняет сыновний долг. Отец умилен:

— Ну, иди, иди... работай, как знаешь...

Однако мимо мастерской все проходят потупясь, точно там, за стеклянными дверьми, совершилось нечто непотребное и на собирательное лицо семьи оттуда, с кубистических картин, вот-вот расползется пятно позора.

V

Дни шли за днями. Одержимые экстазом чадородия, в яростном исступлении создавали Бурлюки вещь за вещью. Стены быстро покрывались будущими экспонатами «Бубнового Валета».

Давид продолжал заниматься сложными композициями, в «пейзажах с нескольких точек зрения»[57] осуществляя на практике свое учение о множественной перспективе.

Глазной хрусталик европейца, на протяжении шестисот лет приученный сокращаться в определенном направлении, перевоспитывался заново. Условный характер итальянской перспективы подчеркивался введением столь же условной двойной перспективы японцев. Против Леонардо — Хокусаи.[58] И то лишь как временный союзник. А завтра — никаких «исходных точек», никаких «точек схода»!

Относительность всякой проекции пространства на плоскости, до сих пор бессознательно побуждавшая стольких живописцев отказываться от передачи объемов, у кубистов вызывала противоположный эф-

фект: стремление найти в четвертом измерении[59] ключ к овладению первыми тремя.

В творчестве Владимира плоскостное восприятие внешнего мира играло доминирующую роль. Его предельно упрощенные пейзажи не казались даже нагромождением стереометрических фигур: провинившееся пространство, изгнанное в чистилище кубизма, уже не занимало его.

В неандертальской ночи сетчатка питекантропа смутно отражала лишь близлежащие поверхности. Тяжелые базальтовые стволы ели выделялись на черном фоне неба: когда еще научится ретина реагировать на голубой цвет? Ведь от Эллады, которая тоже не видела его, этот архаический ландшафт отделен сотнями тысячелетий... Иногда огромные треугольные лоскутья, прообраз будущей листвы, обращаются острием книзу, к земле. Это — геотропизм. Иногда вытягиваются кверху, к угадываемому источнику тепла. Это — гелиотропизм.[60] Вот и все, что глазу удается различить в довременном мраке, вырвавшись из которого, мы опять сумеем нерастленным взором созерцать возвращенную нам природу.

Все — на потребу этому обновленному восприятию мира: и сдвинутая конструкция, и множественность перспективы, и моря черного цвета, упраздненного импрессионистами, и свистопляска плоскостей, и неслыханная трактовка фактуры.

С лорнетом в перепачканном краской кулаке, подходит Давид к только что законченному Владимиром пейзажу.

— А поверхность у тебя, Володичка, слишком спокойная...

И медовым голосом обращаясь ко мне, чтобы не задеть самолюбия брата, он излагает свою теорию фактуры.

Но Владимир уже не слушает его и пинком распахивает стеклянную дверь, ведущую в парк. В мастерскую врывается поток свежего воздуха. На дворе декабрь, но мы в Таврической губернии, и Крым не так уже далеко. Какие бы ни стояли морозы, на солнцепеке в полдень хоть на час, а все же тает снег.

Схватив свой последний холст, Владимир выво-

лакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь.

Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз «обрабатывает» таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку, и — similia similibus * — его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли.

VI

Нежная любовь к материалу, отношение к технике воспроизведения предмета на плоскости как к чему-то имманентному самой сути изображаемого побуждали Бурлюков испытывать свои силы во всех видах живописи — масле, акварели, темпере, от красок переходить к карандашу, заниматься офортом, гравюрой, меццо-тинто... [61]

Это было непрерывное творческое кипенье, обрывавшееся только во сне.

Прирожденные колористы, Давид и Владимир, обладая высоко развитым чувством цвета, были вместе с тем и отличными рисовальщиками.

Под несколько вялой, немного расплывчатой линией Владимировых рисунков опытный глаз легко находил звериную мощь первобытных изображений на мамонтовой кости. И тематически они как-то перекликались: воинственные микроцефалы, которых сотнями плодил младший Бурлюк, были ретроспективными портретами его прагиперборейских предков.

Явлением совсем иного порядка представлялись мне рисунки Давида. Каждый из них хотел быть остовом картины, обрасти мясом, налиться кровью. Но живописец до мозга костей, Бурлюк никогда и не подумал бы перенести их на холст: там объемами, и вообще формой, распоряжался цвет и только цвет. Рисунок жил в почтительном отдалении от поверхности картины, реял в воздухе, располагаясь парал-

* Подобное <лечится> подобным (лат.). — Ред.

лельно к н е й , — и все же его месмерическое влияние было непреложным фактом.

Необычайная плодовитость обоих братьев невольно порождала мысль о легкости искусства живописи вообще. Не в этом ли следует искать причину того странного явления, что все более или менее близко соприкасавшиеся с Бурлюками испытывали неодолимое искушение взять в свои руки кисть? О членах их семьи я уже не говорю: за исключением отца и младшей сестры, Марианны, все отдали дань заразе.

Хлебников, гостивший в Чернянке за полгода до меня, также не избежал общей участи. Впрочем, о нем следовало бы выразиться иначе, так как он проявил себя настоящим живописцем.[62] Давид показывал мне женский портрет маслом, его работы: это было вне школы, вне направлений, но дилетантизмом и не пахло. К сожалению, в моей памяти этот портрет сливается с другим «ренуаровским», который Хлебников в тринадцатом году писал в Петербурге в моем присутствии.[63]

Давид и меня подбил попытать силы на этом поприще и с явным любопытством ожидал результатов, но очень скоро и навсегда разочаровался в моих живописных талантах: я оказался чудовищно бездарен.

Интерес Давида к моим опытам имел, впрочем, иные корни: Бурлюк носился с мыслью об устройстве выставки картин писателей и в Москве[64] уже заручился довольно значительным количеством экспонатов. Насколько мне известно, из этой затеи ничего не вышло, но для Давида она достаточно характерна, хотя и лежит в другой плоскости, чем его любовь к примитивам, вывескам или искусству первобытных народов.

Кстати о примитивах. Среди многочисленных обитателей Чернянки, приходивших глазеть «на малюнки панычей», нашелся человек, не на шутку соблазнившийся бурлюковской живописью и увидевший в ней свое призвание.

Это был уже немолодой бородач, не то кузнец, не то плотник, служивший в одной из экономий. Его фамилия — Коваленко.[65] Бурлюки снабжали его холстом, кистями, красками и взращивали в нем второго

Руссо,[66] выставляя его картины вместе со своими. Еще зимой тринадцатого года я видел его вещи на петербургской выставке «Союза Молодежи», устроенной Жевержеевым:[67] они пользовались успехом.

Пристрастие к примитиву, в частности к бытовой иконописи прачечных, парикмахерских и иных провинциальных заведений и промыслов, оказавшей такое влияние на творчество Ларионова, Гончаровой, Шагала, побуждало Бурлюка на последние деньги скупать вывески кустарной работы еще в те годы, когда Бенуа и Грабари[68] относились к ним с презрительным равнодушием. Богатая коллекция, собранная Давидом,[69] вероятно, погибла в Пушкине, куда в четырнадцатом году переселились Бурлюки.[70]

Любовь к народному творчеству, тяготение к примитиву во всех его формах, к искусству Полинезии или древней Мексики не были у Бурлюков прихотью пресыщенного вкуса, гурманством людей типа Сергея Маковского.

Нет, это увлечение имело под собой более глубокую почву.

В одном из нескончаемых наших разговоров я как-то обмолвился фразой о grand art'e.[71]

Оба Бурлюка, остервенев, накинулись на меня: даже Владимир неожиданно обрел дар слова.

— Это в тебе все еще говорит твоя «аполлоновская» закваска. Какой к черту grand art! Его никогда не существовало. История искусства — не последовательно развертывающаяся лента, а многогранная призма, вращающаяся вокруг своей оси, поворачивающаяся к человечеству то той, то другой своей стороной. Никакого прогресса в искусстве не было, нет и не будет! Этрусские истуканы ни в чем не уступают Фидию. Каждая эпоха вправе сознавать себя Возрождением.

Я не возражал. Этот пафос был слишком соблазнителен. Только с такой верой в себя, в свое время можно было осуществлять эстетическую революцию.

VII

Как ни был велик мой интерес к живописи, он не мог заслонить от меня того, что, собственно, вызвало мой приезд в Чернянку.

В первый же день моего пребывания у Бурлюков Николай принес мне в комнату папку бумаг с хлебниковскими рукописями. Это был беспорядочный ворох бумаг, схваченных как будто наспех.

На четвертушках, на полулистах, вырванных из бухгалтерской книги, порою просто на обрывках мельчайшим бисером разбегались во всех направлениях, перекрывая одна другую, записи самого разнообразного содержания. Столбцы каких-то слов вперемежку с датами исторических событий и математическими формулами, черновики писем, собственные имена, колонны цифр. В сплошном истечении начертаний с трудом улавливались элементы организованной речи.

Привести этот хаос в какое-либо подобие системы представлялось делом совершенно безнадежным. Приходилось вслепую погружаться в него и извлекать наудачу то одно, то другое. Николай, по-видимому, не первый раз рывшийся в папке, вызвался помогать мне.

Мы решили прежде всего выделить из общей массы то, что носило хотя бы в слабой степени форму законченных вещей.

Конечно, оба мы были плохими почерковедами, да и самый текст, изобиловавший словоновшествами, чрезвычайно затруднял нашу задачу, но по чистой совести могу признаться, что мы приложили все усилия, чтобы не исказить ни одного хлебниковского слова, так как вполне сознавали всю тяжесть взятой на себя ответственности.

Покончив с этим, мы намеревались воспроизвести записи, носившие характер филологических опытов; к математическим же формулам и сопоставлениям исторических событий мы решили не прикасаться, так как смысл этих изысканий оставался нам непонятен.[72] К сожалению, наша работа оборвалась еще в первой стадии: и у меня и у Николая было слишком мало времени, чтобы посвятить себя целиком разбору драгоценных черновиков.[73]

Ведь и то, что нам удалось извлечь из хлебниковского половодья, кружило голову, опрокидывало все обычные представления о природе слова.

Ученик «проклятых» поэтов, в ту пору ориентировавшийся на французскую живопись, я преследовал чисто конструктивные задачи и только в этом направлении считал возможной эволюцию русского стиха.

Это был вполне западный, точнее — романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом и над художественной прозой, конечно, мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка. Колебания как в сторону архаизмов, так и в сторону неологизмов, обусловливаемые личными пристрастиями автора, не меняли общей картины. Словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницевской монадой, замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения, казалось абсолютно немыслимым.

И вот — хлебниковские рукописи опровергали все построения. Я вскоре почувствовал, что отделяюсь от моей планеты и уже наблюдаю ее со стороны.

То, что я испытал в первую минуту, совсем не походило на состояние человека, подымающегося на самолете, в момент отрыва от земли.

Никакого окрыления.

Никакой свободы.

Напротив, все мое существо было сковано апокалиптическим ужасом.

Если бы доломиты, порфиры и сланцы Кавказского хребта вдруг ожили на моих глазах и, ощерившись флорой и фауной мезозойской эры, подступили ко мне со всех сторон, это произвело бы на меня не большее впечатление.

Ибо я увидел воочию оживший язык.

Дыхание довременного слова пахнуло мне в лицо.

И я понял, что от рождения нем.

Весь Даль[74] с его бесчисленными речениями крошечным островком всплыл среди бушующей стихии.

Она захлестывала его, переворачивала корнями вверх застывшие языковые слои, на которые мы привыкли ступать как на твердую почву.

Необъятный, дремучий Даль сразу стал уютным, родным, с ним можно было сговориться: ведь он лежал в одном со мною историческом пласте и был вполне соизмерим с моим языковым сознанием.

А эта бисерная вязь на контокоррентной[75] бумаге обращала в ничто все мои речевые навыки, отбрасывала меня в безглагольное пространство, обрекала на немоту. Я испытал ярость изгоя и из чувства самосохранения был готов отвергнуть Хлебникова.

Конечно, это был только первый импульс.

Я стоял лицом к лицу с невероятным явлением.

Гумбольдтовское понимание языка как искусства[76] находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека.

Процесс этот, правда, не был корнетворчеством, ибо в таком случае он протекал бы за пределами русского, да и всякого иного языка. Но он не был отнюдь только суффиксологическим экспериментом. Нет, обнажение корней, по отношению к которому поражавшие нас словоновшества играли лишь служебную роль, было и не могло быть ничем иным, как пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых. Именно поэтому обречены на неудачу всякие попытки провести грань между поэтическими творениями Хлебникова и его филологическими изысканиями.

Каюсь, в одиннадцатом году я не до конца понимал это и столбцы неслыханных слов считал лишь подготовительными опытами, собиранием материала, кирпичами не достроенного Хлебниковым здания.

Правда, материал сам по себе был необычен. Во что превратилась бы вся наша живопись, если бы в один прекрасный день мы вдруг проснулись со способностью различать сверх семи основных цветов солнечного спектра еще столько же? Самые совершенные холсты утратили бы свою глубину

и предстали бы нам графикой. Все живописные каноны пришлось бы создавать заново.

Слово, каким его впервые показал Хлебников, не желало подчиняться законам статики и элементарной динамики, не укладывалось в существующие архитектонические схемы и требовало для себя формул высшего порядка. Механика усложнялась биологией. Опыт Запада умножался на мудрость Востока. И ключ к этому лежал у меня в ящике письменного стола, в папке хлебниковских черновиков.

VIII

Путь Хлебникова был для меня запретен. Да и кому, кроме него, оказался бы он под силу? Меня и не тянуло в ту сторону: передо мной расстилался непочатый край иных задач, как я уже говорил, конструктивного характера.

Это было поистине девственное поле, по меже которого, не помышляя перешагнуть через нее, бродил Белый со своими симфониями.[77] Все в этой области определялось инстинктом-вдохновением, всякая удача была делом случая, неожиданностью для самого поэта. Приходилось взрывать целину, прокладывать тропинки в дремучих дебрях, ища опоры в опыте изобразительных искусств — главным образом живописи, уже за сорок лет до того выкинувшей лозунг раскрепощения материала. Это был путь рискованнейших аналогий, ежеминутных срывов, но выбора не было, и я вступил на него.

Прежде всего: в чем следовало искать *объективных* признаков тождества элементов двух различных искусств? Наивный параллелизм Рембо с его сонетом о цвете гласных был блестящим отрицательным примером субъективного подхода к вопросу.[78] Надо было двигаться в диаметрально противоположном направлении. Это значило в первую очередь выбросить за борт всякую специфику: никаких конкретных красок, никаких конкретных звуков! Никаких метафор, которыми с отвратительным легкомыслием пользуются для установления соответствий между музыкой и архитектурой, поэзией и музыкой и т. д.!

Недисциплинированность собственной мысли, с трудом распутывавшей клубок дико сплетшихся понятий, была мучительна вдвойне: и сама по себе, и тем бездействием, на которое она обрекала меня как поэта. Бок о бок со мной кипела работа, с великолепной жизнерадостностью создавали картину за картиной Бурлюки, а я слонялся, как неприкаянный, из угла в угол, не решаясь взяться за перо.

Между «Ночным вокзалом», сложившимся по дороге в Чернянку, и «Людьми в пейзаже» или «Теплом», [79] написанными две недели спустя, лежит неизмеримая временем пропасть — бессонные ночи, проведенные в поисках проклятых «соответствий». Приступая к этим вещам, я уже знал, что мне дано перенести в них из опыта смежного искусства: *отношения и взаимную функциональную зависимость элементов.* Это было довольно общо, но все-таки позволяло ориентироваться.

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

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

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

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка, — «аберрация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в па-

влиний хвост — «аберрация второй степени».[80] Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта.

Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных; вводя, скажем, в окне образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким способом удерживать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало *сделать* ее *коррелятом первой,* взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики.[81]

Эта задача до такой степени поглощала все мое внимание, что об остальных элементах стихотворной речи я совершенно забыл: слово, подойдя вплотную к живописи, перестало для меня звучать. Только находясь в подобном состоянии, можно было написать «Людей в пейзаже» — вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение.

Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительные планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, образуя в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, «Люди в пейзаже» были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором *объективный параллелизм* изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела.

В дальнейшем мне удалось отойти от этого опасного рубежа, отодвинуться назад, к артикуляционно-мелодическим истокам слова, а затем и к насыщению его смысловым содержанием, проделав таким образом полный круг.

Оглядываясь назад на пройденный мною путь, я недоумеваю: стоило ли громоздить Пелион на Ос-

су,[82] исступленно гоняясь за призраком абстрактной формы, чтобы уже через два с половиной года, признав ошибочность своих теоретических позиций, повернуть в диаметрально противоположную сторону — к утверждению единства формы и содержания как высочайшей реальности, раскрывающейся нам в искусстве?

Или это было неизбежной болезнью роста, и незачем пенять на судьбу, если в результате яростной перетряски «наследства» я научился по-новому ценить уплотненное смыслом слово?

IX

Было бы жаль, если бы несколько приподнятый тон этих записок — неизбежное следствие моего эмфатического стиля — вызвал неверное представление о строе чернянской жизни.

Осмысливаемая задним числом, Чернянка оказывается точкой пересечения координат, породивших то течение в русской поэзии и живописи, которое вошло в их историю под именем футуризма.

Это — ретроспективно. В декабре же одиннадцатого года мы, хотя и сознавали не случайный и не личный характер нашего содружества, однако и не думали облачаться в жреческие одежды и наряду со «служением музам» не только терпели, но даже всячески приветствовали веселую «суету».[83]

Да и смешно было бы расхаживать в котурнах по самой что ни на есть земной земле Гилеи. «Сниженный» стиль господствовал безраздельно над всем укладом чернянской жизни, и там, где чопорные аполлониды с Разъезжей, быть может, не раз почувствовали бы себя покоробленными простотою нравов, потомок Марсия[84] катался, как сыр в масле.

Начать хотя бы с того, что на нас троих, Давида, Владимира и меня (Николай уже давно вернулся домой), с первого же момента приезда стали смотреть как на предмет откорма. Мои приятели были воплощением здоровья, но материнский глаз нашел в них какую-то перемену к худшему; обо мне же и говорить не приходится; меня сразу объявили за-

морышем, которого необходимо как можно скорее поставить на ноги.

На общем фоне повального чревоугодия чернодолинское усиленное питание приобретало устрашающие размеры: нам грозила участь Ламе Гоодзака.[85] Отчаянное сопротивление, которое оказывал человеческий организм этой «бэконизации», ослаблялось вмешательством ветеринара — единственного представителя врачебного искусства в Чернянке. Он выписывал нам какие-то порошки в дозах, способных успокоить не только перистальтику, но смирить навеки урчание водопроводных труб.

Он же лечил нас от насморка — тоже лошадиным средством: прижиганием носоглотки ляписом, и, надо признаться, весьма успешно: испытав минутную боль, мы уходили из его кабинета исцеленными. Этот безвестный ветеринар, пробудив во мне атавистические симпатии к несложным навыкам врачевания, тем самым навсегда поселил в моем сердце спасительное недоверие к «высокой» университетской медицине.

По утрам, отправляясь в контору, Давид Федорович хозяйским оком осматривал нас, погружая мизинец овцевода с длинным ногтем, которым обычно измерял шерсть, в наши обраставшие жиром мяса.

К счастью, кипучая энергия, бившая в нас ключом, не давала этому жиру застаиваться: мы сбрасывали его почти так же быстро, как наживали. Мысленно измеряя чернодолинские недели нормальной пульсацией крови, я готов теперь поверить, что тогдашние сутки заключали в себе тридцать шесть часов. Иначе не объяснить, как умудрялись мы, наряду с занятиями искусством, уделять столько времени еде, спорту, охоте, любовным увлечениям, домашнему театру, спорам... Все это взаимно переслаивалось, проникало одно в другое и, круто замешенное, являлось на редкость цельным образом полнокровной жизни.

По воскресеньям мы уже с утра одевались теплее. Собирались на охоту. Наспех позавтракав, обертывали ноги газетной бумагой — «опыт японской войны», поучал Николай, начиненный всякими полезными сведениями, — напяливали теплые тулупы, полушубки и, вооруженные тем количеством

снарядов звероубийства, какое никогда и во сне не снилось заправскому охотнику, высыпали во двор.

Охота устраивалась в широком масштабе: в ней принимало участие мужское население не только усадьбы, но и экономий, человек до ста. На несчастного русака, метавшегося в оцепленном со всех сторон кустарнике, приходилось по пяти загонщиков.

На первой облаве мне повезло не сразу. Я уже начинал томиться от скуки, когда судьба сжалилась надо мной, дав мне возможность уложить в упор выскочившего прямо на меня довольно крупного зайца.

К обеду мы вернулись домой. Я был несказанно удивлен, увидав, что за плечами Давида болтается штук пять отличных русаков. Он загадочно улыбался и за столом порол несусветную чушь. Никто не понимал, каким образом ему удалось настрелять такую уйму, и, хотя доказательства были налицо, мы с недоверием внимали его мюнхгаузеновским рассказам.

На следующий день все разъяснилось.

Мы опять сидели за столом, когда с кухни пришли сказать, что какой-то крестьянин спрашивает паныча. Давид выходит из комнаты и через минуту возвращается:

— Это тебя, Бен. Он требует денег за зайца, которого ты у него вчера купил.

Бешеный хохот: так вот каким образом Давид накануне наполнил свой ягдташ!

Это был не единственный случай, когда Бурлюки с лукавым добродушием сваливали на меня свои грехи. Прикрываясь моей экстерриториальностью гостя и взаимно выгораживая друг друга перед Людмилой Иосифовной, Давид и Владимир не раз приписывали мне деятельное участие в ночных подвигах, о которых я даже не подозревал.

Целомудренный и застенчивый Николай держался, однако, в стороне от подобных похождений и был без памяти влюблен в дочь управляющего одной из экономий. В здоровой и цельной натуре младшего Бурлюка любовь к женщине неразрывно связывалась с мыслью о браке, и он серьезно мечтал о женитьбе на семнадцатилетней девушке.

Не то подбадривая себя в этом решении, не то проявляя таким образом свои дружеские чувства ко

мне, не то, наконец, — и это, пожалуй, вернее всего, — из зоотехнической любознательности, [86] он не давал мне покоя, убеждая жениться на старшей сестре своей избранницы, стройной, тоненькой бестужевке.

Это было бы нелепостью во всех смыслах, не говоря уже о том, что родители, свирепые староверы, разбивавшие после нашего посещения чайную чашку, опоганенную прикосновением нехристя, никогда не выдали бы за меня свою дочь. Но Коля не унывал и с дьявольской настойчивостью продолжал плести вокруг меня сложную паутину своих матримониальных замыслов.

Давиду нравилась старшая сестра, и он обливался родиналом и гипосульфитом, проявляя в ванной наедине с юной раскольницей снимки своих и Владимировых картин. Это была единственная стадия, в которой его интересовала фотография, бывшая в наших устах бранным словом, синонимом передвижничества и «Мира Искусства».

Верный своим всеобъемлющим вкусам, он бросался от одного увлечения к другому, готовый перед первой встречной женщиной расточать свой любострастный пыл. И странное дело: при всем своем физическом уродстве Давид пользовался несомненным успехом.

Своей непривлекательной внешностью он даже как будто гордился и, подчеркивая ее недостатки, сублимировал их в свой особый стиль.

Вероятно, это же своеобразное кокетство руководило им, когда, решив поставить на домашнем театре «Недоросль», он взял себе роль Простаковой. Надо, впрочем, сказать, что большинство ролей распределились сами собой. Николай был настоящим Милоном, а лучшего Скотинина, чем Владимир, не нашлось бы во всей России. Хорошенькой Наде единогласно присудили быть Софьей, атлетически же сложенной четырнадцатилетней Марианне, в беспримесном виде олицетворявшей животное начало бурлюковской семьи, сам бог велел быть Митрофаном.

Принципиально отвергая всякий театр как низший род искусства и презирая дилетантизм, я упорно отказывался принять участие в этой затее, но Бур-

люки под конец уговорили меня не разбивать компании. Убежденный в собственной бездарности, я решил выехать на буффонаде и потребовал себе роль Вральмана. Остальные достались уже не помню кому: безымянной студенческой молодежи, детей служащих, в Чернянке было хоть отбавляй. Ставил спектакль Давид. Под его же наблюдением все мы занялись изготовлением декораций и костюмов.

В помещении «Попечительства о народной трезвости», расположенном на территории усадьбы, мы нашли готовую сцену с рампой, занавесом и прочими аксессуарами. Давид, воображая себя Мейерхольдом,[87] носился из угла в угол, мелом чертя на полу ромбы, эллипсы и параболы, по которым должны были двигаться актеры, — так представлялась ему мейерхольдовская работа над мизансценами.

На репетиции мы с грацией гиппопотамов ходили по меловым узорам, но на спектакле, разумеется, позабыли об их существовании и норовили стать поближе к суфлерской будке, где неистовствовал, надрывая легкие, Антоша Безваль.[88] Этот милый юноша, сын старой приятельницы Людмилы Иосифовны, впоследствии женившийся на Надежде Бурлюк, уже тогда считался членом семьи. Он один сумел пробить брешь в китайской стене, отделявшей Бурлюков от всего мира, и, вкатившись в нее краснощеким, опушенным первою растительностью шариком, так и остался там по сей день.

Он всегда исполнял незаметные, но чрезвычайно существенные функции и сделался потом главным устроителем наших выступлений в Петербурге и Москве, всей душой разделяя наши успехи и неудачи, но в то же. время неизменно оставаясь в тени.

Быть может, единственный раз в жизни судьба вознаградила его по заслугам — именно на чернянском спектакле. Как ни была снисходительна публика, собравшаяся в зрительном зале, она не могла удержаться от протеста против того, что мы преподнесли ей со сцены, и выразила этот протест в лояльнейшей форме: разразившись сумасшедшими овациями по адресу суфлера. Так закончился наш первый опыт общения с широкими массами, по слову Хлебникова, «не предвещавший нам добренеющих зелодел».[89]

X

Рождественские каникулы подходили к концу. Надо было уезжать из Чернянки: Николаю — в Петербург, в университет, мне — в Киев, Давиду и Владимиру — в Москву, на «Бубновый Валет».

Двадцать штук холстов, плод трехнедельной работы, просохшие и покрытые лаком, стояли в мастерской, готовые к отправке.

Но, прежде чем упаковывать их в ящики, им надлежало подвергнуться еще одной процедуре — обряду наречения. Пустить их в свет без имени нельзя было никак. Такую роскошь мог позволить себе Пикассо, Дерен и даже Делоне,[90] но не русский художник.

Ярлык был необходим. Правда, в одиннадцатом году он еще не носил того программно-принципиального характера, который год спустя стал обязательным для всех явлений искусства, притязавших на общественное внимание. Он еще не оброс хвостом, не был снабжен «измом», без которого, как без штанов, уже следующей зимой нельзя было показаться в люди. Не будучи отмечена групповыми признаками, картина должна была, однако, уже в тот сезон хлестким названием выпирать из каталога, ошарашивать посетителя выставки.

Тематические обозначения поэтому никуда не годились, в них была передвижническая дряблость, свойственная установке на содержание.

Необходимо было в номенклатуре подчеркнуть формальный момент. Но как это сделать? Русской терминологии еще не существовало. Для выражения простейших обиходных понятий мы пользовались французскими терминами и уснащали свою речь «валерами» и «волюмами»,[91] так как они все же служили точками опоры более или менее четкой мысли.

И вот, в целях эпатирования публики, с одной стороны, и стремясь подчеркнуть, с другой, ироническое отношение к надоевшей нам иностранщине, я предложил Давиду использовать пародийный прием, обозначив вещи квазинаучными терминами, мольеровской латынью.

Он с восторгом ухватился за эту мысль и под

мою диктовку, надрываясь от хохота, стал надписывать на обороте холста картину за картиной:

«Концепированная по ассирийскому принципу лейт-линия движения»...

«Синтетический пейзаж: элементы неба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырех точек зрения»...

«Перемена плоскостей проекции» и т. д.

Николай, исполнявший при Владимире обязанности Аарона, подсказывал ему между тем:

— Геотропизм... гелиотропизм...

Но Владимир, которому надоела греко-латинская тарабарщина, вдруг рявкнул:

— Чукурюк! [92]

Это было великолепно.

Ошершавленная где-то в недрах бурлюковского подсознания рифма на его собственную фамилию была гениальным синтезом наших сложных счетов с Западом, выпрямляющимся достоинством независимого русского искусства, предтечей будетлянских лозунгов.

Чукурюком назвал Владимир свою последнюю картину, но по глубине и количеству пластов, которые прорвало это заумное слово, прежде чем распереть ему глотку, оно смело могло бы стать наименованием целого направления в живописи и поэзии.

Оно полностью заключало в себе то непосредственное ощущение эпохи и волевое отношение к ней, которые сильнее всяких априорных построений и отвлеченных идей способствуют возникновению новых школ.

Оно было точным и красноречивым переводом на язык эмоций комплекса творческих возможностей, которые мы втискивали в понятие «Гилея».

И мы, конечно, пошли по пути наименьшего сопротивления, когда, еще начиненные гимназическими реминисценциями и уступая соблазну обставшей нас мифологии, назвали свое в Чернянке возникшее содружество томной «Гилеей», а не резавшим слух «Чукурюком».

Нас было четверо: над ворохом хлебниковских рукописей даже не маячила аистообразная тень [93] их творца; они жили самостоятельной жизнью, отрешенной от его личной судьбы. Тем не менее никто из

нас не представлял себе возможности нового объединения без участия Хлебникова.

Мы и не заметили, как стали гилейцами. Это произошло само собой, по общему молчаливому соглашению, точно так же, как, осознав общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганнибаловых клятв в верности каким бы то ни было принципам.

И все же, разъезжаясь из Чернянки, мы не сомневались, что положили там начало не только прочной дружбе, но и новому направлению в русском искусстве, долженствующему на годы определить его пути.

ГЛАВА ВТОРАЯ

«Бубновый Валет» и «Ослиный Хвост»

I

В первых числах января я возвратился в Киев с твердым намерением засесть за юриспруденцию и развязаться наконец с университетом, в котором застрял на лишних три года.

В самом университете атмосфера была тошнотворная. По коридорам расхаживали с наглым видом академисты-двуглавовцы, члены монархической организации «Двуглавый орел»,[1] студенческого филиала «Союза русского народа».[2] Жалкая горсточка, десятка два белоподкладочников, провинциальных хлыщей и безнадежных тупиц, благодаря попустительству и прямому поощрению черносотенной киевской профессуры с молниеносной быстротой проделывавшие университетскую карьеру, были полновластными хозяевами положения. На лекции они приходили вооруженные до зубов, поблескивая никелированными кастетами, вызывающе перекладывая из кармана в карман щегольские браунинги, громыхая налитыми свинцом дубинками.

Разумеется, мы, подавляющее большинство, могли бы в одно мгновение подмять их под себя, расправиться с ними так, что у них навсегда пропала бы охота «представительствовать» в нашей среде монархическую идею, но даже наиболее горячие из нас сдерживались, сознавая всю бесполезность подобного поступка. Ведь двуглавовцы были только форпостом дубровинских и совенковских истинно русских дружин,[3] отрогом столыпинской ночи,[4] вторгнувшимся в «замиренный» университет: за ними стояла полиция, жандармерия, войско — весь солидно налаженный аппарат «подавления и предотвращения крамолы».

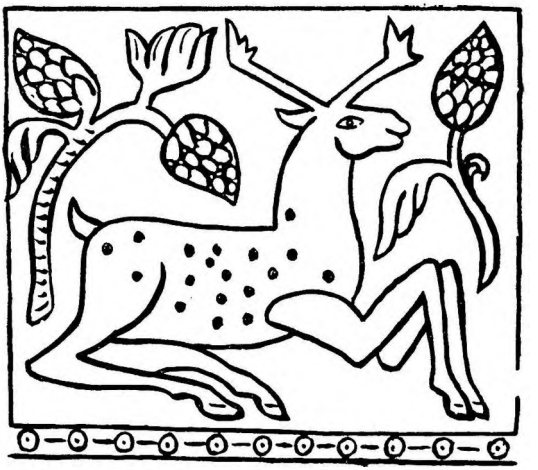
Киев в ту пору был оплотом русского мракобесия, цитаделью махрового черносотенства. Чиновный, лощеный Петербург позволял себе роскошь иногда, с разрешения начальства, пофрондировать; как-никак в нем заседала законопослушная дума, самый факт существования которой не давал покоя Мещерским и Грингмутам. [5] Купеческая Москва кадетствовала, либеральничала, встречала хлебом-солью английских парламентариев, [6] правда, изъясняясь с ними лишь жестами и мимикой, ибо только два человека среди «отцов города» владели английским языком. Тихомиров [7] в «Московских Ведомостях» срамил «первопрестольную», утратившую свое истинно русское лицо, и ставил ей в пример Киев с его широкой сетью монархических объединений, действовавших несравненно смелее и энергичнее московских организаций.

Неудивительно, что именно в Киеве решено было инсценировать прогремевшее на весь мир дело Бейлиса, [8] обвиненного в убийстве с ритуальной целью мальчика Андрюши Ющинского.

Ющинский, как это выяснилось уже на предварительном следствии, был убит шайкою воров, опасавшихся его разоблачений. Обстоятельство это тем не менее нисколько не отразилось на деятельности судебных властей, продолжавших вести следствие в направлении, предписанном свыше, из Петербурга, и усиленно собиравших материал, который мог бы подтвердить легенду об употреблении евреями в пищу человеческой крови.

Сейчас просто не верится, что двадцать лет назад, за пять лет до революции, можно было серьезно обсуждать этот вопрос, привлекая к его разрешению все научные, церковные и прочие авторитеты; не верится, что люди, отрицавшие ритуальные убийства, ходили с гордо поднятым челом, сознавали себя Вольтерами на том лишь основании, что отмежевывались — иногда даже с оговорками — от дубровинцев и иной погромной нечисти; не верится, что нужны были героические усилия, чтобы оттолкнуть от себя этот неслыханный рецидив средневековья, мутный вал, размывавший последние устои рассудка.

Конечно, это не было местным явлением. По всей



2-ая ВЫСТАВКА
КАРТИНЪ
ОБ-ВА ХУДОЖНИКОВЪ
„СОЮЗЪ МОЛОДЕЖИ"
„АДМИРАЛТЕЙСКІЙ ПР. Д. №10/2
УГ. ВОЗНЕСЕНСКІЙ ПР.
ПЛАТА ЗА ВХОДЪ СО ВКЛЮЧ. БЛАГ. СБОРА 50к
УЧАЩИМСЯ 20к.
ОТКРЫТА СЪ 10 Ч. ДО 5 Ч. ДНЯ

Плакат 2-й выставки «Союза молодежи» работы неизвестного художника.

России шла дикая свистопляска Гермогенов, Илиодоров, Коновницыных, Замысловских, Пуришкевичей. [9] Яд человеконенавистничества был разлит в воздухе и обнаруживал свое действие порою в самых неожиданных формах и совсем не там, где это можно было бы предположить. В связи с итало-турецкой войною, Валерий Брюсов, спешно перекроив доктрину Монроэ, носился с лозунгом «Европа для европейцев» и требовал изгнания турок в Азию.[10] Гессенская «Речь», потеряв всякое чувство юмора, уличала в еврейском происхождении жидомора Хвостово[11] и путем обстоятельного генеалогического разбора доказывала ему, что прабабка его с материнской стороны была крещеная еврейка.

Но в Киеве, столице тогдашнего Юго-Западного края, с его служилой интеллигенцией, отложенной в нем тремя поколениями русификаторов, с его помещиками-зубрами, разъевшимися на отобранных у поляков землях и откровенно презиравшими столичный лоск; в Киеве, сельскохозяйственном центре, почти лишенном промышленного пролетариата и сплошь заселенном реакционно настроенным мещанством, шовинистическая зараза была особенно сильна.

Тупая обывательская морда подстерегала меня на каждом шагу. В ее насмешливо прищуренных глазах я читал безмолвный вопрос: «Ну, что, напился христианской крови?» В Вальпургиевой ночи (у Киева искони был свой Брокен: Лысая гора)[12] расстриженных ксендзов, профессиональных лжесвидетелей, притонодержательниц, наемных убийц и просто свиных харь, в бесовском хороводе Пранайтисов, Шмаковых и Чебырячек,[13] захлестывавшем сознание, отшвыривавшем всех нас на пять веков назад, к ведьмовским шабашам, к сходбищам упырей, — говорить о перспективах современной поэзии, о задачах кубистической живописи, о словотворчестве, о сдвигах конструкции! Безумие, безумие, безумие!

Надо было сначала, чтобы Маклаковы и Грузенберги[14] доказали — кому? зачем? — что руки мои не запятнаны кровью Ющинского, что я от рождения не более кровожаден, чем рядовой убийца, следовало сперва кого-то убедить — мою домовладелицу, вице-губернаторшу Мельникову, гласного думы, ста-

рика Экстера, тетку Эльснера, отца моего будущего патрона Авдюшенко, кого там еще?[15] — что левая живопись — не камуфляж, что разложение тела на плоскости — не диверсия с целью отвести от себя ответственность за труп, распластанный на территории зайцевской усадьбы,[16] что новое искусство — не жидо-масонские козни... Безумие, безумие, безумие!

II

Между тем в Москве Давид вместе с Петром Кончаловский, Ильей Машковым и Аристархом Лентуловым подготовляли выставку «Бубнового Валета»[17]. Открытие ее с первых чисел января пришлось перенести на двадцать пятое, так как помещение в доме Экономического общества офицеров на Воздвиженке еще занимал «Московский Салон».[18] Москва переживала своеобразный жилищный кризис, вызванный перепроизводством картин: все помещения, мало-мальски пригодные для экспонирования живописи, были заняты и законтрактованы на несколько месяцев вперед.

У москвича рябило в глазах — одновременно пять выставок: передвижники, выкатившие в качестве тяжелого орудия репинского «Пушкина на лицейском экзамене», «Московское товарищество», где «гвоздями» были вещи Богаевского, Сарьяна и Кузнецова, «Периодическая», «Свободное Творчество»[19] и, наконец, «Бубновый Валет»! «Ослиному Хвосту», группировавшемуся вокруг Ларионова и Гончаровой, пришлось волей-неволей отложить вернисаж до конца марта. Кроме обоих Бурлюков, Кончаловского, Машкова и Лентулова, на «Бубновом Валете» выставлялись Экстер, Кульбин, Куприн, Роберт Фальк, Грищенко[20] и некоторые другие, порою имевшие весьма отдаленное касательство к левой живописи, вроде киевлянина Христиана Крона,[21] которого в лучшем случае можно было причислить к импрессионистам. Мюнхенская группа русских живописцев была в этом году представлена Кандинским и Габриэлью Мюнтер; Явленский и Веревкина своих вещей не прислали.[22]

Открыто афишируя свою связь с западным искус-

ством, «Бубновый Валет» решил привлечь к участию французов: Матисса, Пикассо, Ван-Донгена, Ле-Фоконье, Леже, Дерена, Фриеза и Делоне. Все эти художники охотно откликнулись на посланное им приглашение, но холсты Ван-Донгена и Дерена застряли где-то в дороге, и отведенные им по каталогу места оставались пустыми и после открытия выставки.[23]

Иные друзья и доброжелатели «Бубнового Валета» склонны были считать приглашение французов ошибкой. По мнению этих лиц, такое соседство было невыгодно для русских художников, так как разоблачало истоки их творчества, подчеркивая зависимость наших новаторов от западных образцов.

Была тут и другая опасность. Исконное пренебрежение к своему, русскому, погоня за заграничной модой, преклонение перед всем, что привозится к нам из-за рубежа, могли побудить художественных критиков, — если только этот термин приложим к кучке оголтелых зубоскалов, изощрявшихся в уличном остроумии на страницах тогдашних газет, — ставить русским живописцам в пример французских мастеров, перед которыми рецензенты будут расшаркиваться не столько из вежливости гостеприимных хозяев, сколько из желания высмеять и изничтожить своих соотечественников.

Так оно и случилось. Преодолевая отвращение, которое им внушали кубистические полотна Пикассо или Ле-Фоконье, наиболее сдержанные и передовые из этих борзописцев усматривали в них отпечаток эстетической культуры, наличие известной связи с классической традицией, смягчавшие слишком острые углы. Картины же русских художников объявлялись слепым подражанием французским оригиналам, причем для вящего посрамления первых выдвигалась даже особая примиренческая теория кубизма.

«Если куб, как основной элемент монументальности и простоты в картине, — разглагольствовали эти критики, — еще может пригодиться для изображения домов, городских пейзажей и, на худой конец, горных ландшафтов, то округлости человеческого тела кубом никак не передашь. Необходимо поэтому, — заключали они, — располагать плоскости так,

чтобы из ребер получалось хоть подобие волнистой линии, а с другой — ослаблять интенсивность красок, снижать колорит, чтобы картина была скрыта как бы в тумане, скрадывающем чересчур резкие формы».[24]

Для Александров Бенуа весь кубизм сводился к изображению внешнего мира посредством кубов, и в тех редких случаях, когда эти критики считали почему-либо нужным проявить свое просвещенное понимание кубизма, они, подавляя в себе враждебное чувство, внушаемое им новой живописью, подыскивали робкие формы переходов от своего обычного видения мира к тому, которое навязывалось им полотнами «Бубнового Валета».

Эти простодушные люди, твердо уверенные в собственном позитивизме, прогуливались по левым выставкам в одеянии андерсеновского короля, а мы, мы тщетно в роли озорных мальчишек кричали завороженным данникам их вкуса, что на короле нет даже фигового листка, что наивный эмпиризм этих горе-теоретиков насквозь идеалистичен, ибо в основе его лежит убеждение, будто объекты внешнего мира обладают абсолютными, неизменными формами.

Не собираясь подвергать сомнению существование объектов, действующих на наши органы чувств, кубисты вместе с тем из элементарной гносеологической грамотности ограничивали свое знание внешнего мира образами, которые его предметы вызывают в человеческом уме, хотя не понимали того, что познание этих «образов» действительности и есть познание самой действительности.

Вопросы, подымаемые левой живописью, вплотную соседили с вопросами теории познания, напрашивались на разрешение именно в этом плане, но разве такая, единственно разумная научная постановка проблемы была под силу невежественным журналистам, подвизавшимся на задворках периодической прессы?

Если когда-либо удастся осуществить грандиозную затею — дать исчерпывающую библиографию этой полосы в жизни русского искусства,[25] — читатель увидит, в каком море площадной брани, издевательств, передержек, инсинуаций и клеветы нам всем приходилось барахтаться в то время. В тринадцатом



К. Малевич. Обложка сб. В. Хлебникова, А. Крученых, Е. Гуро «Трое». Литография. 1913 г.

году, когда такого материала набралось более чем достаточно, я, по предложению Давида, сделал попытку привести отдельные высказывания в систему, сопоставив наиболее характерные выпады наших противников таким образом, что они взаимно уличали и опровергали друг друга. Получился «Позорный столб российской критики», впоследствии опубликованный нами в «Первом журнале русских футуристов».[26] Но, разумеется, это — ничтожная доля тех помоев, которые ежедневно выливались нам на головы из тогдашних газетных клоак.

В двенадцатом году главным запевалой в диком хоре, сопровождавшем наши выступления, был Александр Бенуа. Он первый прибегнул к нехитрому маневру, состоящему в кисло-сладком расхваливании французов, с целью придать большую убедительность нападкам на русских новаторов. «Настоящие

кубисты, — уверял он в своих «Художественных письмах», — только там, на Западе, у нас же провинция, плетущаяся в хвосте Пикассо, Ле-Фоконье, Брака, Глэза и прочих современных мастеров. Жалкие подражатели, Бурлюки, Ларионовы, Лентуловы, Гончаровы, только копируют своих учителей, французов, упрощая и доводя до абсурда их тезисы и приемы».[27]

Давид вскрыл специфическую подоплеку этого подхода и в своей брошюре «Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство»[28] не постеснялся объяснить принципиальную позицию корифея «Мира Искусства» весьма прозаической боязнью конкуренции. Иностранных мастеров, за самым редким исключением, никто из русских коллекционеров не видел и не покупал[29], и потому их можно было безопасно расхваливать; между тем каждый холст, приобретенный на выставке наших «левых», оказывался прямым ударом по карману блюстителя «хорошего вкуса».

Если принять во внимание высокую посещаемость «Бубнового Валета», на котором за месяц перебывало около десяти тысяч человек и продано было картин на четыре с лишним тысячи, сумма по тем временам немалая, пожалуй, у Давида были известные основания утверждать это: ведь группа Бенуа — Лансере — Серебрякова, связанная узами тесного родства, представляла собою такой же замкнутый клан, как семья Бурлюков, как братья Ларионовы вкупе с Гончаровой.[30] Что же удивительного, если, почувствовав угрозу своим шкурным интересам, матерой волк оскалил зубы и был не прочь перегрызть горло непрошеным пришлецам?

III

Несмотря на травлю, поднятую охранителями передвижнических и мирискуснических традиций, москвичи валом валили на выставку, и газеты волей-неволей были вынуждены в той или иной форме реагировать на любопытство публики, искавшей какого-то отклика на столбцах периодической печати. В подавляющем большинстве случаев это было от-

кровенное издевательство над явлением, не укладывавшимся в обычные рамки, издевательство, рассчитанное на самые примитивные инстинкты толпы.

Передо мною лежит сохранившийся у меня номер сатирического журнала «Будильник», где целая страница карикатур посвящена «Бубновому Валету». Под изображениями, не имеющими ничего общего с экспонатами, даны подписи такого характера: «Автопортрет» или «Дымовая труба, пораженная молнией», «Синтетический пейзаж» или «Удешевление стоимости холста», «Поэт Бенедикт Лившиц» (я представлен в виде лошадки с какими-то завитками вместо ног) или «Избави нас, Бог, от этаких друзей», «Натурщицы» (две женщины, одна — зеленая, другая — красная) или «Вред сидячего образа жизни». Внизу страницы Давид Бурлюк скалит челюсти орангутанга и смотрит в лорнет на посетителей выставки, катающихся по полу и надрывающих от хохота животы[31].

По поводу тех же вещей «Скромный обыватель» напечатал в «Голосе Москвы» следующие «невинные экспромты»:

«АВТОПОРТРЕТ»

Из пиджака торчит рубашка
(Пятнисто-грязно-синий цвет),
Лица подобья даже нет,
Но на чурбашке есть фуражка,
И это все — «автопортрет».

«СДВИНУТАЯ КОНСТРУКЦИЯ»

Ах, стоял я, как покинутый,
Пред «конструкцией», пред «сдвинутой»,
И шептал с тоской: «Эх-ма!
Кто-то сдвинут тут с ума!»[32]

Остальные шедевры остроумия были еще площе. Но непритязательному читателю это, видимо, нравилось, так как газеты и журналы запестрели с этого времени подобными «экспромтами», ироническими заметками и карикатурами.

В целях разъяснения публике принципов и методов левой живописи «Бубновый Валет» решил устроить лекцию с диспутом. Такие вечера в ту пору уже не были новостью. В частности, недели за три

до первого диспута «Бубнового Валета» на петербургской выставке «Союза Молодежи» будущий центрифугист, Сергей Бобров, тогда еще лепетавший на передвижническом жаргоне, сделал в Троицком театре доклад о «Русском пуризме»: [33] так в эту полосу неустановившейся терминологии именовалось, в противоположность неоимпрессионистам или хромолюминаристам (Сера, Синьяку и др.), направление, представленное во Франции Сезанном и Гогеном[34], а у нас «монополизованное» Ларионовым и Гончаровой.

На этом докладе в качестве оппонента выступил вездесущий Давид, заострivший вялые тезисы Боброва указанием на совсем иное отношение художников к миру, на иное его понимание в эпоху, когда старая истина стала ложью и когда на смену изображения предметов явилось стремление изображать элементы, из которых они состоят. Ввиду того, что Бобров говорил главным образом о психологических предпосылках пуризма, Николай Бурлюк счел уместным перевести вопрос в плоскость обсуждения чисто живописных приемов и прочитал по бумажке, выработанную еще в Чернянке совместно с Владимиром, декларацию новой технической терминологии, на которую, увы, никто не обратил внимания.[35]

Диспут «Бубнового Валета» был назначен на 12 февраля в Большой аудитории Политехнического музея. В программе значились три доклада: Кандинского (темы не помню), Давида Бурлюка «О кубизме и других новых направлениях в живописи» и Кульбина «Новое искусство как основа жизни».[36] На кассе задолго до начала диспута красовался аншлаг, но публика, преимущественно учащаяся молодежь, не успевшая запастись билетами, упорно не желала расходиться, так что для наведения порядка пришлось вызвать особый наряд полиции. В громадном зале яблоку негде было упасть: на хорах, на скамьях амфитеатра, вдоль боковых стен, в проходах и даже на эстраде, где разместился президиум с Кончаловским во главе, народа набилось «до отказа».

Помимо интереса, который вызывала у всех многообещающая программа, часть публики была привлечена ожиданием стычки между «Бубновым

Валетом» и «Ослиным Хвостом», о чем уже давно ходили слухи в кругах, близких обеим группам.

Вечер открылся рефератом Кульбина.[37] Об этом своеобразном человеке, с которым меня впоследствии довольно близко столкнула судьба, мне придется говорить еще не раз. Его культуртрегерская деятельность сыграла немалую роль в популяризации новых течений в искусстве. Высокого роста, худощавый, сутулый, с черепом Сократа[38] и скулами монгола, над которыми из-под усталых век выразительно — выразительнее мысли, высказываемой им собеседнику, — смотрели глубоко запавшие темно-карие глаза, он более чем кто-нибудь из нас умел импонировать аудитории, ослаблявшей при его появлении на эстраде свою враждебную настороженность.

Конечно, имели известное значение и возраст его (ему было тогда сорок четыре года), и чин статского советника, и звание врача, и какая-то печальная степенность, навязываемая ему годами и положением в обществе, но тяготившая его, как неисцелимый недуг (чего только не делал он, чтобы избавиться от разъедавшей его, как раковая опухоль, солидности: и ногами на стул становился во время лекций, и выкрикивал самые парадоксальные афоризмы, и зачастую поклеп на себя взводил, — лишь бы поверили его молодости!). Однако секрет повышенного внимания, с которым слушатели относились к его словам, заключался не в этом.

Он был коробейником, всякий раз приносившим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западно-европейской мысли, очередной «крик моды» не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественных движений, философии. Это был именно ворох, никак не переработанное и им самим не усвоенное сырье, которое он грудою вываливал на подмостки и в которое каждому из присутствующих разрешалось запускать руку, выбирая по собственному вкусу понравившуюся диковинку.

Кульбин, разумеется, был убежден, что он предлагает все это в виде системы, считал себя не только просветителем, но и великим инвентором, однако не приученные им идеи тут же расползались от не-

го во все стороны, разбегались, как пауки по полу, как брошюры, журналы, книги, ноты, репродукции, фотографии, которые он неизменно демонстрировал на своих лекциях и которые после обозрения их публикой редко возвращались в целости и сохранности к Николаю Ивановичу. Выпростав короб бергсоновских, рамзаевских и пикассовских откровений,[39] он озорно оглядывался по сторонам, точно ребенок, выпаливший в лицо старшему подслушанную на улице ругань, смысл которой ему самому не вполне ясен, и беспомощно улыбался, как неосторожный офеня, на глазах у которого растаскивают его соблазнительно-пестрый товар.

В том сезоне Кульбин носился с идеей «спиралеобразного» развития искусства: он излагал ее на всех своих выступлениях, на недавно закрывшемся Всероссийском съезде художников,[40] на бобровском реферате в Троицком театре, и с нею же, будучи вызван Бурлюком из Петербурга, предстал перед москвичами.

— История искусства, — говорил он, — если проследить его эволюцию от первичного хаоса до наших дней, не что иное, как спиралеобразное восхождение с постоянно чередующимися фазами, с поворотами от идеализма к реализму, от реализма к идеализму и т. д. В пределах каждой фазы можно наметить отдельные этапы: академизм — мертвую полосу в искусстве, декадентство — гниение, унавоживание для будущих веков, сентиментализм — посев, романтизм — цветение, и наконец пора сбора плодов — новое искусство, свободное творчество.[41]

Эта сумбурная «теория», основанная на совершенно произвольной схеме и полной путанице понятий, сдабривалась рассуждением о тождестве добра и красоты, этики и эстетики, а также параллелями между кубизмом и музыкой диссонансов, между Пикассо и Скрябиным, Ле-Фоконье и Дебюсси. Мелькали имена Бергсона, Синьяка, Мечникова, Стравинского, названия отдельных течений и групп, не имевших ничего общего друг с другом, не дававших никакого повода к сопоставлению, но публика, сбитая с толку этим потоком, отнеслась к докладу Кульбина довольно сдержанно, пожалуй даже благожелательно; некоторые же его утверждения, вроде

того, что «художник и зритель сообща творят картину» или что «в России предстоит небывалый расцвет искусства», — вызывали прямое одобрение у присутствующих.

Аудитория насторожилась, когда на кафедре появился Давид Бурлюк. [42]

Кульбин набрасывал общие схемы, выдвигал расплывчатые формулы развития искусства и, отрицая прошлое во имя будущего, делал это так деликатно и вкрадчиво, что слушатели в сущности не поняли, чего от них хотят, из-за чего тут ломать копья.

Бурлюк сразу наполнил плотью и кровью полые кульбинские построения, заявив, что суть изображаемого живописцем должна быть совершенно безразлична для зрителя и что интересовать его может только способ или манера воспроизведения предмета на плоскости. Обрушившись на Бенуа, обозревающего картины по сюжетам, он говорил о том, что в подлинно научной истории живописи, пока никем даже не начатой, в основу будет положен иной метод — последовательности художественных принципов, независимо от сюжета, до сих пор отожествлявшегося с содержанием картины.

Но и этим, по тому времени парадоксальным, утверждением нельзя было растолкать благодушно-дремотную аудиторию, разворошить до конца ее сонное безразличие. Надо было ударить ее обухом по голове. Бурлюк так и поступил. Засучив рукава, он принялся низвергать кумиры. Рафаэль и Веласкес были объявлены мещанами духа, рабски копирующими природу, их произведения — фотографией. Конечно, это было только полемическим приемом, лозунговым выкриком, подсказанным Давиду всей тогдашней ситуацией. Ни Рафаэль, ни Веласкес, ни прочие великие мастера не были кумирами публики, пришедшей в Политехнический музей, как не были они уже давно ничьими кумирами ни у нас, ни на Западе. Атрофия художественного вкуса стала с тридцатых годов XIX века общим явлением. Продолжая официально отдавать дань поклонения великим теням прошлого, укрепившаяся у власти буржуазия создала себе новые кумиры, воплощавшие ее эстетический канон. В девятисотых годах в России

«транскрипцией» Тициана был Бодаревский, Тенирса — Пимоненко, прерафаэлитов — Котарбинский, Луи Давида — Семирадский[43] и т. д. Воевать с современными «ипостасями» бессмертных образцов — не значило ли сражаться с ветряными мельницами, попусту растрачивая силы на борьбу с неисчислимым противником, с живучей и многоликой человеческой пошлостью? Бурлюк это понимал и направил огонь через головы современников на лицемерно превозносимые ими фетиши.

Омертвевшему академическому канону он противопоставил новый канон, искусству Эллады IV века и эпохи Возрождения — искусство египетское и ассирийское. Впрочем, и с этим примирилась бы публика, ибо пафос отрицания, иконоборчества, в широком смысле, всегда заключает в себе нечто подкупающее. Но, когда Бурлюк перешел к положительной части своей программы и начал демонстрировать на экране одноцветные репродукции с «левых» картин, в зале поднялся неистовый шум и хохот. Понадобилось все хладнокровие Давида, чтобы кое-как довести доклад до конца.

Первым оппонентом выступил Макс Волошин,[44] не столько возражавший против тезисов Бурлюка, сколько пытавшийся установить преемственную связь между кубизмом и импрессионизмом. После него один за другим подымались сторонники «старого» искусства, с пеною у рта защищавшие права «здравого смысла», попираемого новаторами, но особенного сочувствия у публики никто из этих ревнителей традиции не встретил.

Диспут, должно быть, мирно закончился бы на этом, если бы на кафедре не появилась стройная женщина в черном. Гладко зачесанные волосы, пылающий взор и резкие угловатые движения придавали ей сходство с экзальтированными эсерками, которые в девятьсот пятом году звали нас из университетских аудиторий бросаться под копыта казацких коней.

Звонким, сухим голосом она протестовала: среди картин, показанных Давидом Бурлюком как продукция «Бубнового Валета», были две ее вещи: «Весна в городе» и «Весна в деревне». Это — подтасовка, ибо она, Гончарова, принадлежит к другой группе, к «Ослиному Хвосту».

Слова эти вызвали невообразимый смех на всех скамьях. Некоторые даже сочли их обмолвкой.

Выпрямившись, Гончарова выдержала напряженную паузу — сколько раз впоследствии нам всем приходилось выдерживать такие же паузы, молчаливое единоборство с враждебно настроенным залом — и укоризненно возразила:

— Над названием смеяться нечего. Посмотрите сначала выставку, когда она откроется, — тогда смейтесь, а сейчас хохотать бессмысленно.

Это было сказано так внушительно, что публика присмирела. Хохот умолк.

— Кубизм, — продолжала Гончарова, — вещь хорошая, но не совсем новая. Скифские каменные бабы, крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, — те же кубистические произведения. Правда, это не живопись, а скульптура, но и во Франции, родине кубизма, исходной точкой для этого направления послужили памятники готической скульптуры. Я уже давно работаю в манере кубизма, однако решительно осуждаю позицию «Бубнового Валета», который творческую деятельность заменил теоретизированием. Гениальные творцы искусства никогда не опережали теорией практику, а строили теорию на основе ранее созданных вещей. Если религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением творческой деятельности человека, это объясняется тем, что такое искусство никогда не грешило теоретичностью. Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определенна; для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму. В противоположность Бурлюку, я утверждаю, что во все времена было и будет небезразлично, что изображает художник, хотя наряду с этим чрезвычайно важно и то, как он воплощает свой замысел. [45]

Вряд ли аудитория, проводившая Гончарову рукоплесканиями, оценила по достоинству эту мужественную декларацию. А ведь она была первым предостережением для всех, кто, подобно нам, увлекшись вбиванием клина между формой и содержанием, выступали рьяными защитниками «чистого»



М. Ларионов. Ахмет. Литография. 1912 г. (из сб. А. Крученых и В. Хлебникова «Мирсконца»).

искусства. Указание Гончаровой на социальную целенаправленность искусства как на необходимое условие его жизненности мы пропустили мимо ушей: в своем воинствующем аполитизме мы даже не захотели снизойти до полемики с утверждениями, ставшими в наши дни очевидною истиной. На другой день после диспута Гончарова разослала в редакции московских газет большое письмо, в котором развивала мысли, высказанные ею на вечере, однако ни одна газета не сочла нужным напечатать его.[46]

Михаила Ларионова, выступившего с дифирамбом «Ослиному Хвосту», уже не желали слушать. Сквозь шум, свист и возгласы «долой!» он выкрикивал бессвязные фразы о консервативности «Бубнового Валета», об оригинальности французов и ослинохвостовцев, обкрадываемых «Бубновым Валетом», и, с ожесточением ударив кулаком по кафедре, сошел с эстрады под вой и улюлюканье всего зала.[47]

Так закончился этот исторический диспут, положивший начало нашим дальнейшим публичным выступлениям, оформивший распрю между «Бубновым Валетом» и «Ослиным Хвостом» и окруживший ореолом скандала в ту пору еще недостаточно известные имена поборников нового искусства.

IV

Две недели спустя «Бубновый Валет» устроил в том же помещении второй диспут, приурочив его к закрытию выставки.[48] Первым докладчиком решено было выпустить Максимилиана Волошина,

взявшегося прочитать реферат о «Сезанне, Ван Гоге и Гогене как о провозвестниках кубизма», вторым — Давида Бурлюка, избравшего в этот раз темой «Эволюцию понятия красоты в живописи».

Приглашение в качестве референта Волошина, человека, правда, далекого от крайних течений в искусстве, однако отличавшегося известной широтою взглядов и чуждого групповой политики Грабарей и Бенуа, было бы явлением невозможным уже в конце того же двенадцатого года, когда резко обозначились грани, отделяющие одно художественное направление от другого.

Но весною все карты были еще спутаны. Завтрашние враги мирно уживались бок о бок: я, например, и после основания «Гилеи» продолжал числиться сотрудником «Аполлона» и посылал Маковскому стихи, вошедшие осенью в «Пощечину общественному вкусу»,[49] а Николай Бурлюк собирался вступить в Гумилевский «Цех поэтов», очевидно, рисовавшийся ему неким парламентом, где представлены все литературные партии.[50] Словом, царила полная неразбериха.

Впрочем, привлечение Волошина, выказавшего себя культурным оппонентом на первом диспуте, преследовало определенную цель. Русские кубисты, занимавшие в «Бубновом Валете» доминирующее положение, решили доказать, что они не безродные люди в искусстве, что у них есть предки, генеалогия и что в случае нужды они могут предъявить паспорт. Волошин, которому для осмысления кубизма было необходимо связать его преемственно с пуризмом, охотно взял на себя эти несложные геральдические изыскания.

На диспуте, однако, получился конфуз. Погрузившись в свою стихию, Волошин так увлекся биографией трех великих французов, что упустил из виду основную цель своего доклада: установление родословной кубизма. Он прекрасно рассказал и о трагедии живописца-аналитика, швобовского Паоло Учелло, [51] и о трагедии Сезанна, и о трагедии Ван Гога, раскрыл смысл жизни Гогена на Таити, попытался вывести из нее синтез новой живописи, но... о самом кубизме и не заикнулся. Переполненная, как и в первый раз, аудитория недоумевала, какое отно-

шение имеет все это к «Бубновому Валету» и к творчеству «бурлюков», вторгавшихся в ее сознание с настойчивостью массового явления, обозначаемого уже строчной буквой.

Свой двухчасовой доклад Давид Бурлюк тоже начал издалека — с определения сущности живописных канонов, но, рассмотрев их в исторической последовательности, он перешел к анализу нового живописного миропонимания.

— Искусство, — говорил он (и в ту пору многим это казалось новым), — искажение действительности, а не копирование ее. Фотография тем и плоха, что никогда не ошибается. Современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции. Дисконструкция выражается в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном. Однако, поскольку элементы линейный, плоскостной и красочный не могут быть совершенно отделены друг от друга, было бы схоластикой стремиться к осуществлению этих сдвигов в беспримесном виде.

Неуклюжий, в длинном, непомерно широком сюртуке, смахивавшем на поповский подрясник и сообщавшем его фигуре сходство с «беременным мужчиной»[52] на пушкинском памятнике, он косолапо перетаптывался, всматриваясь в недоверчивые лица тех, кого мы искренно считали культурными дикарями.

В самом деле, как объяснить этим наивным позитивистам, прочно усевшимся в седле своего «сегодня», что новизна — понятие относительное, что холсты, поражающие глаз необычностью красок и линий, через четверть века войдут во всеобщий зрительный обиход, утратят всякую странность, как это случилось с «Олимпией» Мане,[53] в которой мы тщетно стали бы искать признаков «левизны», возмущавшей ее современников?

— Двадцать пять лет — жизнь всякой истины! — возглашал Бурлюк, но люди, пришедшие на диспут в предвкушении скандала, так же прочно верили в незыблемость канона, воплощенного в этике шустовского «Спотыкача»,[54] как верили в незыблемость «существующего в государстве строя».

Определив кубизм как синоним живописи в наши

дни, Бурлюк подверг критике упрощенное понимание кубизма, якобы стремящегося к изображению видимого мира посредством куба.

— Основною целью кубизма, — ссылался он на Глэза и Метценже,[55] — является передача специфически-живописного пространства, отличного и от пространства Эвклида, отрицающего деформацию фигур в движении, и от пространства зрительного.

— Как далеки от этой задачи, — с пафосом восклицал он, — цели, преследуемые итальянскими футуристами! То обстоятельство, что движение возглавляется не художником, а поэтом, как будто предопределило характер футуристического течения.[56]

В глазах Бурлюка литературность живописного произведения была, конечно, смертным грехом, но я не знаю, на чем основывал он свой упрек в ту пору, когда не был знаком с картинами футуристов даже в репродукциях и, в лучшем случае, прочитал лишь манифест, выпущенный в апреле 1910 года.[57] Мне хочется все же отметить, что, в первый раз публично заговорив о футуризме, Давид счел нужным отмежеваться от него, как от явления отрицательного, как от попытки возродить психологизм, с такими усилиями изгнанный из живописи кубистами и их предшественниками.

Самый термин «футуризм» нам в то время был еще одиозен.[58] Его подхватил в ноябре одиннадцатого года Игорь Северянин, приставивший к нему слово «ego» и сделавший его знаменем группы петербургских поэтов.[59] Даже позднее, когда и эгофутуристам пришлось как-то формулировать свою программу, они оказались неспособны на это: во всех выпущенных ими маловразумительных декларациях, «скрижалях», «хартиях», «грамотах», «прологах» и «эпилогах» нельзя было при всем желании нащупать хотя бы одну четкую, до конца продуманную мысль.[60] Среди эгофутуристов были небездарные поэты, не говоря уж о таком бесспорном таланте, как Северянин, но их теоретические высказывания отличались такой беспомощностью и механическим соединением с бору по сосенке нахватанных идеек (не идеек даже, а просто модных словечек), что при самом внимательном к ним отношении невозможно

было догадаться, чего же они, собственно, хотят, с кем и во имя чего собираются воевать. Присвоив себе наименование футуристов, они сразу сообщили термину «пежоративный»[61] оттенок, побуждавший нас отклонять от себя этот ярлык, когда газеты, против нашей воли, стали нам его навязывать.

В противоположность Ларионову и Гончаровой, протягивавшим руку итальянским футуристам, будущий «отец российского футуризма»[62] весною 1912 года энергично открещивался от направления, под знаком которого гилейцам было суждено войти в историю русского искусства.

Уходя с диспута, на котором оппоненты отстаивали свои позиции не столько логическими доводами, сколько нечленораздельными возгласами и плоской бранью, публика была разочарована. Ее расчеты на скандал не оправдались: ослинохвостовцы не явились, и Бурлюк, заочно расправившись с ними с большей легкостью, чем его тезка расправился с Голиафом, был убежден, что ему удалось уничтожить в корне футуристическую заразу.

V

Не прошло двух недель с закрытия «Бубнового Валета», как открылся предвозвещенный скандалом на диспуте, «кулуарными» слухами и серией газетных заметок «Ослиный Хвост».

Кроме Ларионова и Гончаровой в выставке участвовали Малевич, Татлин, Фон-Визен, Моргунов и другие.[63] Уже на вернисаже мнения публики раскололись: одни считали «Ослиный Хвост» левее «Бубнового Валета», иные, напротив, правее. Это могло бы послужить лишний раз доказательством относительности понятий «правизны» и «левизны» в искусстве, если бы не свидетельствовало главным образом о полном невежестве обывателя, для которого «Ослиный Хвост», как и «Бубновый Валет», был лишь очередным аттракционом.

Само название выставки, заключавшее в себе вызов общественным вкусам, усложняло задачу устроителей. Администрация Училища живописи, ваяния и зодчества, в здании которого помещалась выстав-

ка, решительно воспротивилась тому, чтобы над входом в «храм искусства» красовалась позорящая его вывеска «Ослиный Хвост»: под угрозой расторжения контракта пришлось волей-неволей примириться с этим требованием. Затем на сцену выступила цензура, запретившая выставлять «Евангелистов» и некоторые другие картины Гончаровой на том основании, что название «Ослиный Хвост» несовместимо с трактовкой религиозных тем. [64] Самые непредвиденные обстоятельства оказывались поводом к придиркам и глумлению. Когда накануне вернисажа в помещении выставки произошел пожар, к счастью не причинивший экспонатам почти никакого вреда, газеты сообщали, что, несмотря на порчу и гибель многих полотен, они будут восстановлены в течение суток, из чего предлагалось сделать вывод о легкости писания «левых» картин и вообще о несерьезности нового искусства.[65]

Выставка тем не менее охотно посещалась и имела успех, ничуть не уступавший успеху «Бубнового Валета». Это было вполне естественно,



В. Татлин. Портрет В. Бурлюка. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).



Д. Бурлюк. Портрет В. Бурлюка. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).

ибо в сознании обывателя Бурлюки, Ларионов, Матисс, Кульбин, Пикассо, Гончарова сливались воедино в сплошную бесовщину, над которой, как genius temporis*, витал всеобъемлющий образ Распутина. Октябристский «Голос Москвы», специализировавшийся на илиодоровщине, гермогеновщине и распутинщине, [66] но вместе с тем спекулировавший и на интересе, вызываемом левой живописью, авторитетно заявлял:

Да, Распутин занял
И в искусстве пост:
Он — «Валет Бубновый»
И «Ослиный Хвост». [67]

Не делая никакой разницы между обеими группами, сваливая все в общую кучу, публика все же была более права, чем те, которые во что бы то ни стало старались провести грань там, где ее не существовало.

Действительно, что разделяло «Бубновый Валет» и «Ослиный Хвост», или, вернее, что отгораживало Давида Бурлюка от Ларионова и Гончаровой, ибо три эти художника были центральными фигурами обоих враждующих станов? [68] Вопрос этот я задавал себе и двадцать лет назад, но ответить на него мне было труднее, чем теперь, когда время многое утрясло и прояснило.

Относиться спокойно к этой распре, завершившейся в тринадцатом году окончательным разрывом, я не мог уже по одному тому, что при всей моей близости к Бурлюкам я не был слеп, высоко ценил мастерство неистощимого на выдумки Ларионова и искренне восторгался замечательным творчеством Гончаровой. Целый ряд вещей, выставленных ею как раз в тот период, — «Купальщики», «Пионы», «Прачки», «Весенний вечер в городе», «Павлины», «Сбор винограда» — по фантастическому великолепию красок, по предельной выразительности построения, по напряженной мощи фактуры казались мне настоящими сокровищами мировой живописи, и я не боялся, рискуя вызвать гневную отповедь Ни-

* Дух времени (лат.) — *Ред.*

колая или Давида, сравнивать эти вещи с лучшими холстами Ван Гога и Матисса. Подыскивая в области слова аналог Гончаровой, я всякий раз наталкивался на Велимира Хлебникова, и, думаю, сопоставление это имело известные основания: недаром, пренебрегая рознью, существовавшей между обеими группами, Наталия Сергеевна с такой любовью иллюстрировала «Игру в аду» и «Мир с конца». [69]

С наивностью человека «принципиального» я пытался установить различие в воззрениях Бурлюка и Ларионова (или что то же — Гончаровой) на существо и цели современной живописи, но даже тогда находил у них гораздо больше точек соприкосновения, чем расхождения.

Ослинохвостовцы могли сколько угодно возмущаться ненужной, показною, по их словам, борьбой бубновалетчиков со «старым» искусством, попрекать Бурлюка мирнообновленческими (чуть ли не мирискусническими!) тенденциями, восставать против его популяризаторской деятельности, нападать на «Бубновый Валет» и «Союз Молодежи» [70], якобы ведущие к застою, — все это было слишком лично, слишком непринципиально, слишком незначительно по сравнению с общностью взглядов и художественных приемов, роднивших оба стана.

Ларионов с Бурлюком были когда-то приятелями. В 1908 году, организовав на деньги, данные отцом, выставку «Венок»,[71] Давид первым привлек к участию в ней Ларионова. Их картины висели рядом и на предыдущем «Бубновом Валете»,[72] а летом десятого года автор «Солдатской Венеры» жил в Чернянке вместе с Хлебниковым, пользуясь широким гостеприимством семьи Бурлюков.[73] Вздорно-самолюбивый характер Ларионова, желавшего главенствовать над всеми, и встреченный им отпор заставили его отколоться от основного ядра и образовать свою, постоянно менявшуюся в составе группу.

Ларионов и Гончарова гордо называли свое искусство *синтетическим,* противопоставляя его аналитическим опытам участников «Бубнового Валета». Но разве за разложением тела на плоскости французскими кубистами и их последователями не мерещился некий синтез, по отношению к которому их тогдашние работы были лишь экспериментами?

Точно так же обстояло дело и с обращением к *народному творчеству,* в котором искали опоры и вдохновения те и другие, в то время как казенный национализм истинно русских зубров нашел свое пластическое выражение в «петушковом» стиле романовских построек, в приторно-слащавой мазне Самокиша,[74] в сусальных постановках опер на императорской сцене.

Даже разное отношение к *футуризму* не играло, говоря правду, никакой роли, ибо и для Бурлюка и для Гончаровой футуризм, как и кубизм, был только манерой, *стилем,* в крайнем случае — *методом* работы, а отнюдь не строго продуманной системой художественных воззрений, не законченным миросозерцанием Альберта Глеза или Умберто Боччони.[75]

Для ослинохвостовцев и бубновалетчиков итальянский футуризм был очередной «инвенцией»,[76] вопросом сезона, новинкою, пришедшей на смену французскому кубизму, и в этом пункте все отличие первых от вторых заключалось в том, что одни соглашались нести дань моде, а другие не хотели. Потому-то на выставке «Ослиного Хвоста» рядом с холстами, тронутыми налетом урбанизма и претендовавшими на родство с футуристическими картинами, мирно соседили пуристические полотна предшествующего периода: «матиссовские» декоративные панно, «сезанновские» натюрморты, изгнанные из футуристического обихода голые женские тела и религиозные композиции.

Ничто здесь друг от друга не отталкивалось: все смешивалось в сумасшедшем вихре распавшегося солнечного спектра, в первозданном хаосе красок, возвращавшем человеческому глазу дикарскую остроту зрения и, вместе с нею, неисчерпаемый источник забытых наслаждений. Я говорю главным образом о картинах Гончаровой, при виде которых не хотелось вспоминать, к какой школе они принадлежат, в какой манере они писаны, каких теоретических воззрений придерживалась художница в период их созидания: все это было ненужным балластом, отметкой станционного смотрителя на пушкинском паспорте,[77] имело к самим вещам чисто внешнее отношение и могло уяснить в них не больше, чем какой-нибудь Маринетти — в творчестве Хлебникова.

Здесь не было даже стремления переплавить позаимствованное у Запада, спрятать концы в воду: они торчали отовсюду, футуристические, кубистические, неоимпрессионистические «концы», их беспечно забыли убрать, а может быть, с вызовом оставили на виду — велика, в самом деле, важность? Ведь суть была не в этом, а в том, что мир раскрылся поиному, и надо было рассказать об этом как можно полнее на всех живописных языках и наречиях, захлебываясь от восторга, хватая первое подвернувшееся слово, не думая о соблюдении какого-либо этикета, о неприкосновенности чьих-то прав и границ.

И мне, охваченному нелепейшим приступом своеобразного «гилейского» национализма, в котором сквозь ядовитый туман бейлисиады пробивались первые ростки расовой теории искусства, рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, дилювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад — полутораглазый стрелец![78]

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Медведь

I

В июне 1912 года я сдал государственные экзамены и с трехлетним опозданием кончил университет. Давид иронически относился к моим занятиям юриспруденцией и предлагал мне еще в апреле предпринять с ним путешествие пешком в Берлин, Париж и... Лондон. «Плюнь на все!» — писал он мне из Чернянки и для большей убедительности цитировал мои же стихи: «Мизерикордией! Не надо лишних мук!»[1] Однако его уговоры не заставили меня отказаться от твердого решения положить конец моему затянувшемуся пребыванию в университете.

От юридической карьеры меня отделяла прослойка в виде военной службы, которую мне предстояло отбывать с 1 октября в качестве вольноопределяющегося. Следовало прежде всего подыскать вакансию в одном из пехотных полков, что вообще было делом несложным для всех, кроме евреев. Еврей, да еще вооруженный университетским дипломом, каждой воинской части казался жупелом, предполагаемым носителем революционной заразы, которого из элементарной осторожности лучше и не подпускать близко к казарме. Университетский диплом в руках еврея был, кроме того, овеществленным оскорблением, нанесенным государственному строю, символом победы, одержанной над сводом законов, над рогатками черты оседлости и, свидетельствуя об особенном упорстве и настойчивости обладателя документа, становился волчьим паспортом.

Киевские полки находились где-то на маневрах, но и помимо этого обращаться в местные части не имело никакого смысла, так как все вакансии в них

были уже давно занять! ловкачами, умудрившимися устроиться в родном городе. Оставалась надежда только на глухую провинцию. Но как отыскать этот вожделенный полк, который согласился бы принять подозрительного «защитника отечества»?

По совету приятеля я выписал из справочника адреса двухсот пехотных полков и разослал во все концы России запросы о вакансиях. Самым фактом своего рождения оторванный от левиафана российской государственности, отделенный от него, точно океаном, несколькими стаканами крови, наполнявшей мои жилы, я теперь взывал к нему, как потерпевший кораблекрушение, и пачками опускал в почтовый ящик открытые письма с оплаченным ответом, как бросают в море бутылки с мольбою о помощи. Тщетно: большая часть этих призывов оставалась без отклика; в тех же случаях, когда штабы полков удостаивали меня ответом, это был отказ, мотивированный отсутствием вакансий или даже вовсе не мотивированный.

Узнав о моих неудачах, двоюродный брат,[2] постоянно живший в Петербурге, предложил мне приехать к нему, обещая устроить меня в полку, в котором сам за два года до того отбывал воинскую повинность. В то же время Давид, успевший за лето объездить половину Европы, посетить Париж, Милан, Рим, Венецию, Мюнхен (предполагаемое путешествие пешком, разумеется, было чистой фантазией), усиленно звал меня в Чернянку:

«Если у тебя есть возможность, приезжай до 26 августа: поедем вместе в Москву. Я получаю все манифесты футуристов...»

Удивленный моим молчанием, он присылает мне в середине августа второе письмо:

«Теперь ты уже не успеешь навестить нас, ибо остается одна неделя, и если ты еще не выехал, — плачевно... Не знаю, извещал ли я тебя, что у «Бубнового Валета» есть 2000 рублей наличности. Мы будем издавать в октябре сборник — различный полемический материал и немного стихов... Очень прошу тебя прислать в сентябре на мое имя в Училище живописи, ваяния и зодчества все, что у тебя есть. Напиши мне, пожалуйста, сейчас же. Деточка, ты же знаешь, что меня привязывает к тебе, кроме



К. Малевич. Спинка обложки 2-го издания поэмы А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». 1913 г.

самой горячей дружбы, общность некоторых интересов... Мы — *единая рать*! У меня рукописи Хлебникова переписаны набело. Береги то, что у тебя: кажется, это им утеряно (у меня он взял)... Хлебникова обкрадывают. Вчера прислана мне «Игра в аду». Написано: сочинение Ал. Крученых (!) и В. Хлебникова. Несколько прекрасных стихов Вити и гадость первого!.. Приезжай в Москву, будем издавать что-либо: сборник (стихи — рисунки). Сезон предвидится необычайно бурный...»[3]

Мне очень хотелось опять побывать в Чернянке, встреча с Бурлюками давно назрела, но ни о каких литературных делах не могло быть и речи до разрешения вопроса о военной службе. 1 сентября я был уже в Петербурге.

II

88-й пехотный Петровский полк, обычно стоявший в аракчеевских казармах Новгородской губернии, в то лето, вместе с остальными полками 22-й дивизии, находился в Красносельских лагерях. Брат вызвался съездить туда со мною, переговорить со своим бывшим начальством и поручиться ему за меня. Поручительство это должно было явиться временным суррогатом свидетельства о политической благонадежности, которого мне, как дважды уволенному из университета за участие в студенческих беспорядках, все еще не выдавал киевский губернатор.

По дороге в Красное Село бывший петровец делился со мной опытом своей военной службы, и меня мороз по коже пробирал при мысли о том, в какой обстановке мне предстояло прожить целый год. Больше всего поразило меня его признание, что даже после отбытия повинности он всякий раз при встрече с генералом порывался стать во фронт и должен был носить трость с тяжелым набалдашником: это удерживало его от автоматического жеста, которым он привык козырять начальству. Правда, мой двоюродный брат, как я узнал впоследствии, был действительно примерным «служакой» и от избытка усердия порою утрировал предписания устава, что приводило иногда к обратному эффекту. Так,

например, отправившись во время отпуска в Эрмитаж и проходя сзади генерала, рассматривавшего картину, он «дал ногу» так энергично, что наполнил грохотом весь зал: стоявшие поблизости с перепуга шарахнулись, а генерал, сочтя подобный способ отдания чести издевательством со стороны «вольнопера», приказал ему в два счета убраться к черту.

Однако, даже выведя за скобку чудачества моего родственника, я не мог не видеть, как глубоко въедается в каждого военная муштра и какому интенсивному дублению я должен буду подвергнуться в ближайшем будущем. Тем не менее перспектива двухлетнего отбывания воинской повинности по набору, вместо годичного срока, установленного для вольноопределяющихся, до того угнетала меня, что я с трепетом подъезжал к Красному Селу.

Шлепая по осенней грязи, мы с трудом разыскали штаб полка, приютившийся в дачном домике на краю лагеря. Командир полка, жесткий, крутой старик, в 1917 году поднятый солдатами на штыки, был в отъезде. Его заменял его помощник, добродушный подполковник Горчаков: это было благоприятным предзнаменованием и наполовину облегчало нашу задачу.

Когда вестовой ввел нас в комнату, где должна была решиться моя судьба, я в первую минуту не мог сообразить ничего: прямо напротив двери, спиною к нам, окруженный подобострастной свитой молодых офицеров, стоял у стола приземистый толстячок. Он священнодействовал, нарезая кухонным ножом какую-то зелень, и за каждым его движением благоговейно следили безусые поручики, точно у них на глазах этим ножом перекраивалась карта Европы.

Подполковник Горчаков был в ночной рубашке, в рейтузах, державшихся на честном слове, и в калошах на босу ногу. Первое, что я увидел, как только переступил порог, были рыжие пятки над металлическим задником с прорезью для шпор. Присутствующим было не до нас. Вечером должна была состояться очередная попойка в офицерском собрании, и Горчаков, завзятый гурман и гастроном, с головой ушел в приготовление какого-то замысловатого салата, секрет которого был известен ему одному.

Не протягивая нам обагренной свекольным соком руки, он чуть-чуть сконфуженно улыбнулся, и эта улыбка, пытавшаяся скрасть расстояние между двумя на все пуговицы застегнутыми молодыми людьми в котелках и штаб-офицером, застигнутым врасплох за столь невоинственным делом, была не только молчаливым предложением оставить официальный тон: в ней, как в яйце Леды жребий Илиона,[4] уже приоткрывалась мне моя военная эпопея.

Только мой спутник, казалось, не замечал этого. Он один на фоне занятых хозяйственными хлопотами офицеров сохранял военную выправку и, вытянувшись в струнку, тусклым, оловянным голосом рапортующего дежурного доложил подполковнику о цели нашего посещения. Горчаков не слушал. Ему, вероятно, хотелось вернуться поскорей к своему салату, избавиться от вторгнувшейся в мирный штаб статуи командора, не понимавшей никаких человеческих чувств, неспособной увидеть в попойке ничего, кроме нарушения устава гарнизонной службы.

Если бы речь шла не о еврее с университетским значком, а о свирепом ботокуде[5] с устрашающе оттопыренной нижней губой или даже о рыбохвостом тритоне, Горчаков и их немедленно зачислил бы в часть, с тою только разницей, что тритона он, быть может, назначил бы в нестроевую команду. Меня же, на глаз определив мой рост, он мысленно поставил на правый фланг тринадцатой роты и тут же отдал соответствующее распоряжение адъютанту, теребившему, словно концы аксельбанта, пучок сельдерея. Кивнув нам головой, туго двигавшейся на его раскормленной шее обжоры, толстяк повернулся к столу.

Аудиенция кончилась. Откланявшись, как меня учил брат, уже по-военному, я вышел из штаба вольноопределяющимся 88-го пехотного Петровского полка.

III

Медведь, в котором мне предстояло провести ровно год в состоянии духовного анабиоза, был как нельзя лучше приспособлен для подобных опытов.

В нем на протяжении целого столетия только тем и занимались, что с редкой последовательностью вытравляли из человека все свойства, отличавшие его от неодушевленного предмета, не останавливаясь даже в тех случаях, когда такая операция приводила к физической смерти.

И в пушкинском Петербурге маска европеизма с трудом держалась на лице болотной медузы. Однако после каждой затрещины,[6] от которой эта маска съезжала на сторону, ее водворяли на место, соблюдая какую-то видимость приличий. Основные координаты русского абсолютизма, определившие собою архитектурный стиль николаевской эпохи, в известной мере завуалированы в северной столице.

Но то, что в умном Петрограде
Утаено как некий грех,
На аракчеевском параде
Доступно обозренью всех.
Дворец крылатый Демирцова,
Где три прославленные слова * —
Низкопоклонственный девиз! —
Обычный заменяют фриз.
И портики, и колоннады,
И статуи печальных дев,
И строи стриженых деревьев
Разоблачают без пощады
Противонравственный союз
Военщины и нежных муз.[7]

Впрочем, союз этот пыталось утверждать только Грузино, бывшая аракчеевская резиденция, где находился штаб и первые два батальона Петровского полка. Медведь же в беспримесном виде воплощал идею аракчеевской казармы: в нем больше, чем во всех остальных новгородских поселениях, обнажался смысл николаевской эпохи.

У этих прямолинейных, цвета несвежей говядины, зданий, уже на небольшом удалении казавшихся железнодорожными пакгаузами, было свое, несоизмеримое с нашим существованием, бытие. Они не ограничивались ролью безмолвных свидетелей прошлого: они вмешивались в нашу жизнь, магически воздействуя на всех, кто входил с ними в сопри-

---

* «Без лести предан» — аракчеевский девиз. (*Примеч. Б. Лившица.*)

косновение, они подминали под себя и видоизменяли сознание своих обитателей.



Н. Кульбин. Портрет А. Крученых. Литография. 1913 г. (из кн. А. Крученых «Взорваль»).

Подобно тому как летом нагревшиеся за день стены отдают после захода солнца вобранное ими тепло, эти стены еще в начале XX века отдавали скопившуюся в них десятилетиями бесчеловечную жестокость. Редко где фетишизм зданий обнаруживался с такою силой, как в Медведе: недаром во время русско-японской войны, — обозлясь ли на неудачи или в надежде на будущие успехи, — в нем устроили концентрационный лагерь для пленных японцев. В нем же с девяностых годов помещался дисциплинарный батальон, один из пяти на всю царскую армию.

Для нас, живших в Медведе, этот батальон не был чем-то отвлеченным, ничего не говорившей воображению санкцией ряда статей устава: его окна приходились прямо против окон нашей казармы, и угрожающий вопрос: «Хочешь перебежать улицу?» — каждый из нас слышал чуть ли не ежедневно. Вероятно, этой же искушающей близостью конкретной кары объясняется то обстоятельство, что добрая четверть контингента «дисциплинарников» состояла из солдат 22-й дивизии — цифра огромная, если сопоставить ее с общим числом заключенных во всех дисциплинарных батальонах.

Местные предания нависали над нашим днем, определяя его течение. Нормой были они, и потому действительность, сообразовывавшаяся с ними, иногда казалась нам иллюзорной. Зимой и в ненастную погоду строевые занятия, гимнастика и фехтование происходили в манеже, огромном двухсветном здании, рассчитанном на несколько тысяч человек. Потолочные балки при Аракчееве натирались графи-

том до зеркального блеска и — под страхом порки розгами каждого десятого — должны были отражать все ротные построения. Сверхсрочные «шкуры» с восторгом рассказывали нам об этом как об образце порядка, и в выбеленных известкой брусьях над нашими головами видели один из неоспоримых признаков упадка воинского духа. На уроках «словесности» они смаковали историю о рядовом, поставленном за какую-то провинность под ружье и замертво свалившемся на посту, так как офицер, наказавший его, уехал на несколько дней из Медведя, и освободить несчастного от пытки было некому.

Как и все вольноопределяющиеся, я жил не в казарме, а на частной квартире, и являлся в роту только после чая, то есть в восемь часов утра. Это избавляло меня от так называемой прогулки, самого изнурительного из строевых занятий. В шесть часов утра солдат, невзирая ни на какую погоду, выгоняли на огромный плац, где, осенью увязая в грязи, зимой по колени утопая в снежных сугробах, они бегали, как лошади на корде, пока мыло не выступало у них на шинелях. Это было пресловутое «втягивание в шаг» — выработка единообразной поступи целой части, уничтожение индивидуальной походки, которую я, подобно всем, не прошедшим искуса утренних прогулок, сохранил до конца военной службы, неоднократно вызывая этим брезгливое недовольство начальства.

Недели через две после моего приезда в Медведь из Грузина стали прибывать первые партии новобранцев. Полк комплектовали из местных, новгородских, уроженцев, из олончан и из «инородцев»: финнов, эстонцев, латышей, поляков и евреев — жителей Ломжинской губернии. Вновь прибывших разбивали на группы человек по пяти в каждой и отдавали в ученье дядьке — старому солдату, успевшему зарекомендовать себя не только усердием к службе, но и жестокостью. Такой дядька становился полновластным хозяином судьбы вверенных ему молодых солдат: от него, без преувеличения, зависело оставить ли их в живых или, в результате применения определенных педагогических приемов, отправить на тот свет.

Это не был обычный мордобой, признанный во

всей царской армии нормальной мерой воздействия на нижних чинов. Это было настоящее членовредительство, систематическое калечение людей, приводившее подчас к смертельному исходу.

При мне началась «обработка» молодого поляка Пиотровского, у которого от рождения голова сидела криво на шее: находясь в строю, он всегда держал ее так, словно ему скомандовали: «Равнение налево!» Дядька решил своими средствами исправить этот природный недостаток. Сев на табурет и усадив парня на пол, он зажал его плечи у себя между колен, а двум другим новобранцам велел поворачивать голову оперируемого слева направо. У бедняги что-то хряснуло на шее, в дико выкатившемся глазу лопнул сосуд. Пиотровский упал в обморок, и его поспешно унесли в околоток, откуда переслали в госпиталь, где он, вероятно, и умер или за полной непригодностью был навсегда освобожден от военной службы.

Другого молодого солдата, у которого не сгибался средний палец на правой руке, тоже подвергли соответствующей операции, хотя ротный командир, увидев этот дефект, милостиво изрек:

— Ну, что же, пускай он всегда указывает направление, в котором должна лететь пуля.

Палец все-таки сломали, а солдата перевели в нестроевую команду.

В отличие от частей, стоявших в черте оседлости, в Петровском полку не было специфического жидоедства. Даже слово «жид» как будто отсутствовало в тамошнем лексиконе: его вытеснил другой термин — «шмуль», под которым разумелось вообще слабое, неприспособленное к военной службе существо, хотя первоначальный смысл термина не оставлял никаких сомнений.

Жидоедство в Петровском полку (точнее — в среде офицерства и сверхсрочнослужащих) растворялось в огульной травле «инородцев», за исключением, пожалуй, финнов, которых предпочитали не трогать и только изредка поругивали «чухонскими харями». Зато представителя всякой иной народности, кроме великороссов (да и то с оговорками, о которых речь будет впереди), неизменно норовили ударить по самому больному месту, с изощренностью

заправских палачей выискивая все, что может причинить человеку наибольшее страдание.

Хилых и тщедушных еврейских ремесленников изнуряли гимнастикой на снарядах, превращая турник и кобылу в подлинные орудия пытки. В шестнадцатой роте низкорослого чахоточного сапожника из Ломжи, который при всем желании не мог дотянуться до железного шеста, вешали поперек, как белье на веревку, и, схватив за руки и за ноги, заставляли вращаться «солнцем»; ему повредили позвоночник и отправили в госпиталь, откуда его вскоре возвратили обратно как симулянта.

Другого еврея, который никак не мог с должной быстротой и четкостью проделывать повороты, ежедневно избивали до полусмерти: все тело у него покрылось ссадинами и кровоподтеками, на руках появились нарывы, и только это спасло его от неминуемой гибели; солдаты, евшие с ним из одного бака, стали отказываться от пищи, в которую капал гной с его изъязвленных рук. Начальство, до того закрывавшее глаза на истязание юноши, испугалось огласки и поспешило откомандировать его в полковую швальню.

Эстонцев, отличных строевиков и метких стрелков, донимали словесностью. Я не знаю, из каких глухих углов присылали их в Медведь, но они как будто впервые слышали русскую речь и каждому из них было легче простоять полчаса на выпаде, чем запомнить, как зовут ротного командира. На вопрос: «Кто у нас государь император?» — они отвечали: «Штабс-капитан Калиновский», среди «особ царствующей фамилии» называли каптенармуса и кашевара, так как все эти непонятные им слова не связывались у них ни с какими представлениями. Вместо обучения общегосударственному языку, над ними издевались, делая их посмешищем всего батальона и на всю жизнь внушая им ненависть к русскому имени.

Мне тоже, несмотря на мое относительно привилегированное положение, временами приходилось очень нелегко; бывали моменты, когда я, стиснув зубы, напрягал всю волю, чтобы не проткнуть штыком измывавшегося надо мной полуротного, подпоручика Карманова. Однако наша жизнь, жизнь воль-

ноопределяющихся, была раем по сравнению с каторжным существованием солдат, взятых по набору.

Собственно говоря, устав освобождал нас только от хозяйственных работ, уборки помещения — не больше, и даже оставлял открытым вопрос об обращении с нами на «ты» или на «вы», так что некоторые офицеры, не желавшие делать нам какие бы то ни было поблажки, предпочитали подавать нам команду в третьем лице: «Пусть вольноопределяющийся такой-то сделает то-то!» Наши «вольности» покоились не на уставе, а на обычае, обычай же был чрезвычайно прост и, думаю, распространен во всех полках. Надо было ладить с низшим начальством: отделенным, взводным, фельдфебелем — и целый ряд, казалось, неизбежных тягот устранялся сам собой.

Разумеется, это делалось не бескорыстно: на нас откровенно смотрели как на дойных коров, и отношение к нам то улучшалось, то ухудшалось в зависимости от количества и качества удоя, который давал начальству каждый из нас. По прибытии нашем в роту нас мысленно ощупывали, заранее стараясь определить, какое количество жизненных благ можно от нас получить, и в соответствии с этим устанавливали тот или иной уровень льгот и послаблений.

Мы, со своей стороны, тоже зондировали почву и уже в первый день знали, что если для отделенного достаточно тридцатикопеечной мази, «способствующей ращению усов и бороды», то жене взводного, у которой хроническая экзема на ноге, необходима двухрублевая ихтиоловая мазь, а расположение фельдфебеля, ожидающего прироста семьи, можно купить за детскую коляску. Нам ставили в пример друг друга, попрекали нашими более щедрыми предшественниками, поощряли нас на поприще взяткодательства баснословными историями о невероятных подношениях, но мы, основываясь на строго позитивных данных, были довольно сдержанны и нимало не старались походить на мифических полубогов золотого фельдфебельского века.

IV

Не успел я прикоснуться к громоздкому механизму, микроскопической частью которого мне предстояло сделаться на год, как меня подхватило зубчатое сцепление колес и прямо из канцелярии, куда я «явился» к ротному командиру в котелке и штатском макинтоше, увлекло, вместе со всей ротой, в тир.

Идя по плацу со старыми солдатами и на каждом шагу сбиваясь с ноги, я склонен был считать эту неожиданную прогулку случайным завитком, смехотворной заставкой моей воинской эпопеи и не придавал ей никакого значения.

Между тем в тире ротный командир, вислоусый штабс-капитан с наружностью земского врача-неудачника, издевательски улыбаясь, предложил мне взять винтовку и «пострелять». Трехлинейную винтовку образца 1891 года я видел вблизи только раз — и то направленную дулом на меня, в руках у селенгинца, в киевском манеже, куда в 1908 году согнали около тысячи студентов, сопротивлявшихся вводу полиции в «автономный» университет.[8] Но умение обращаться с ружьем у меня, как у охотника, было. Когда из пяти выпущенных мной пуль махальщики показали три попадания в головную мишень с четырехсот шагов, лицо у ротного вытянулось от удивления: он явно был доволен. Как мне в тот же день разъяснили, вопрос о стрельбе имел для командного состава первостепенное значение, так как в прямой зависимости от количества пуль, выбитых полком, стояло успешное продвижение офицеров по служебной лестнице. Все пехотные части армии находились в непрерывном состязании друг с другом, и 93-й Иркутский полк, имевший в предыдущем году максимальное количество попаданий, был предметом зависти всех остальных частей. Разумеется, это интересовало одних только офицеров, солдатам же на всякое местничество было наплевать. Однако и нас втягивали в эту игру разными посулами — главным образом, заманчивой перспективой частых увольнений в село и даже в Петербург.

Стрельба была единственным рычагом, при помощи которого мы могли влиять на карьеру начальства: в тех ротах, где офицеры обращались с ниж-

ними чинами более или менее человечно, солдаты старались не подвести командиров на смотровой стрельбе. Зато там, где дня не проходило без мордобития, где наряды вне очереди сыпались как из рога изобилия, процент попаданий был ничтожный. Конечно, со стороны солдат требовалась известная выдержка, так как при индивидуальной стрельбе волей-неволей надо было тянуться изо всех сил: счеты сводились при стрельбе взводом или целой ротой, когда серые шинели тайно голосовали пулями и виновников провала нельзя было найти никак.

Репутация хорошего стрелка, установившаяся за мною с первого дня службы, и легкость, с которой я проделывал все гимнастические упражнения, за исключением только кобылы, обеспечили мне благосклонность ротного командира, человека не злого, но крайне ограниченного и не видевшего ничего за пределами устава.

С фельдфебелем, фактическим начальником роты, у меня тоже наладились хорошие отношения, когда я согласился подготовить его сына в кадетский корпус. У подпрапорщика Баланцева, георгиевского кавалера, была заветная мечта — вывести сына в офицеры. За часовой урок, который я давал девятилетнему мальчугану, я не только был освобожден от большей части нарядов, в том числе и от морально тягостного караула в дисциплинарном батальоне, не только был изъят от поборов дядьки, отделенного и взводного, но даже проходил целый год в носках, которые на выписанной из столицы машине вязал собственноручно мой фельдфебель. Каждый месяц он конфузливо («бабье, мол, дело, но пригодится, когда уйду вчистую») преподносил мне полдюжины белых бумажных носков — причудливое цветение благодарного фельдфебельского сердца.

Так неизвестно откуда взявшейся легкой стороною почти сразу обернулась ко мне суровая солдатская жизнь.

V

Год моей военной службы совпал с тем бурным сезоном, который еще летом предвидел Давид Бурлюк, с первыми выступлениями «Гилеи» как органи-

зованной группы, с выходом в свет «Пощечины общественному вкусу», «Дохлой Луны», второго «Садка Судей», «Требника троих»[9] и т. д., с целой серией рефератов, выставок и диспутов, казалось, надолго приковавших внимание публики к новому течению в русском искусстве.

Будь воинская повинность только корью молодых людей, которой переболели почти все мы, начиная с Ларионова и кончая Хлебниковым,[10] о ней можно было бы упомянуть лишь вскользь, как о незначительной детали наших биографий, — мало ли бывает совпадений во времени! Но то обстоятельство, что год, проведенный мною в стенах аракчеевской казармы, оказался периодом кульминации русского футуризма, не только с самого начала предопределило характер моего участия в общем движении, но и позволило мне в атмосфере почти полной изоляции от всяких литературных и иных аналогичных воздействий продумать и с необходимой категоричностью формулировать основные постулаты нашей, в ту пору еще довольно туманной и зыбкой, эстетики.

Внешняя обстановка, в которой я находился, отнюдь не благоприятствовала какой бы то ни было умственной работе. Правда, я жил не в казарме, а на частной квартире, но возвращался домой лишь к вечеру, усталый, как пригородный почтальон. Скинув облепленные густым слоем грязи сапоги, я без сил валился на койку. За тонким простенком соседи, вольноопределяющиеся других рот, вели бесконечные разговоры на волновавшие нас своей «актуальностью» темы о чистке винтовки, о наилучшем способе предохранения обуви от сырости, о каверзных статьях строевого устава.

Военная служба угрожала поглотить меня целиком, и я уже был готов примириться с мыслью, что мне придется «законсервировать» себя до осени 1913 года. Однако нет пределов человеческой способности приноравливаться к каким угодно условиям: я убедился в этом еще до войны, именно в Медведе, в гарнизонном прозябании, по сравнению с которым образ жизни последнего провинциального репортера представлялся верхом утонченной культуры.

Чуть ли не с первого дня моего поселения в Медведе Бурлюк стал засыпать меня письмами, требуя

присылки материалов — стихов и прозы — для намеченного к выпуску сборника; особенно настаивал он на том, чтобы я сочинил «манифест», который, излагая основные пункты нашей программы, открывал бы собою этот сборник. Я отказался наотрез. Наше первое литературное выступление рисовалось мне совсем в ином виде: начинать с легковесного прокламирования наших, нам самим еще не до конца ясных положений, с манифеста, не оправданного экспозицией соответствующего поэтического материала, значило, на мой взгляд, обречь себя на верный провал.

Я не мог преодолеть в себе чувство огромной ответственности за высказывания, призванные в корне уничтожить предварявшую нас литературную традицию. Медленнодум и плохой стратег, я собирался раскачиваться чуть ли не полгода, и, будь инициатива в руках моих, а не Давида, «Пощечина общественному вкусу» вышла бы не раньше весны.

Бурлюк иначе смотрел на дело и, не желая слышать о каких-либо оттяжках, энергично орудовал в Москве. Когда «Бубновый Валет» отказался ассигновать деньги на сборник, Давид нашел других издателей — Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского,[11] соблазнив их Хлебниковым и Возрождением Русской Литературы (все с прописных букв!), участникам которого он гарантировал вечную благодарность потомства. Не довольствуясь этим, он, параллельно с «Пощечиной», затеял второй сборник «Садка Судей»,[12] связавшись с петербургской группой М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро, а также вел переговоры с «Союзом Молодежи» о совместном с нами литературном выступлении.[13]

Отвергая все мои доводы, он с настойчивостью прирожденного организатора продолжал бомбардировать меня посланиями, убеждая, заклиная, требуя от меня программной статьи, если не для «Пощечины», то хотя бы для «Садка», который должен был выйти не позднее февраля. «Статью обязан ты сей миг выслать мне в каком бы то ни было виде. Будь нашим Маринетти! Боишься подписать — я подпишу: идея — прежде всего!..»[14]

Дело в том, что я, как военнослужащий, не имел права выступать в печати без разрешения началь-

ства, представить же рукопись на усмотрение ротного командира, отроду не читавшего ничего, кроме «Русского Инвалида»,[15] значило наверняка быть посаженным в сумасшедший дом: вероятно, автор «Элпенора»,[16] не побоявшийся столкнуть циклопа лицом к лицу с вопросами неокантианской философии, и тот призадумался бы над подобным экспериментом. Если даже наиболее просвещенные журналисты не нашли ничего лучшего, как объявить нас «рыцарями безумия»,[17] чего же следовало ожидать от глубоко невежественных офицеров, кругозор которых был замкнут уставом гарнизонной службы? Марсианский снаряд, упав на аракчеевский плац, произвел бы на них, пожалуй, меньшее впечатление, чем декларация, которой открывается «Пощечина общественному вкусу» или второй «Садок Судей».[18] Рассчитывать же на то, что мое выступление пройдет в Медведе незамеченным, было крайне рискованно: слишком много шума уже подымалось в печати вокруг наших имен, и номер «Биржевки» мог случайно попасться на глаза моему начальству.

По той же причине я на протяжении целого года систематически отклонял все предложения Бурлюка, неоднократно вызывавшего меня в Петербург для участия в диспутах: не ровен час — какой-нибудь офицер Петровского полка, находясь в столице, мог заглянуть на один из наших вечеров и, увидев меня на эстраде, сделать соответствующие «организационные» выводы, угрожающие мне по меньшей мере годичным заключением в дисциплинарном батальоне.

Однако, как только я более прочно вошел в военную колею и научился выкраивать свободные часы в дне, на первых порах сплошь занятом службой, я засел за статью, которая, суммируя мои воззрения на сущность искусства, являлась бы вместе с тем мотивированной программой нашего движения.

Мне хотелось прежде всего установить объективный критерий новой поэзии, выразив его языком математических формул. Я изнемогал от распиравшего меня сознания внутренней правоты, чувствовал всем своим существом, что мы одни по-настоящему перекликаемся с временем, что завтрашний день це-

ликом наш, но, наряду с этим, в своем стремлении продумывать каждое утверждение до конца, мне приходилось вторгаться в области, мне почти неизвестные, перетряхивать до основания культурное наследство предшествующего поколения.

Перед огромностью этой задачи, несоразмерной с моими силами, я, наверное, отступил бы, если бы, повторяю, не черпал поддержку в непередаваемом ощущении крепчайшей родственной связи с временем, — ощущении, позволившем и четырем моим соратникам заявить в «Пощечине общественному вкусу»: «Только *мы — лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве».[19]

Выводя искомый критерий за пределы «взаимоотношений бытия и сознания» в некий эллизий автономного слова, я, конечно, только замыкал порочный круг, в котором беспомощно трепыхалась моя еще неоперившаяся теоретическая мысль.

Утверждая, что наша, новая, поэзия «за исключением *своей отправной точки не поставляет себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним никак»* и что «все *остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными»,* [20] я тут же делал ряд оговорок, уничтожавших категоричность этих положений.

Тем не менее, решив не отступать ни перед какими выводами, хотя бы они и мне самому казались слишком смелыми, и ориентируясь на единственную реальность, предносившуюся моему сознанию, — на автономное, или, как его называл Хлебников, самовитое слово,[21] я считал необходимым уничтожить традиционное деление поэзии на эпос, лирику и драму.[22]

Это было возвращение в первозданный хаос, не в тот, потусторонний, о котором в «Факелах» вопил «мистический анархист» Городецкий:

> Древний хаос потревожим,
> Мы ведь можем, можем, можем! — [23]

а в зыбкую, аморфную субстанцию еще не налившегося смыслом слова, куда вели и суффиксологические изыскания Хлебникова, и его заумь, и мои попытки разрушения синтаксиса, и даже ностальгические заклинания Мандельштама:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись![24]

Конечно, в тысячу раз легче оглашать воздух такими призывами, чем подводить под эти смутные тяготения прочную теоретическую базу, и, в свою очередь, неизмеримо труднее всяких априорных построений — оправдание деклараций творческой продукцией. Но мы были на гребне волны, будущее принадлежало нам, и, увлекаемые инерцией разнузданных нами сил, мы не могли — как бы это нами впоследствии ни отрицалось — удержаться от ошибки, неизбежной для всех новаторов в искусстве, у которых теория опережает практику.

VI

Прошло шесть недель. Изо дня в день месил я вязкую грязь на плацу и радовался морозу, избавлявшему меня от необходимости без конца отмывать сапоги. Изо дня в день продолжал я дело нескольких поколений, утаптывая на ротном ученье глинобитный пол манежа, в котором сегментированные фрамуги огромных окон казались чудовищными пауками, рассеченными пополам. Все еще в походной выкладке, весившей вместе с винтовкой около двух пудов, силился я одолеть проклятую кобылу, притягивавшую к себе мои руки как раз в ту долю секунды, когда их надо было от нее оторвать.

Но уже незаметно для меня самого совершалось во мне, инстинктом самосохранения вызванное, превращение человека в автомат — вернее: возникла способность поворотом невидимого рубильника сразу включать себя в цепь, двухмиллионная часть которой, разумеется, не обладала никакими признаками индивидуального бытия.

Уже научился я, без внутренней усмешки пробежав во всю ширину манежа, с идиотским криком кидаться на туго набитое чучело и, сделав стремительный выпад, вонзить штык в тысячекратно исколотый соломенный живот.

Споткнувшись о выбоину, уже не возмущался, слыша за собой издевательское шипение подпоручика Карманова: «Римское право не в ногу шагает!»

Ему же на главной улице села раз десять в течение часа бесстрастно становился во фронт, когда он, за отъездом штабс-капитана Калиновского, исполнял обязанности ротного командира и, кичась перед местными девицами властью, доставшейся ему на сутки, норовил нарочно попасться мне навстречу.

Даже самое имя свое воспринимал я уже по-новому, когда после команды «вольно» фельдфебель Баланцев, сверяя свою луковицу с моим тавен-уатчем, * покровительственно окликал меня: «Бинадик, сколько время набежало?»

Не я один пережил такое превращение: все мы уже начинали забывать, чем еще недавно был каждый из нас; все мы мало-помалу врастали в гарнизонный быт, со времен аракчеевских переплетавшийся с бытом села. Крутозадые новгородские мещанки с разомлевшими в бане лицами и вениками под мышкой, поздравлявшие друг друга с легким паром, сразу заставляли нас вспоминать о близости вожделенного отдыха, когда мы, возвращаясь из казармы, сталкивались с ними на перекрестке. Они были одним из делений местного календаря и воплощали в себе день субботний так же непреложно, как воплощала в себе день воскресный матерная брань батальонши, крывшей на весь плац за грехи целой недели колченогого мужнина денщика.

Мирное соседство казармы и села не шло дальше Медведя: за деревянным мостом, перекинутым через Мшагу, начиналось враждебное царство окрестных деревень. Все эти, еще при Гостомысле возникшие Большие и Малые Угороды, Новые и Старые Веретья [25] испокон века враждовали с обитателями гарнизона. Солдат, отваживавшихся заглянуть в одно из этих селений, избивали до полусмерти. Когда, заинтересовавшись этим явлением, я попытался выяснить его причину, мне рассказали длинную историю о происходивших чуть ли не во времена царя Гороха умыканиях девок солдатами: в этом новгородском варианте мифа о похищении сабинянок якобы и заключалось ядро нескончаемых раздоров между деревней и казармой. Надо было обладать доста-

* Tavannes-watch (франц., англ.) — часы высокого качества. — *Ред.*

точным запасом простодушия, чтобы поверить этому.

Дело объяснялось совсем иначе. Солдатам с первого же дня их поступления на службу старались всеми способами внушить презрение к той среде, плотью от плоти которой они были. Ухарство, «модрый и болодцеватый» вид, бескозырка набекрень отнюдь не являлись только данью своеобразной эстетике воинского строя, высиженной под куполом Главного штаба еще при Николае I. Все эти внешние проявления духа кастовой обособленности, в котором начальство воспитывало нижних чинов, были живой мнемонической схемой, призванной ежеминутно напоминать солдату о пропасти, лежащей между ним и сермяжником, картофельным брюхом, с одной стороны, и крамольным картузником — с другой.

Система эта, неуклонно осуществлявшаяся во всех частях армии, в Медведе имела за себя еще два дополнительных довода: близость ряда крупных фабрично-заводских предприятий и комплектование 22-й дивизии, в отступление от общего правила, довольно значительным процентом местных уроженцев. В любой момент нас могли вызвать в ружье для «подавления беспорядков»: «обработка» солдат в смысле полного их отрыва от тех, с кем они были связаны кровными узами, в Медведе, Грузине, Муравьевских и Селищенских казармах приобретала, таким образом, особый смысл и являлась необходимым коррективом к «искривленному» принципу комплектования войск.

Страстный любитель новгородского письма, я еще до приезда в Медведь предвкушал идиллические экскурсии по окрестным деревням, где почти в каждой избе можно было наткнуться на настоящие сокровища живописи. Однако после первой же попытки в этом направлении — попытки, за которую я едва не поплатился ребрами, — у меня сразу пропала охота пополнить на месте свое знакомство с новгородской иконой. Даже то немногое, чем я рассчитывал скрасить свое пребывание в Медведе, оказывалось недоступным. Меня еще сильнее стало тянуть в Петербург.

VII

К середине ноября я был уже «старым» солдатом, которого, без риска нажить неприятность, начальство могло отпустить за пределы гарнизона. Под предлогом наведения в Публичной библиотеке справок, необходимых для завершения дипломной университетской работы, я отпросился на четыре дня в Питер.

Предупрежденный еще в Медведе об опасностях, угрожающих вольноперу на улицах столицы, я с Царскосельского вокзала проехал прямо к Николаю Бурлюку, жившему с «секретарем» «Гилеи», Антошей Безвалем, на Большой Белозерской. Там я первым делом облачился в штатский костюм, избавлявший меня от обязанности становиться через каждые десять шагов во фронт и позволявший мне показываться в публичных местах, не искушая своим университетским значком служебного рвения плац-адъютантов.

В то же утро должен был приехать из Москвы Давид, приглашенный для прочтения двух рефератов: 17-го — в «Союзе Молодежи» и 20-го — в «Художественной Ассоциации».[26]

Мы не виделись год без малого, и встреча наша назрела давно: выпуск двух сборников, материал для которых был уже у Давида на руках, составление декларации к «Пощечине общественному вкусу», вопрос об отношении к другим литературным группам, — все это требовало обстоятельного обсуждения. Со дня моего отъезда из Чернянки многое изменилось вокруг нас, многое отстоялось и прояснилось нам самим: надо было подвести итоги и наметить, хотя бы в общих чертах, линию совместного поведения.

Лекция Давида в «Союзе Молодежи» произвела на меня тягостное впечатление. Это было повторение его февральского выступления на «Бубновом Валете».[27] Но то, что имело смысл в начале года, теперь уже не могло удовлетворить никого и прежде всего меня: сваливание в одну кучу мастеров Возрождения, передвижников и «Мира Искусства», классиков и символистов, почти голословные утверждения, подкрепленные одними междометиями, хлесткие ло-

зунговые выкрики — пожалуй, еще годились для «манифеста», но в качестве доклада были явно недостаточны.

Я ушел из Троицкого театра расстроенный, сконфуженный беспомощностью Бурлюка. Он сам, должно быть, был не ахти как доволен собою и на мои попреки с виноватой улыбкой пролепетал что-то несуразное о волшебном фонаре, который упорно отказывался служить и отвлекал все его внимание.

Я ничего не возразил, но мы оба почувствовали, что в этот вечер в нашем лице столкнулись две системы отношения к миру. Всеядность Бурлюка, так исчерпывающе выраженная им в свободной интерпретации стихотворения Рембо:

Будем лопать пустоту,
Глубину и высоту.
Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глину, соль и зыбь!
Каждый молод, молод, молод,
В животе чертовский голод;
Все, что встретим на пути,
Может в пищу нам идти! —[28]

всеядность, проявлявшаяся даже в его разрушительных тенденциях, в огульном и потому безобидном иконоборстве, была полной противоположностью моему непримиримому прозелитизму, моему мучительному желанию все расчленить до самой последней сущности, чтобы вывести из этой метафизической бездны абсолютную и беспощадную истину нового искусства.

Сговориться было невозможно: мой непреклонный «иудаизм» с его исключительностью и чистоплюйством решительно отталкивался от бурлюковской беззаботности в вопросах теории, от бурлюковского пафоса механического накопления.

Кроме того, мой фанатизм был плохим организующим началом. Давид же прежде всего был превосходный организатор и отнюдь не собирался замыкать наше движение в тесные пределы маленького кружка. Постоянное тяготение к экспансии отлично уживалось в нем со взглядом на собственную семью как на средоточие вселенной: его повышенное родовое чувство безболезненно включалось в систему центростремительных сил, вызвавших

к жизни русский футуризм, между тем как мои теоретические изыскания угрожали привести меня и моих соратников в тупик солипсизма, к «голому человеку на голой земле».[29]

В этот же вечер Давид сообщил мне, что к нашей группе примкнули еще Крученых и Маяковский,[30] товарищ Бурлюка по Училищу живописи, ваяния и зодчества, невероятно талантливый юноша, которого он «открыл» около года назад. Если упоминание о Крученых заставило меня, в связи с его начавшейся «издательской» деятельностью, враждебно насторожиться,[31] то второе имя не говорило мне ровно ничего.

— Ты с ним, должно быть, завтра познакомишься, — ответил на мои расспросы Давид, — он приехал из Москвы вместе со мною. Кроме того, тебе непременно нужно зайти к Кульбину: Николай Иванович тебя целовать будет, сведет с Евреиновым и Мейерхольдом.[32] Пойди также к Гуро — замечательная женщина, ее высоко ценит Витя.

Если в необходимости кульбинских поцелуев у меня и возникали некоторые сомнения, то с Еленой Генриховной Гуро, участницей первого «Садка Судей» и автором «Шарманки»,[33] мне хотелось завязать личное знакомство.

Однако на следующий день, как раз когда я собирался отправиться к ней вместе с Колей Бурлюком, в гилейский форт Шаброль[34] пришел высокого роста темноглазый юноша,[35] встреченный радостными восклицаниями Антоши Безваля и Николая.

Одетый не по сезону легко в черную морскую пелерину со львиной застежкой на груди, в широкополой черной шляпе, надвинутой на самые брови, он казался членом сицилианской мафии, игрою случая заброшенным на Петербургскую сторону.

Его размашистые, аффектированно резкие движения, традиционный для всех оперных злодеев басовый регистр и прогнатическая нижняя челюсть, волевого выражения которой не ослабляло даже отсутствие передних зубов, сообщающее вялость всякому рту, — еще усугубляли сходство двадцатилетнего Маяковского с участником разбойничьей шайки или с анархистом-бомбометателем, каким он рисо-



В. Бурлюк. Портрет В. Маяковского. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).

вался в ту пору напуганным богровским [36] выстрелом салопницам. Однако достаточно было заглянуть в умные, насмешливые глаза, отслаивавшие нарочито выпячиваемый образ от подлинной сущности его носителя, чтобы увидать, что все это — уже поднадоевший «театр для себя»,[37] которому он, Маяковский, хорошо знает цену и от которого сразу откажется, как только найдет более подходящие формы своего утверждения в мире.

Это был, конечно, юношески наивный протест против условных общественных приличий, индивидуалистический протест, шедший по линии наименьшего сопротивления. И все-таки, несмотря на невольную улыбку, которую вызывал у меня этот

ходячий grand guignol* (общее впечатление его очень удачно передано шаржем тогдашней приятельницы Маяковского, Веры Шехтель),[38] я был готов согласиться с Давидом: незаурядная внутренняя сила угадывалась в моем новом знакомце.

Он рассказывал о московских делах, почти исключительно о художественных кругах, в которых он вращался (выбор судьбы еще не был как будто сделан), о скандалах, назревавших в Училище живописи, ваяния и зодчества, где он с Бурлюком были белыми воронами, и его самоуверенное «мы», окрашенное оттенком pluralis majestatis**, вот-вот грозило прорваться уже набухавшим в нем, отвергающим всякую групповую дисциплину, анархическим «я».[39]

Ему нужно было переговорить, о чем-то условиться с устроительницей модных выставок и «салонов», Д.,[40] и он предложил всей компанией отправиться к ней. Мы пошли втроем: он, Коля Бурлюк, в качестве неизменного блюстителя гилейского правоверия, и я.

У Д., занимавшей квартиру на Мойке, ставшую впоследствии настоящим музеем левой живописи, мы застали несколько бесцветных молодых людей и нарядных девиц, с которыми, неизвестно по какому праву, Володя Маяковский, видевший их впервые, обращался как со своими одалисками. За столом он осыпал колкостями хозяйку, издевался над ее мужем,[41] молчаливым человеком, безропотно сносившим его оскорбления, красными от холода руками вызывающе отламывал себе кекс, а когда Д., выведенная из терпения, отпустила какое-то замечание по поводу его грязных ногтей, он ответил ей чудовищной дерзостью, за которую, я думал, нас всех попросят немедленно удалиться.

Ничуть не бывало: очевидно, и Д., привыкшей относиться к художественному Олимпу обеих столиц как к собственному, домашнему зверинцу, импонировал этот развязный, пока еще ничем не проявивший себя юноша.[42]

---

* Большой гиньоль (франц.) — ярмарочный кукольный театр ужасов, или персонаж этого театра. — *Ред.*

** Множественное возвеличение (лат.) — употребление (для важности) «мы» вместо «я». — *Ред.*

Мы ушли поздно (Коля скрылся вскоре после чая), трамваев уже не было, и Маяковский предложил пойти пешком на Петербургскую сторону. Мне хотелось поближе присмотреться к нашему новому соратнику, он тоже проявлял известный интерес ко мне, и между нами завязалась непринужденная, довольно откровенная беседа, в которой я впервые столкнулся с Маяковским без маски.

Вдумчивый, стыдливо-сдержанный, осторожно — из предельной честности — выбиравший каждое выражение, он не имел ничего общего с человеком, которого я только что видел за чайным столом.

Я решил «ощупать» его со всех сторон, расспрашивал о прошлом, о том, что привело его к нам, гилейцам, и он, как мог, постарался удовлетворить мое любопытство, иногда подолгу медля с ответом. Помню, между прочим, он не без гордости сообщил мне, что успел основательно «посидеть» — разумеется, за политику. [43]

Больше всего, должно быть, его смущало мое желание заглянуть в его поэтическое хозяйство, определить вес багажа, с которым он вошел в нашу группу. Я не знаю, с какого года считал нужным Маяковский впоследствии датировать свою литературную биографию, но зимою 1912 года он упорно отказывался признавать все написанное им до того времени, за исключением двух стихотворений: «Ночь» («Багровый и белый отброшен и скомкан...») и «Утро» («Угрюмый дождь скосил глаза...»), вскоре появившихся в «Пощечине общественному вкусу». [44]

Он хотел, очевидно, войти в литературу без отягчающего груза собственного прошлого, снять с себя всякую ответственность за него, уничтожить его без сожаления, и это беспощадное отношение к самому себе как нельзя лучше свидетельствовало об огромной уверенности молодого Маяковского в своих силах. Если все было впереди, стоило ли вступать в компромиссы со вчерашним днем?

Своим прекрасным, всем еще памятным голосом вспугнув у какого-то подъезда задремавшего ночного сторожа, он прочитал мне обе вещи и ждал, казалось, одобрения.

Я не видел оснований церемониться с Маяковским

и недвусмысленно дал ему понять, что стихи мне не нравятся. Наивный урбанизм, подхватывавший брюсовскую традицию,[45] и не менее наивный антропоморфизм, вконец испошленный Леонидом Андреевым, не искупались ни двумя-тремя неожиданными образами, ни «обратной» рифмой,[46] которую Володя Маяковский был готов объявить чуть ли не рычагом Архимеда, способным сдвинуть с оси всю мировую поэзию, и слабо вязались с горделивым утверждением о «выплевываемом нами, навязшем на наших зубах, прошлом». Печатая эти стихи в «Пощечине общественному вкусу», Маяковский делал ту же ошибку, какую допустил и я, поместив в боевом программном сборнике вещи, в которых еще не перебродил старый символистский хмель:[47] наши лозунги опережали нашу практику.

Маяковский не хотел со мной согласиться и защищал от моих нападок свои первые стихотворные опыты (их надо было признавать первыми, раз он сам на этом настаивал) с упорством, достойным лучшего применения. В овладении тематикой города ему мерещился какой-то прорыв к новым лексическим и семантическим возможностям, к сдвигу словаря, к освежению образа: более широкие задачи его как будто не интересовали. Говорил он, конечно, не этими словами, но в переводе на сегодняшний язык его речь звучала бы именно так.

Мы увлеклись спором и не заметили, как очутились совсем в другом конце города, где-то у Покрова. Какими-то несусветными путями побрели мы обратно, к Петербургской стороне. В четвертом часу ночи, продрогнув от холода и проголодавшись, мы встретили на Мытнинской набережной уличного торговца колбасками. Я и не подозревал о существовании такой профессии, но ночные нравы столичных окраин были хорошо знакомы Володе, и он, бесстрашно погружая руку в уже остывший жестяной самовар, пальцами вылавливал оттуда (это было в таком противоречии с его всегдашней брезгливой подозрительностью) смертоносные сардельки. Движимый чувством, не менее повелительным, чем товарищеская солидарность, я рискнул последовать его примеру. Русское будетлянство родилось под счастливой звездой: и я, и, насколько мне известно,

мой сотрапезник, мы оба отделались только расстройством желудка.

Ночь была уже на исходе, когда, наговорившись до одури, мы наконец расстались как люди, знакомые между собою не один лишь день.

VIII

Из Петербурга я уехал после бурного объяснения с Николаем, которому, не смягчая красок, высказал мое мнение о лекции Давида. Я резко осуждал ненужное, на мой взгляд, тяготение к скандалам и в особенности вредную вульгаризацию самых ценных для нас принципов.

Сперва Николай ощетинился: в нем зашевелились пресловутые бурлючьи «семейные комплексы». Он стал упрекать меня, что за год нашей разлуки я отошел от «Гилеи», разлюбил Додю и его, но потом, поверив моей искренности, внезапно согласился со мною: у него самого возникали сомнения в целесообразности давидовых приемов пропаганды нового искусства, но он из братской солидарности предпочитал хранить молчание.

Условившись о главном, мы обещали друг другу не позволять себе ни одного непродуманного выступления, ни одного необоснованного высказывания, ни одного лозунга, который не являлся бы результатом глубокого убеждения. Кроме того, я в ультимативной форме заявил Николаю, что согласен оставаться в «Гилее», войти в «Союз Молодежи» и принимать участие в сборниках «Бубнового Валета»[48] только в том случае, если весь литературный материал будет проходить через мои руки.

Николай, на которого Давид возложил редакторские функции, дал слово, что все рукописи будет отсылать на просмотр в Медведь. Разрешив — так, по крайней мере, мне казалось — и этот важный для меня вопрос, я уже на следующее утро гнал лошадей со станции Уторгош прямо к зданию казарм, чтобы «в положенный срок явиться из отпуска».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«Пощечина общественному вкусу» и «Садок Судей»

I

С ноября начались мои частые наезды в столицу. С целью продолжить там свое пребывание, я брал отпуск не у ротного, а у батальонного, имевшего право своей властью разрешать недельную отлучку из гарнизона.

На Рождество я снова приехал в Петербург. «Пощечина общественному вкусу», к этому времени уже отпечатанная в Москве, вот-вот должна была поступить в продажу. И оберточная бумага, серая и коричневая, предвосхищавшая тип газетной бумаги двадцатого года, и ряднинная обложка, и самое заглавие сборника, рассчитанные на ошарашивание мещанина, били прямо в цель.

Главным же козырем был манифест. Из семи участников сборника манифест подписали лишь четверо: Давид Бурлюк, Крученых, Маяковский и Хлебников. Кандинский был в нашей группе человеком случайным,[1] что же касается Николая Бурлюка и меня, нас обоих не было в Москве. Давид, знавший о моем последнем уговоре с Колей, не решился присоединить наши подписи заочно. И хорошо сделал.

Я и без того был недоволен тем, что мне не прислали материала в Медведь, хотя бы в корректуре, текст же манифеста был для меня совершенно неприемлем. Я спал с Пушкиным под подушкой — да я ли один? Не продолжал ли он и во сне тревожить тех, кто объявлял его непонятнее гиероглифов? — и сбрасывать его, вкупе с Достоевским и Толстым, с «парохода современности» мне представлялось лицемерием.[2]

Особенно возмущал меня стиль манифеста, вер-

нее, отсутствие всякого стиля: наряду с предельно «индустриальной» семантикой «парохода современности» и «высоты небоскребов» (не хватало только «нашего века пара и электричества»!) — вынырнувшие из захолустно провинциальных глубин «зори неведомых красот» и «зарницы новой грядущей красоты».

Кто составлял пресловутый манифест, мне так и не удалось выпытать у Давида: знаю лишь, что Хлебников не принимал в этом участия (его, кажется, и в Москве в ту пору не было). С удивлением наткнулся я в общей мешанине на фразу о «бумажных латах брюсовского воина», оброненную мною в ночной беседе с Маяковским и почему-то запомнившуюся ему, так как только он мог нанизать ее рядом с явно принадлежавшими ему выражениями вроде «парфюмерного блуда Бальмонта», «грязной слизи книг, написанных бесчисленными Леонидами Андреевыми», «сделанного из банных веников венка грошовой славы», и уже типичным для него призывом «стоять на глыбе слова *мы* среди моря свиста и негодования».[3]

Однако при всех оговорках, относившихся главным образом к манифесту, самый сборник следовало признать боевым хотя бы по одному тому, что ровно половина места в нем была отведена Хлебникову. И какому Хлебникову! После двух с половиной лет вынужденного молчания (ведь ни один журнал не соглашался печатать этот «бред сумасшедшего») Хлебников выступил с такими вещами, как «Конь Пржевальского», «Девий бог», «Памятник», с «повестью каменного века» «И и Э», с классическими по внутренней завершенности и безупречности формы «Бобэоби», «Крылышкуя золотописьмом», а в плане теоретическом — с «Образчиком словоновшеств в языке» и загадочным лаконическим «Взором на 1917 год», в котором на основании изучения «законов времени» предрекал в семнадцатом году наступление мирового события.[4]

По сравнению с Хлебниковым, раздвигавшим возможности слова до пределов, ранее немыслимых, все остальное в сборнике казалось незначительным, хотя в нем были помещены и два стихотворения Маяковского, построенные на «обратной» рифме,[5]

и прелестная, до сих пор не оцененная проза Николая Бурлюка, и его же статья о «Кубизме»,[6] ставившая ребром наиболее острые вопросы современной живописи.

Не таким рисовался мне наш первый «выпад», когда мы говорили о нем еще в ноябре, но — сделанного не воротишь, и потом, Хлебников искупал все грехи, примирял меня со всеми промахами Давида. Кроме того, ошибку можно было исправить в ближайшем будущем, так как через месяц, самое большее через полтора, предполагалось выпустить второй «Садок Судей»,[7] и мне в этот же приезд предстояло уговориться обо всем с М. В. Матюшиным и Е. Г. Гуро, вкладывавшими, по словам Давида, душу в издание сборника. В самый канун Рождества я отправился к ним, на Песочную, с моим неразлучным спутником, Николаем Бурлюком. Гуро я знал только по «Шарманке» да по вещам, помещенным в первом «Садке Судей», [8] и, хотя не разделял восторгов моих друзей, все же считал необходимым познакомиться с ней поближе.

Очутившись в деревянном домике с шаткой лесенкой, уводившей во второй этаж, я почувствовал себя точно в свайной постройке. Мне сразу стало не по себе: я впервые ощутил вес собственного тела в бесконечно разреженной атмосфере, стеснявшей мои движения, вопреки жюльверновским домыслам о пребывании человека на Луне.

Я не отдавал себе отчета в том, что со мною происходит, не понимал, чем вызывается эта чисто биологическая реакция всего организма, отталкивавшегося от чуждой ему среды, я только с невероятной остротою вдруг осознал свою принадлежность к нашей планете, с гордостью истого сына Земли принял свою подвластность законам земного тяготения. Этим самым я раз навсегда утратил возможность найти общий язык с Гуро. Ее излучавшаяся на все окружающее, умиротворенная прозрачность человека, уже сведшего счеты с жизнью, была безмолвным вызовом мне, усматривавшему личную обиду в существовании запредельного мира.

Бедный Коля Бурлюк, неизвестно почему считавший себя в какой-то мере ответственным за нашу встречу, чрезвычайно упрощенно истолковал эту



В. Бурлюк. Портрет Е. Гуро. Рисунок. 1910 г.

взаимную платоническую ненависть. По его мнению, вся беда заключалась в том, что, «француз до мозга костей», я вдруг оказался — слегка перевирая Северянина — «в чем-то норвежском, в чем-то финляндском».[9]

Дело, конечно, было не в одном этом. Не в хрупкой, на тающий ледок похожей голубизне больничных стен; не в тихой мелопее обескровленных слов, которыми Гуро пыталась переводить свое астральное свечение на разговорный язык (о, эти «чистые», о, эти «робкие», «застенчивые», «трогательные», «непорочные», «нежные», «чуткие»[10] — меня взрывала смесь Метерлинка с Жаммом, разведенная на русском киселе, я понимал ярость молодого Рембо, взбешенного «Намуной»);[11] не в этих высохших клопиных трупиках, хлопьями реявших вокруг меня, не в уныло-худосочной фата-моргане, где даже слово «Усикирко»[12] казалось родным, потому что воробьиным чириканьем напоминало о земле, — не в одном этом, повторяю, было дело.

Столкнулась физика с метафизикой в том пежоративном смысле, какой теперь сообщается этому термину, ясно наметился водораздел между тяготением к потустороннему и любовью к земному: разверзлась пропасть, на одном краю которой агонизировал уже выдохшийся символизм, а на краю противоположном — братались и грызлись еще в материнском чреве завтрашние друго-враги, будетляне и акмеисты.

Гуро, которой оставалось жить каких-нибудь четыре месяца, так и посмотрела на меня как на человека с другого берега. Я не мог бы заподозрить ее во враждебном ко мне отношении, — все в ней было тихость и благость, — но она замкнулась наглухо, точно владела ключом к загадкам мира, и с высоты ей одной ведомых тайн кротко взирала на мое суемудрое копошенье.

Я еще не знал тогда, какие глубокие личные причины заставили Елену Генриховну переключиться в этот непонятный мне план, какие сверхчеловеческие усилия прилагала она, чтобы сделать бывшее небывшим и сообщить реальность тому, что навсегда ушло из ее жизни. [13] Я судил ее только с узкопрофессиональной точки зрения и не догадывался ни о чем.

Тем удивительнее показалась мне теплота, с которой и она, и Матюшин говорили о Крученых,[14] доводившем до абсурда своим легкомысленным максимализмом (вот уж кому, поистине, терять было нечего!) самые крайние наши положения. Только равнодушие к стихии слова (у Гуро, вероятно, подсказанное пренебрежением к нему как к рудиментарной форме проявления вовне человеческого «я», у Крученых — должно быть, вызванное сознанием полной беспомощности в этой области) могло, на мой взгляд, породить эту странную дружбу: во всем остальном у них не было ничего общего.

II

Судьбе, однако, было угодно, чтобы именно у Гуро я встретился впервые с Хлебниковым.[15] Это случилось дня через три, когда, придя на Песочную, с тем чтобы окончательно сговориться насчет манифеста — предисловия ко второму «Садку Судей», я застал там Виктора Хлебникова.

В иконографии «короля времени» — и живописной и поэтической — уже наметилась явная тенденция изображать его птицеподобным. В своем неизменном сером костюме, сукно которого свалялось настолько, что, приняв форму тела, стало его оперением, он и в самом деле смахивал на задумавшегося аиста: сходство это отлично удалось передать и Борису Григорьеву на рисунке, страдальчески величаво авторизованном самим Велимиром[16], и Сергею Спасскому в «Неудачниках».[17]

«Глаза, как тёрнеровский пейзаж» — вспомнилась мне фраза Бурлюка. Действительно, какая-то *бесперспективная* глубина была в их жемчужно-серой оболочке со зрачком, казалось, неспособным устанавли-

ваться на близлежащие предметы. Это да голова, ушедшая в плечи, сообщали ему крайне рассеянный вид, вызывавший озорное желание ткнуть его пальцем, ущипнуть и посмотреть, что из этого выйдет.

Ничего хорошего не вышло бы, так как аист не обрастал очками, чтобы на следующем этапе обратиться в фарсового немецкого профессора:[18] его духовный профиль пластически тяготел совсем в другую сторону, к кобчику-Гору.[19] Хлебников видел и замечал все, но охранял, как собственное достоинство, пропорцию между главным и второстепенным, неопифагорейскую иерархию числа, которого он был таким знатоком.[20]

В сознании своей «звездной» значительности, [21] он с раз навсегда избранной скоростью двигался по им самим намеченной орбите, нисколько не стараясь сообразовать это движение с возможностью каких бы то ни было встреч. Если в области истории ничто его так не привлекало, как выраженная числом закономерность событий, то в сфере личной жизни он снисходительно-надменно разрешал случаю вторгаться в его собственную, хлебниковскую судьбу. Так с противоположным пушкинской формуле пафосом воплощалось в Велимире отношение расчисленного светила к любой беззаконной комете.[22]

Беззаконной кометой вошел в его биографию и футуризм, который он, не перенося иностранных слов, окрестил будетлянством. Это надо твердо запомнить тем, кто, вопреки фактам, пытается втиснуть хлебниковское творчество в рамки литературного течения, просуществовавшего только пять лет.[23] Не говоря уже о том, что Хлебников во весь свой поэтический рост встает еще в «Студии Импрессионистов» и первом «Садке Судей»,[24] разве наследие Хлебникова исчерпывается шестью томами его стихов и художественной прозы? [25] Ведь это — лишь одна из граней, которой повернулся к нашему времени гений Велимира.

Сейчас я свободно пишу «гений», теперь это почти технический термин, но в те годы мы были осторожнее в выборе выражений — во всяком случае, в наших публичных высказываниях. Насчет гениальности Хлебникова в нашей группе разногласий

не было, но только один Давид склонял это слово по всем падежам. [26]

Меня еще тогда занимал вопрос: как относится сам Хлебников к прижизненному культу, которым его, точно паутиной, оплетал Бурлюк? Не в тягость ли ему вынужденное пребывание на постаменте, не задыхается ли он в клубах фимиама, вполне, впрочем, чистосердечно воскуриваемого у его подножья неугомонным «отцом российского футуризма»? Когда я встретился с Хлебниковым у Гуро, он еще не освоился с ролью живого кумира: поймав на себе мой пристальный взгляд, смысл которого разгадать было нетрудно, он недовольно передернул плечами и отошел к окну. Мое внимание показалось ему обременительным, в нем была слишком большая доза любопытства, но не было готовности отступить немного назад, чтобы дать возможность аэролиту, еще не ставшему камнем будетлянской Каабы,[27] свободно пересечь как будто нарочно для него разредившуюся атмосферу гуро-матюшинского пространства.

Несколько месяцев спустя, когда мы были с ним уже близко знакомы, он поразил меня неожиданным признанием. Только что вышел «Требник троих» (собственно «Требник четырех», ибо если даже не принимать в расчет Владимира Бурлюка и Татлина,[28] иллюстрировавших сборник, то Давида и Николая никак нельзя было объявить одним лицом). В этом сборнике Николай Бурлюк среди прочих своих вещей напечатал два стихотворения, из которых одно начиналось так:

Жене, пронзившей луком
Бегущего оленя,
Ты, Хлебников, дал в руки
Незримые коренья...—

а другое:

Мне, верно, недолго осталось
Желать, не желать, ворожить.
Ты, Хлебников, рифму «места лось»
Возьми и потом «волчья сыть». [29]

— Кто дал ему право, — возмущался он, — навязывать мне поступки, которых я не совершал? Как смеет он подсказывать мне рифму, которой я, быть может, не хочу пользоваться?

Это говорилось не шутя, а с явной злобой. «Crimen laesae majestatis* » , — промелькнуло у меня в голове, еще начиненной премудростью Юстиниановых новелл. [30] В самом деле, Хлебников считал свое имя неотъемлемой своей собственностью, полагал, что оно принадлежит ему не в меньшей степени, чем руки и ноги: распоряжаться без спроса хлебниковским именем не имел права никто.

Очевидно, без санкции — молчаливой ли, или данной в более определенной форме «королем времени, Велимиром Первым»,[31] — Давид не отважился бы канонизировать его при жизни, превратить хлебниковское имя в знамя, вокруг которого он собирал будетлянскую рать.

В день моей первой встречи с Хлебниковым он, как и я, пришел на Песочную, чтобы принять участие в составлении манифеста ко второму «Садку Судей». Когда позднее явились Николай Бурлюк и Крученых,[32] Матюшин предложил приступить к обсуждению. Текста в тот вечер мы так и не выработали: формально — из-за отсутствия Давида и Маяковского, по существу же — потому что сговориться оказалось невозможным. Каждый из нас тянул в другую сторону.

Под хлебниковскими положениями я был готов подписаться, не возражая: и утверждение, что мы «уже не рассматриваем словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам и видим в буквах лишь направляющие речи», и вскрытие подлинного значения приставок и суффиксов, и призыв уничтожить знаки препинания, чтобы выпятить роль словесной м а с с ы , — все это, несмотря на некоторую нечеткость мысли и шаткость терминологии, было достаточно убедительно и веско.[33]

Точно так же соглашался я с Николаем, говорившим о слове как о мифотворчестве: о том, что слово, умирая, рождает миф и наоборот. [34] Вспоминался Потебня, [35] но, право же, это было не важно: гораздо более существенным было связать научную теорию, обращенную взором к истокам чело-

---

* Преступление, состоящее в оскорблении величества (лат.) — *Ред.*

веческого бытия, с практикой сегодняшнего искусства.

Зато крикливые заявления вертлявого востроносого юноши в учительской фуражке,[36] с бархатного околыша которой он тщательно удалял все время какие-то пылинки, его обиженный голос и полувопросительные интонации, которыми он страховал себя на случай провала своих предложений, весь его вид эпилептика по профессии действовал мне на нервы.

— Ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — вот содержание новой поэзии! — истерически выкликал он, неуверенно обводя глазами присутствующих.

— Долой славу! Мы презираем ее! Нам доступны чувства, до нас неизвестные! — диктовал он Матюшину, тщательно записывавшему этот вздор.[37]

Мне стало невмоготу. Я распрощался и ушел, выведенный из себя глупейшим балаганом, в который превратилось наше совещание.

«Черт с ним! — решил я. — Пускай Давид снова стряпает окрошку из наших, ничего общего не имеющих друг с другом положений: мастерства для этого не нужно, хватит бурлючьей торопливой всеядности и добродушного наплевательства».

Так оно и произошло. Давид по обыкновению свалил все в одну кучу. Второй раз мои расчеты на четкую формулировку объединявших нас принципов оказались обманутыми: манифест, предпосланный «Садку Судей», был так же сумбурен и механически сколочен, как и предисловие к «Пощечине общественному вкусу».

Получалась чепуха. Стоило ли «расшатывать синтаксис», провозглашать содержанием слова его «начертательную и фонетическую характеристику», говорить о «единстве словесной массы», чтобы тут же объявлять о своей подвластности новым темам! Ведь одной этой фразой сводились на нет все предыдущие горделивые утверждения![38]

Если в Медведе я из щепетильности еще колебался, давать или не давать в «Садок Судей» материал, слишком академический по сравнению с нашими тезисами, то после совещания на Песочной мои сомнения как рукой сняло: несмотря на то, что сбор-

ник открывался моими стихами, я без зазрения совести передал Матюшину вещи, большинство которых было написано мною непосредственно вслед за «Флейтой Марсия».[39]

Издатели, Матюшин и Гуро, желали и внешностью сборника и составом участников подчеркнуть его преемственную связь с первым «Садком Судей». Но об обойной бумаге, на которой вышел первый «Садок», напоминала только обложка,[40] а из зачинателей недоставало Василия Каменского, забросившего в то время литературу и променявшего поэзию на авиацию.[41] Зато появились новые лица: Маяковский, Крученых и я. Из художников, кроме обоих Бурлюков и Гуро, сборник иллюстрировали Ларионов и Гончарова, которым прошлогодние столкновения на «Бубновом Валете» и «Ослином Хвосте» не помешали выступить совместно со своими противниками — обстоятельство, лишний раз свидетельствовавшее об отсутствии принципиальных различий между обеими группами.[42]

Мы и весной тринадцатого года не называли себя футуристами, напротив, — всячески открещивались от юрких молодых людей, приклеивших к себе этот ярлык: предисловие к «Садку Судей» говорило об этом достаточно красноречиво. Нам нравился территориальный термин «гилейцы», не обязывавший нас ни к чему. Но Гуро и Матюшин, не вошедшие по случайным причинам в содружество, образованное нами в Таврической губернии, отказались проставить на своем издании слово «Гилея»:[43] оно впервые появляется как групповое обозначение лишь на титульном листе третьего сборника «Союза Молодежи», общества петербургских художников, с которым мы заключили тесный блок.[44]

III

Если не считать вездесущих Бурлюков, центральное место в «Союзе Молодежи» занимала, конечно, Ольга Васильевна Розанова. Это была крупная индивидуальность, человек, твердо знавший, чего он хочет в искусстве, и шедший к намеченной цели особыми, не похожими ни на чьи другие, путями.



Е. Гуро. Рисунок к кн. «Бедный рыцарь». 1912 г.

С ней, несмотря на все разногласия, серьезно считались такие непримиримые в своих вкусах художники, как Гончарова и Экстер.

Эти три замечательные женщины все время были передовой заставой русской живописи и вносили в окружавшую их среду тот воинственный пыл, без которого оказались бы немыслимы наши дальнейшие успехи. Этим настоящим амазонкам, скифским наездницам прививка французской культуры сообщила только большую сопротивляемость западному «яду», и если ни одна из них не вырезала у себя правой груди, чтобы заменить ее досекинской тубой, то удержали их от этого главным образом соображения эстетического порядка.[45] Как раз на выставке «Союза Молодежи» перед картинами Розановой я встретился после годичной разлуки с Асей Экстер. Она только шесть недель как возвратилась из-за границы.

Экстер была для меня не только личным другом, но не в меньшей мере единомышленницей и едино-

чувственницей в искусстве. Признаюсь, в ту пору гораздо больше ее женских переживаний, о которых она сообщала мне в своих письмах, меня интересовала ее эволюция художницы. Из Киева она уехала год назад кубисткой, сделав ряд мастерских, но внутренне холодных вещей. Кубизм с его принципиально сдержанной гаммой красок стеснял буйный колористический темперамент Экстер, и Леже[46] не раз попрекал Асю чрезмерной яркостью ее холстов.

Мне хотелось знать, к каким выводам она пришла за время своего пребывания в Италии и Париже, хотелось знать, куда пойдет она теперь, когда такой простор открывался ее воинственным наклонностям Пентесилеи.[47]

Как я уже упоминал, для меня опорным искусством была живопись: только в этой области, раскрепостившейся значительно раньше, чем поэзия, от одиозных традиций XIX века, я мог рассчитывать найти указания хотя бы на направление, в котором следовало продолжать поиски. Ася же не только находилась в курсе последних достижений французской живописи, так как постоянно варилась в этом соку, но едва ли не единственная из всех знакомых мне художников (Давид, конечно, не в счет) серьезно интересовалась и Рембо, и Лафоргом, и Хлебниковым.[48]

Время, однако, было уже другое. Подобно тому как лекции Давида (и ноябрьская и повторенная им в сочельник)[49] оставили меня неудовлетворенным, точно так же и разговор с Асей, на который я возлагал слишком много надежд, не во всем оправдал мои ожидания.

Разумеется, я не собирался, в виде непосредственного вывода из сообщений Экстер, кидаться очертя голову за последней монмартрской новинкой, да это и при желании было бы не так легко. Но передо мной все еще стояли неразрешенными «проклятые» вопросы о grand art'e, о роли современных течений в общем процессе развития искусства, о конечных целях аналитического метода, на острие которого продолжали плясать и кубизм и футуризм.

Во имя чего предпринята и который уже год идет эта грандиозная перетряска? Что это: только промывка кистей, только прелиминарии грядущего расцвета искусства, или... или никакой целенаправ-

ленности тут нет и в помине, и вся катавасия сдвинутых плоскостей, разложенных спектров, распавшихся синтаксисов, разворошенных фонем является лишь непроизвольным и непосредственным выражением нового, уже данного, мирочувствования?

У моих соратников был готовый ответ на это: искренне ли, или подогревая себя, они плевали на всякий grand art, на всякую телеологию. «Вот, повернулась к солнцу многогранная призма искусства как раз той стороной, на которой расположились мы — ура, да здравствует нынешний день! Рог времени трубит нами !» [50] — такова была несложная формула тех, кто, отмахиваясь от злокозненных вопросов, выбрасывал за борт не только Пушкина с Достоевским, но и самые скромные счеты с историей.

Эгоцентрический эмпиризм, замыкавшийся в пределы одного дня, преисполненный первобытными радостями бытия, был отличным тараном, разбивавшим любое «направленство», но неминуемо должен был захиреть в атмосфере, очищенной от всяких идеологических «микробов».

Даже на той небольшой высоте теоретических знаний, на которой я в ту пору находился, проблемы искусства вплотную упирались в проблему миросозерцания, и надо было быть слепым или нарочно закрывать глаза, чтобы не видеть этого. Однако именно так поступали все мы, не исключая и тех, кого, как меня, преследовал «ужас пустоты».[51]

Я вовсе не собираюсь утверждать, что ни у кого из нас не было своего мировоззрения, и что если не самое это мировоззрение в завершенной форме, то хотя бы основные предпосылки к нему не отражались так или иначе в творчестве моем и моих товарищей. Уже летом четырнадцатого года с потрясающей ясностью вскрылась подлинная социальная подоплека наших «противонаправленских» выступлений, приобрели совершенно отчетливый общественно-политический смысл наши прежние поэтические и теоретические высказывания. [52] Отрицать или замалчивать это невозможно.

Говоря о разрыве между нашими воззрениями на искусство и вопросами миросозерцания, я имею в виду лишь отсутствие у нас общей философской ос-

новы, которая была, например, у символистов и которая при всем различии между Брюсовым и Белым, Блоком и Сологубом сделала их идейно более близкими друг другу, чем, например, Хлебникова и Маяковского или Бурлюка и меня.

Это отсутствие общей философской основы, не помешавшее не только нам, но и акмеистам, которые тоже обходились без нее, стать литературной школой, имело одно неоспоримое тактическое преимущество: оно чрезвычайно облегчало нашу борьбу с грузным, неповоротливым противником — символизмом. Избранный нами партизанский способ действий неизменно приводил к успеху, позволяя нам все больше и больше расширять наш плацдарм и делая нас неуязвимыми для тяжелой неприятельской артиллерии. Мыслимая ли, казалось бы, вещь — поединок между Вячеславом Ивановым и автором «дырбул-щел»'а! [53] А ведь приблизительно такие сочетания имели место не раз и далеко не случайно приводили к нашему успеху.

Это — одна оговорка. Теперь — другая, не менее существенная. Хотя мы и представительствовали в искусстве определенные социально-политические тенденции, однако никому из нас, разумеется, и во сне не приходило в голову, что где-то за пазухой у него лежит такой мандат: мы еще в тринадцатом году перегрызли бы горло всякому, кто попытался бы уверить нас в этом, доказать нам нашу причастность к какому бы то ни было «направленству».

Экстер тоже старалась держаться подальше от края пропасти, даже сугубо враждебно относилась к попыткам заглянуть в завтрашний день. Будущие футуристы как огня боялись всякого соприкосновения с будущим. [54]

Зато эпизодических новостей Ася привезла целый короб. Французы немного свысока поглядывали на футуризм, как на все нефранцузское: футуризм был для них итальянской выдумкой и не имел тех прав на внимание, какие принадлежали, в силу самого ее происхождения, любой парижской затее. Что доброго из Назарета? [55] А Назарет начинался для парижан уже за стенами их города.

Старая история! Париж все еще не мог решиться на канонизацию фламандца Ван Гога. Для него Пи-

кассо, на котором годами держалась авангардная живопись, все еще продолжал оставаться гениальным испанцем. Румын Бранкуши, еще не превратившийся в Бранкюзи (хотя вместе с Архипенко[56] он был единственным резервом подлинно «левой» скульптуры в борьбе с роденовской и майолевской школами), находился на положении богатого родственника-провинциала, которого эксплуатируют, но стесняются показывать столичным друзьям.

Чтобы расширить сферу своего влияния, прорваться за национальные границы, в Европу и даже за океан, чтобы котироваться на нью-йоркской бирже (грош была ей цена в глазах людей маломальски смысливших в искусстве, но она открывала доступ к карманам филистеров), — для всего этого футуризму надо было короноваться в «Салоне Независимых»,[57] двадцать девять лет кряду зажимавшем в своем кулаке, точно пробирку с щепоткой радия, всю мировую славу.

Париж по вполне понятным причинам медлил с признанием, хотя сам уже испытывал на себе воздействие новой живописной доктрины. Париж — это значило в тринадцатом году — кубисты, ибо за ними было последнее слово.

Если Глэз и Метценже, только что выпустившие свой знаменитый трактат о кубизме,[58] еще прочно стояли на почве традиционной французской статики, воспринимая живописную действительность как нечто непоколебимо-данное и способное претерпевать изменения только в зависимости от преобразующей ее творческой воли художника, то Фернан Леже и наиболее чувствительный сейсмометр авангарда, Гийом Аполлинер, вели уже несколько иные речи.

Ландшафт, пересеченный автомобилем или экспрессом, говорили они, давая меньше поводов к описательному подходу, выигрывает вместе с тем в смысле синтетическом: окно вагона, стекло лимузина, в сочетании со скоростью передвижения, меняют обычный вид вещей.[59] Современный человек получает в сто раз больше впечатлений, чем люди восемнадцатого века.

Эта динамическая трактовка сюжета, подчеркивавшая значение элементов движения, возникла у французов под несомненным влиянием итальянцев:

от нее не так уж было далеко до обожествления скорости — первой заповеди футуристического блаженства.[60]

Равным образом, преобладание иррациональных моментов в творчестве, к которому приводила оригинальная концепция Глэза и Метценже, перекликавшаяся, как это верно уловил Матюшин, с учением Хинтона о четвертом измерении, [61] у Леже уступала место культу сознательного начала как единственного организующего принципа картины. Линии, формы, краски, утверждал он, должны быть используемы с максимальной логичностью, понимая под логичностью уменье подчинять рассудку эмоциональную сторону нашего существа. Это было вполне согласно со свойственным французам духом «прекрасной ясности»[62] и еще раз разоблачало зависимость кубистов от пуссеновской композиции. [63]

Что же касается Экстер, связанной довольно близкими отношениями с Леже, мне становились понятными и ее отход от Лафорга и увлечение прозой Рембо: ведь и «Четверть года в аду» и «Озарения» были не чем иным, как гениально организованным хаосом. [64] Чуковский, начинавший специализироваться на будетлянах, мог сколько угодно горланить насчет моих «усыпительных дерзобезумий», уверяя, что «трезвый, притворившийся пьяным, оскорбляет и Аполлона и Бахуса», [65] — я твердо знал, что вовсе не нужно впадать в некий транс и предаваться хлыстовским неистовствам,[66] чтобы, ломая синтаксис, находить новую форму для выражения действительности, уже невыразимой никакими прежними трафаретами.

Встреча с Асей на выставке, затем многочасовая беседа с нею где-то близ Лафонской площади, на квартире ее старых кузин, чопорных смолянок, с ужасом прислушивавшихся к нашим «разрушительным планам», еще более укрепили меня в моих принципиальных позициях. Правда, я не получил ответа на то, что волновало меня более всего, но избавить меня от груза моих «телеологических» томлений не мог бы в ту пору и весь синклит мирового авангарда с Аполлинером во главе: время для разрешения этих вопросов в тринадцатом году еще не настало.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Первый вечер речетворцев

I

Литературный неудачник, я не знаю, как рождается слава. Постепенным ли намывом, как Анадиомена из пены морской? Или вулканическим извержением, как Афина из головы Зевса?

Бог ее ведает, как это происходит.

Я не видел ее возникновения даже вблизи.

Не избирал неудачничества как профессию, хотя оно, конечно, профессия и даже специальность.

В тринадцатом году я меньше всего предполагал, что некогда буду писать мемуары.

Не гнался за материалом.

Не интервьюировал моих товарищей, стараясь запомнить их мысли и изречения.

Не разъезжал с ними по городам бывшей Российской империи, с задней мыслью использовать свои наблюдения для будущих воспоминаний.[1]

Говоря проще, я не считал тогда непростительной роскошью отношение к себе если не как к средоточию системы, то как к неотъемлемой части ее основного ядра.

Жил, как жилось, как складывалась жизнь.

Тянул воинскую лямку в Новгородской губернии и упорно отклонял призывы бурлившего энергией Бурлюка ехать в Москву то на тот, то на другой диспут.

Это не было, конечно, случайно, и военная служба, на которую я обычно ссылался как на причину, препятствующую мне принимать участие в публичных выступлениях, была только удобным поводом к отказу, не больше.

Мне претили те способы привлечения общественного внимания, к которым прибегал и Давид, едва

ли не первый пустивший их в ход, и Ларионов, осуждавший их главным образом потому, что переплюнуть Бурлюка было трудно.

Между тем как раз в эти месяцы, с февраля по май, прожитые мною в медведском уединении, Бурлюк и Маяковский развивают в Москве особенно кипучую деятельность, не упуская ни одного случая заявить о себе, принимая участие во всех диспутах если не в качестве докладчиков, то в роли оппонентов, стараясь вклинить свои имена в любое событие литературной и художественной жизни Москвы.

II

1 октября кончилась моя военная служба: награжденный ефрейторской нашивкой и знаком за отличную стрельбу, я был уволен в запас.

Ехать в Киев мне не хотелось, я решил пожить немного в Петербурге и поселился у Николая Бурлюка на Большой Белозерской.[2]

Он лишь недавно возвратился с Безвалем из Чернянки, и их студенческая квартира напоминала собой кладовую солидного гастрономического магазина: снаряжая младшего сына и будущего зятя в голодную столицу, Людмила Иосифовна всякий раз снабжала их съестными припасами на целый семестр.

Мы ели домашние колбасы толщиной с ляжку взрослого человека и вели бесконечные разговоры об искусстве, которых не стенографировал секретарь «Гилеи» Антоша Безваль. Самое странное было то, что на узких железных кроватях, на которых мы долго валялись по утрам, лежали единственные в мире футуристы.

Как это случилось?

Каким образом мы, полгода назад употреблявшие слово «футуризм» лишь в виде бранной клички, не только нацепили ее на себя, но даже отрицали за кем бы то ни было право пользоваться этим ярлыком?

Сыграла ли тут роль статья Брюсова в «Русской Мысли»,[3] где он, со свойственными ему методичностью и классификаторским талантом, разложил по



Обложка кн. А. Крученых «Стихи В. Маяковского» (1914) с портретом Маяковского работы Д. Бурлюка.

полкам весь оказавшийся у него в руках, еще немногочисленный к тому времени материал наших сборников и, не считаясь с нашими декларациями, объявил нас московскою разновидностью футуризма, в отличие от петербургской, возглавляемой Игорем Северянином?[4]

Повлияли ли желтые газеты, все эти «Биржевки», «Рули» и «Утра России»,[5] которым уже никак нельзя было обойтись без расхожего термина для обозначения новых гуннов, угрожавших прочно расположиться на их продажных столбцах?[6]

Или, окинув хозяйским оком создавшееся положение, решил смекалистый Давид, что против рожна

не попрешь, что упорствовать дальше, отказываясь от навязываемой нам клички, значило бы вносить только лишний сумбур в понятия широкой публики и, чего доброго, оттолкнуть ее от себя?

Как бы то ни было, новое наше наименование было санкционировано «отцом российского футуризма», быть может, по сговору с Маяковским, и я, по приезде из Медведя, был поставлен перед совершившимся фактом: «Дохлая Луна», уже сданная в набор и открывавшаяся моей программной статьей,[7] была снабжена шмуцтитулом:

СБОРНИК
ЕДИНСТВЕННЫХ ФУТУРИСТОВ МИРА!! —
ПОЭТОВ
«ГИЛЕЯ»

В своих неопубликованных «Фрагментах из воспоминаний футуриста»[8] Давид открещивается от этого, утверждая, что «кличка была приклеена нам газетьем», но, разумеется, без прямого участия Бурлюка, полновластно распоряжавшегося нашими изданиями, это не могло произойти никак. Подхватывая уже популярный ярлык, Бурлюк руководствовался определенным «хозяйственным» расчетом и нисколько не обманулся в своих ожиданиях: по своему диапазону термин пришелся как раз впору разраставшемуся движению, над остальным же меньше всего задумывался Давид, никогда не относившийся серьезно к вопросам терминологии.

III

В одно из тех октябрьских утр, которые надолго закрепили дружбу между мною и Николаем Бурлюком, мы еще нежились в постелях, когда, приоткрыв дверь, на пороге показался приехавший прямо с вокзала Маяковский.

Я не сразу узнал его. Слишком уж был он непохож на прежнего, на всегдашнего Володю Маяковского.

Гороховое в искру пальто, очевидно купленное лишь накануне, и сверкающий цилиндр резко изменили его привычный облик. Особенно странное впе-

чатление производили в сочетании с этим щегольским нарядом — голая шея и светло-оранжевая блуза, смахивавшая на кофту кормилицы.

Маяковский был детски горд переменой в своей внешности, но явно еще не освоился ни с новыми вещами, ни с новой ролью, к которой обязывали его эти вещи.

В сущности, все это было более чем скромно: и дешевый, со слишком длинным ворсом цилиндр, и устарелого покроя, не в мерку узкое пальто, вероятно, приобретенное в третьеразрядном магазине готового платья, и жиденькая трость, и перчатки факельщика; но Володе его наряд казался верхом дендизма — главным образом оранжевая кофта, которой он подчеркивал свою независимость от вульгарной моды.

Эта пресловутая кофта, напяленная им якобы с целью «укутать душу от осмотров», имела своей подоплекой не что иное, как бедность: она приходилась родной сестрою турецким шальварам, которые носил Пушкин в свой кишиневский период.[9]

С первых же слов Маяковский ошарашил меня сообщением, что ему поручено Давидом доставить меня, живого или мертвого, в Москву. Я должен ехать с ним сегодня же, так как на тринадцатое назначен «первый в России вечер речетворцев» и мое участие абсолютно необходимо.

Никаких отговорок не может быть теперь, когда военная служба кончилась. Деньги? Деньги е с т ь, — мы едем в мягком вагоне, и вообще беспечальная жизнь отныне гарантирована всем футуристам.

Устоять против таких соблазнов было трудно. Мне удалось только выторговать, что не я открою вечер докладом, хотя, по словам Маяковского, на этом особенно настаивал Бурлюк, почему-то убежденный в моем ораторском даровании. Он ошибался. У меня не было ни расположения, ни навыка к выступлениям перед большой аудиторией, между тем как у него и у Маяковского накопился уже известный опыт: постоянные схватки на диспутах и перепалка с публикой были отличной школой самообладания.

Николаю, который, разумеется, тоже участвовал

в вечере, необходимо было по каким-то делам остаться еще на сутки в Петербурге, мы же с Маяковским в тот же день укатили курьерским в Москву.

IV

В Москве сразу начались сумятица и неразбериха.

В город я попал впервые, не понравился он мне чрезвычайно. Согласия на устройство вечера градоначальник, опасаясь скандала, все еще не давал. Я стал подумывать, не стоит ли уехать обратно в Питер.

Тогда Маяковский, с которым я неосторожно поделился своими намерениями, прибег к гениальному средству положить конец моим колебаниям. Под каким-то предлогом заняв у меня все бывшие при мне деньги, он через полчаса заявил, что возвратит их только после вечера, заботу же о моем крове, пропитании и прочем он целиком берет на себя. Волей-неволей я оказался прикованным к нему, как каторжник к тачке.

Не помню, куда мы заехали с вокзала, где остановились, да и остановились ли где-нибудь. Память сохранила мне только картину сложного плутания по улицам и Кузнецкий мост в солнечный, не по-петербургскому теплый полдень.

Купив две шикарных маниллы в соломенных чехлах, Володя предложил мне закурить. Сопровождаемые толпою любопытных, пораженных оранжевой кофтой и комбинацией цилиндра с голой шеей, мы стали прогуливаться.

Маяковский чувствовал себя как рыба в воде.

Я восхищался невозмутимостью, с которой он встречал устремленные на него взоры.

Ни тени улыбки.

Напротив, мрачная серьезность человека, которому неизвестно почему докучают беззаконным вниманием.

Это было до того похоже на правду, что я не знал, как мне с ним держаться.

Боялся неверной, невпопад, интонацией сбить рисунок замечательной игры.

Хотя за месяц до того Ларионов уже ошарашил

москвичей, появившись с раскрашенным лицом на Кузнецком,[10] однако Москва еще не привыкла к подобным зрелищам, и вокруг нас разрасталась толпа зевак.

Во избежание вмешательства полиции, пришлось свернуть в одну из боковых, менее людных улиц.

Заглянули к каким-то Володиным знакомым, потом к другим, еще и еще, заходили всюду, куда Маяковский считал нужным показаться в своем футуристическом великолепии. В Училище живописи, ваяния и зодчества, где он еще числился учеником, его ждал триумф: оранжевая кофта на фоне казенных стен была неслыханным вызовом казарменному режиму школы. Маяковского встретили и проводили овациями.

Ему этого было мало.

Решив, что его наряд уже примелькался, он потащил меня по мануфактурным магазинам, в которых изумленные приказчики вываливали нам на прилавок все самое яркое из лежавшего на полках.

Маяковского ничто не удовлетворяло.

После долгих поисков он набрел у Цинделя[11] на черно-желтую полосатую ткань неизвестного назначения и на ней остановил свой выбор.

Угомонившись наконец, он великодушно предложил и мне «освежить хотя бы пятном» мой костюм. Я ограничился полуаршином чудовищно-пестрой набойки, из которой, по моим соображениям, можно было выкроить достаточно кричащие галстук и носовой платок. На большее у меня не хватило размаха.

Сшила полосатую кофту Володина мать.

Он привел меня к себе домой, и странными показались мне не аляповатые обои мещанской квартирки,[12] от которых он, вероятно, по принципу цветового и всякого иного контраста отталкивался своей обновкой, представлявшей нечто среднее между курткой жокея и еврейским молитвенным плащом,[13] — странным казалось, что у Володи есть дом, мать, сестры, семейный быт.

Маяковский — нежный сын и брат, это не укладывалось в им самим уже тогда утверждаемый образ горлана и бунтаря.[14] Мать явно была недовольна новой затеей Володи: ее смущала зарождав-

шаяся скандальная известность сына, еще мало похожая на славу.

Володины «шалости», как любовно называли их родные, тяготели значительно больше к «происшествиям дня», чем к незримой рубрике: «завоевание славы».[15]

Но Маяковский был баловнем семьи: против его прихотей не могла устоять не только мать, но и сестры, милые, скромные девушки, служившие где-то на почтамте.[16]

Одна из них, по просьбе брата, соорудила мне галстук, чрезвычайно напоминавший дагомейское лангути, между тем как мать кроила и примеряла Володе его полосатую кофту.[17]

От характерной московской суеты этих дней, прожитых бок о бок с метавшимся по всему городу Маяковским, память, повторяю, сберегла мне немногое: впечатление сплошного кавардака, лавиной нараставшего с утра и угрожавшего к вечеру раздавить своей никак не осмысливаемой кентавроподобной веселостью беспомощного заезжего человека.

Надо было обладать от рождения даром прямолинейного жеста, устанавливающего в любой среде планиметрию людских отношений, искусством крутого и вместе с тем безобидного поворота, чтобы, не задевая ничьего самолюбия, сохранять, как Маяковский, в этой безликой толчее свое собственное лицо.

Он, как всегда, был полон собой, своими еще не оформленными окончательно строчками, обрывками отдельных фраз, еще не сложившимися в задуманную им трагедию,[18] и на ходу все время жевал и пережевывал, точно тугую резину, вязнувшие на его беззубых деснах слова.

Впрочем, горланил он не только собственные стихи.

Ему нравился тогда «Громокипящий кубок», и он распевал на узаконенный Северянином мотив из Тома:

> С тех пор как все мужчины умерли,
> Утеха женщины — война.
> Мучительны весною сумерки,
> Когда призывишь и одна.[19]

Это можно было бы счесть данью сентиментальности, от которой в известные минуты не свободен никто из нас, но мне, прошедшему хорошую школу фройдизма, послышалось в акцентировании первой строки нечто совсем иное.

«Зачем с такой настойчивостью смаковать перспективу исчезновения всех мужчин на земле? — думал я. — Нет ли тут проявления того, что Фройд называет Selbstminderwertigkeit* — сознания, быть может, только временного, собственной малозначительности?»

Далеко не уверенный в правильности этого прогноза, я высказал свои догадки Володе и — попал прямо в цель.

Словно не решаясь открыть свою тайну в городе, где он со всеми булыжниками и кирпичами был на короткой ноге,[20] Маяковский стремительно увез меня в Сокольники. Там, на уже опустевшей даче, в заброшенном доме, где мы расположились на ночлег, он признался мне — в чем?

В пустяке, который не взволновал бы и гимназиста четвертого класса.

Неожиданные сочетания часто вызывают впечатление сверхъестественной глубины и магической силы. На смену бархатной блузе Фауста приходят тибетские порошки Бадмаева.[21] Не потому ли Маяковский был убежден, что Рембо, настоянный на аракчеевской казарме, должен дать потрясающий лечебный эффект?[22]

Я не чувствовал себя вправе колебать его уверенность и с чистой совестью поделился с ним мнимым опытом не только видавшего виды служаки, но и привычного потребителя диавольской *тизаны*, предпочитающего, вместо поездок на воды, проводить *четверть года в аду.*[23]

Утром Володя, опять шумный и жизнерадостный, рвался обратно в город. У нас уже не было ни гроша, но он не думал унывать и объявил, что к обеду деньги будут.

В «Метрополе»[24] я следил за его кием, как за бушпритом судна, уносящего нас к обещанным в Со-

---

* Ощущение собственной малозначительности, комплекс неполноценности (нем.) — *Ред.*

кольниках кисельным берегам. Маяковский нервничал, играл плохо, и через час мы ушли, нисколько не разбогатев.

Поехали к Ханжонкову, издававшему первый и в то время, кажется, единственный киножурнал. В этом журнале Маяковский иногда помещал свои шаржи и зарисовки, сопровождая их стихотворными подписями.[25]

У Ханжонкова он был в долгу, но — две-три бархатные ноты в голосе, полуиздевательском, полупокровительственном, никак не похожем на голос получателя аванса, и Володя двумя пальцами уже небрежно опускал в карман спасавшую нас пятерку.

По дороге в столовую завернули к нему домой: полосатая кофта была, по его предположениям, готова, и ему не терпелось нарядиться в обновку.

В вегетарианской столовой, где, как и всюду, платили по счету за уже съеденное, я пережил по милости моего приятеля несколько довольно острых минут. За обедом он с размахом настоящего амфитриона уговаривал меня брать блюдо за блюдом, но, когда наступили неизбежные четверть часа Рабле,[26] Маяковский с каменным лицом заявил мне, что денег у него нет: он забыл их дома.

Мое замешательство доставляло ему явное наслаждение: он садически растягивал время, удерживая меня за столом, между тем как я порывался к кассе, намереваясь предложить в залог мои карманные часы. Лишь в самый последний момент, когда я решительно шагнул к дверям, он добродушно расхохотался: все было шуткой, пятерка оказалась при нем. На этом, однако, мои испытания не кончились.

Чтобы ясно представить себе всю картину скандала, в котором поневоле пришлось принять участие и мне, необходимо вспомнить, что вегетарианство десятых годов имело мало общего с вегетарианством современным. Оно в своей основе было чем-то вроде секты, возникшей на скрещении толстовства с оккультными доктринами, запрещавшими употребление мяса в пищу. Оно воинствовало, вербуя сторонников среди интеллигенции приблизительно теми же способами, к каким прибегали трезвенники, чуриковцы и члены иных братств.

Слепительно белые косынки подавальщиц



В. Чекрыгин. Старец, благословляющий зверей. Литография. 1913 г. (из кн. Маяковского «Я!»).

и снежные скатерти на столах — дань Европе и гигиене? Конечно, конечно! А все-таки был в них какой-то неуловимый привкус сектантства, сближавший эту почти ритуальную белизну с мельтешением голубиных крыл на хлыстовских радениях.[27]

Цилиндр и полосатая кофта сами по себе врывались вопиющим диссонансом в сверхдиетическое благолепие этих стен, откуда даже робкие помыслы о горчице были изгнаны как нечто греховное. Когда

же, вымотав из меня все жилы, Маяковский встал наконец из-за стола и, обратясь лицом к огромному портрету Толстого, распростершего над жующей паствой свою миродержавную бороду, прочел во весь голос — не прочел, а рявкнул, как бы отрыгаясь от вегетарианской снеди, незадолго перед тем написанное восьмистишие:

В ушах обрывки теплого бала,
А с севера снега седей —
Туман, с кровожадным лицом каннибала,
Жевал невкусных людей.
Часы нависали, как грубая брань,
За пятым навис шестой.
А с неба смотрела какая-то дрянь
Величественно, как Лев Толстой, — [28]

мы оказались во взбудораженном осином гнезде.

Разъяренные пожиратели трав, забыв о заповеди непротивления злу, вскочили со своих мест и, угрожающе размахивая кулаками, обступали нас все более и более тесным кольцом.

Не дожидаясь естественного финала, Маяковский направился к выходу. Мы с трудом протиснулись сквозь толпу: еще одна минута накипания страстей, и нам пришлось бы круто. Однако мой спутник сохранял все внешние признаки самообладания. Внизу, получив в гардеробе пальто, он даже рискнул на легкую браваду. Взглянув на перила лестницы, усеянные гроздьями повисших на них вегетарианствующих менад, и на миловидную кассиршу, выскочившую из-за перегородки, Маяковский громко загнусавил под Северянина:

Въезжает дамья кавалерия
Во двор дворца под алый звон,
Выходит президент Валерия
На беломраморный балкон. [29]

Под звуки этих фанфар мы в полном боевом порядке отступили на заранее намеченные Маяковским позиции. Сообщений о происшествии в газетах не появилось, так как полиция к вегетарианцам относилась хорошо, а без протокола какой же это был скандал?

V

Бедные вегетарианцы! Я не питал к ним никакой злобы в эти осенние дни, когда взоры всей России были устремлены на юг, к Киеву, где разыгрывался последний акт бейлисовской трагедии. Они ведь были настоящими дон-кихотами в стране, населенной миллионами моих соплеменников-антропофагов!

Петербургские и московские газеты выходили с вкладными листами, посвященными процессу, а «Киевская Мысль»[30] разбухла до размеров «Таймса». После статей Шульгина,[31] выступившего в защиту Бейлиса, подписка на «Киевлянин» выросла вдвое, и вчерашние союзники Шульгина открыто говорили о нем как о жертве еврейского подкупа.

В кинематографах обеих столиц демонстрировался вместе с долгожданными «Ключами счастья» короткометражный фильм — хроника киевского дела.[32]

Предприимчивые люди уже составляли конспект безобидной лекции о воздухоплавании, с которой собирались повсюду развозить оправданного Бейлиса.

Предвосхищая вероятный исход процесса, «Раннее Утро» издевалось над матерыми антисемитами — Замысловским и Шмаковым:

Оба юдофоба
Горести полны,
Ночью видят оба
Роковые сны.
Видит Замысловский,
Что попал Шмаков
В синагоге шкловской
В руки резников;
Там его сурово
Режут без конца,—
Будет из Шмакова
Сделана маца.[33]

А в квартирах зажиточных архитекторов, врачей и адвокатов, куда бог весть зачем приводил меня Маяковский, угасал — молчи, грусть, молчи! — осыпаясь малиновым и зеленым японским просом, ниспадая ниагарами выцветающих драпировок, три десятилетия отравивший пылью[34] предшественник и сородич венского сецессиона — стиль макарт.[35] Изнемогая в невозможно восточной позе, принимала

интервьюеров Изабелла Гриневская, автор драматической поэмы «Баб».[36]

И, отпечатанная на клозетной бумаге (все по той же проклятой бедности, которую публика считала оригинальничаньем), афиша «Первого в России вечера речетворцев» красовалась на перекрестках среди обычных в то время реклам и объявлений:

«Скрипка говорит, поет, плачет и смеется в руках артиста-виртуоза г. Дубинина, выступающего со своим оркестром с семи часов вечера в «Волне».[36]

«Дивное обаяние Монны-Лизы товариществом Брокар и К° воплощено в аромате нового одеколона «Джиоконда».

«Осторожно! Гигиенические резиновые изделия опасно брать где-нибудь. Целесообразно обращаться только в единственный специальный склад отделения парижской фирмы Руссель».

Чтобы отгородиться от этого фона, нужна была не одна черно-желтая блуза, а километры полосатой материи; нужны были многосаженные плакаты, а не скромная афиша на канареечном пипифаксе.

Мы захлебывались в море благонамеренной, сознательно легализуемой пошлости, и энергия, с которой горсточка людей выкарабкивалась из трупной кашицы омертвевших бытовых форм, уже начинала внушать законные подозрения властям предержащим.

К боязни скандала у охранителей порядка примешивались опасения несколько иного рода, и нельзя сказать, чтобы они были вполне неосновательны.

Понемногу мы привыкли к тому, что разрешение на устройство вечеров давалось все более и более туго, и нисколько не удивлялись, когда в снятый для очередного доклада или диспута зал нам приходилось пробираться сквозь усиленный наряд полиции.

VI

«Первый вечер речетворцев», состоявшийся 13 октября в помещении Общества любителей художеств на Большой Дмитровке, привлек множество публики. Билеты расхватали в какой-нибудь час.

Аншлаги, конные городовые, свалка у входа,

толчея в зрительном зале давно уже из элементов случайных сделались постоянными атрибутами наших выступлений.[37] Программа же этого вечера была составлена широковещательнее, чем обычно. Три доклада: Маяковского — «Перчатка», Давида Бурлюка — «Доители изнуренных жаб» и Крученых — «Слово» — обещали развернуть перед москвичами тройной свиток ошеломительных истин.[38]

Особенно хороши были «тезисы» Маяковского, походившие на перечень цирковых аттракционов:

1. Ходячий вкус и рычаги речи.
2. Лики городов в зрачках речетворцев.
3. Berceuse * оркестром водосточных труб.
4. Египтяне и греки, гладящие черных сухих кошек.
5. Складки жира в креслах.
6. Пестрые лохмотья наших душ. [39]

В этой шестипалой перчатке, которую он, еще не изжив до конца романтической фразеологии, собирался швырнуть зрительному залу, наивно отразилась вся несложная эстетика тогдашнего Маяковского.

Однако для публики и этого было поверх головы.

Чего больше: у меня и то возникали сомнения, справится ли он со взятой на себя задачей. Во мне еще не дотлели остатки провинциальной, граничившей с простодушием, добросовестности, и я все допытывался у Володи, что скажет он, очутившись на эстраде.

Маяковский загадочно отмалчивался.

В вечере, согласно афише, должны были участвовать шесть человек, вся «Гилея» в полном составе. Кроме того, объявление гласило, что «речи будут очерчены художниками: Давидом Бурлюком, Львом Жегиным, Казимиром Малевичем, Владимиром Маяковским и Василием Чекрыгиным».[40] Под этим разумелись не зарисовки нас художниками, а специально расписанные экраны, на фоне которых, условно отгораживавшем футуристов от остального мира, мы хотели выступать.[41]

* Колыбельная (франц.). — *Ред.*

Но Хлебников находился в Астрахани.[42] Кроме того, его нельзя было выпускать на эстраду ввиду его слабого голоса и безнадежного «и так далее», которым он, как бы подчеркивая непрерывность своей словесной эманации, обрывал чтение первых же строк.

Давида тоже не было в Москве: ему срочно пришлось выехать по делам в Петербург, и он поручил прочесть свой доклад брату Николаю. Чтобы как-нибудь выправить положение, я вызвался читать сверх своих собственных стихов вещи Хлебникова.

Успех вечера был в сущности успехом Маяковского. Непринужденность, с которой он держался на подмостках, замечательный голос, выразительность интонаций и жеста сразу выделили его из среды остальных участников.

Глядя на него, я понял, что не всегда тезисы к чему-то обязывают. Никакого доклада не было: таинственные, даже для меня, египтяне и греки, гладившие черных (и непременно сухих) кошек, оказались просто-напросто первыми обитателями нашей планеты, открывшими электричество, из чего делался вывод о тысячелетней давности урбанистической культуры и... футуризма. Лики городов в зрачках речетворцев отражались, таким образом, приблизительно со времен первых египетских династий, водосточные трубы исполняли berceuse чуть ли не в висячих садах Семирамиды, и вообще будетлянство возникло почти сейчас же вслед за сотворением мира.[43]

Эта веселая чушь преподносилась таким обворожительным басом, что публика слушала, развесив уши. Только когда Маяковский заговорил о складках жира в креслах зрительного зала, [44] в первом ряду, сплошь занятом военными, раздался звук, похожий на дребезжанье развихлявшегося мотора: блестящие, «в лоск опроборенные»[45] кавалеристы, усмотрев оскорбительный намек в словах докладчика, в такт, «по-мейерхольдовски»[46], застучали сердито о пол палашами.

Я наблюдал из-за кулис этих офицеров, перед которыми две недели назад должен был бы стоять навытяжку, и предвкушал минуту, когда буду читать им хлебниковское «Крылышкуя золотописьмом тон-

чайших жил»[47]. Мне доставляли неизъяснимое удовольствие сумасшедший сдвиг бытовых пропорций и сознание полной безнаказанности, этот однобокий суррогат чувства свободы, знакомый в те годы лишь умалишенным да новобранцам.

Только звание безумца, которое из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу будетлянского паспорта, могло позволить Крученых, без риска быть искрошенным на мелкие части, в тот же вечер выплеснуть в первый ряд стакан горячего чаю, пропищав, что «наши хвосты расцвечены в желтое» и что он, в противоположность «неузнанным розовым мертвецам, летит к Америкам, так как забыл повеситься».[48] Публика уже не разбирала, где кончается заумь и начинается безумие.

Блестящая рампа вытянувшихся в одну линию офицерских погонов — единственная осязаемая граница между бедламом подмостков и залом, где не переставал действовать «Устав о наказаниях, налагаемых мировыми судьями»,[49] — во втором отделении была взорвана раскатами бархатного голоса, из которого Маяковский еще не успел сшить себе штаны.[50]

Хотела или не хотела того публика, между нею и высоким, извивавшимся на эстраде юношей не прекращался взаимный ток, непрерывный обмен репликами, уже тогда обнаруживший в Маяковском блестящего полемиста и мастера конферанса.

Он читал свои последние стихи, которые впоследствии, не знаю, по каким причинам, сбив хронологию, отнес к более раннему периоду своего творчества: «Раздвинув локтем тумана дрожжи...», «Рассказ о влезших на подмосток», «В ушах обрывки теплого бала...»,[51] «Кофту фата».

Особенный эффект, помню, произвело его «Нате!», когда, нацелившись в зрительном зале на какого-то невинного бородача, он заорал, указывая на него пальцем:

Вот вы, мужчины, у вас в усах капуста
Где-то недокушанных, недоеденных щей! —

и тут же поверг в невероятное смущение отроду не ведавшую никакой косметики курсистку, обратясь к ней:

Вот вы, женщины, на вас белила густо,
Вы смотрите устрицами из раковин вещей!

Но уже не застучали палашами в первом ряду драгуны, когда, глядя на них в упор, он закончил:

...И вот
Я захохочу и радостно плюну,
Плюну в лицо вам,
Я — бесценных слов транжир и мот. [52]

Даже эта, наиболее неподатливая часть аудитории, оказалось, за час успела усвоить конспективный курс будетлянского хорошего тона.

Всем было весело. Нас встречали и провожали рукоплесканиями, невзирая на заявление Крученых, что он сладострастно жаждет быть освистанным.[53] Мы не обижались на эти аплодисменты, хотя и не обманывались насчет их истинного смысла.

Газеты, объявившие нас не «доителями изнуренных жаб», а доителями карманов одураченной нами публики,[54] усматривали в таком поведении зрительного зала тонкую месть и предрекали нам скорый конец.

Нас не пугали эти пророчества: напротив, в наступавшем зимнем сезоне мы собирались развернуть нашу деятельность еще шире. Маяковский готовил свою трагедию. Матюшин писал оперу. Футуризм перебрасывался даже на театральный фронт.[55]

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Зима тринадцатого года

I

В Киеве, куда я приехал сразу после вечера речетворцев, «центрил»[1] Бейлис. Настроение осажденного города, которое впоследствии столько раз приходилось переживать киевлянам, невольно сообщилось и мне.

Мое двухнедельное пребывание в Киеве совпало с концом процесса, и я помню нарастание страстей, разделивших население на два враждебных, но количественно далеко не равных лагеря. Небольшой кучке громил, ожидавших только сигнала из участка, чтобы, засучив рукава, приняться за дело, противостоял почти весь город, и это соотношение сил довольно точно выражало собою общественное мнение всей страны.

Не такими кустарными способами надлежало, по мнению Шульгиных, бороться с явлением, которое они, сознательно искажая понятие, называли еврейским засильем.[2] Очередное кровопускание в виде погрома представлялось им жалким паллиативом. Наиболее проницательные из них, отбросив в сторону, как ненужные побрякушки, отслужившие свой срок жидоморские выкрики, уже смыкались плечом к плечу с октябристами и кадетами.

Порою они оказывались даже энергичнее своих будущих союзников слева; в частности, в бейлисовском процессе Шульгин проявлял больше инициативы и решительности, чем, например, Маклаков, уделявший слишком много времени своим успехам у дам, над чем открыто подтрунивали в кулуарах его товарищи по защите — Грузенберг и Карабчевский.[3]

С футуризмом киевское дело, разумеется, не име-

ло ничего общего. Однако и сюда, в этот совершенно чуждый план, точно зайчики, пускаемые из-за угла притаившимся шалуном, время от времени проскальзывали упоминания о течении, имя которого было у всех на устах. Сопоставляя показания Красовского (сыщика, разоблачившего Веру Чебыряк) с данными обвинительного акта, Шульгин замечал, что они относятся друг к другу как произведение искусного художника к мазне футуриста. [4] А в Петербурге полиция перед вечером в Тенишевке изучала хлебниковское «Бобэоби», заподозрив в нем анаграмму Бейлиса, [5] и, в конце концов, совсем запретила наше выступление на лекции Чуковского, опасаясь, что футуристы хотят устроить юдофильскую демонстрацию.[6]

Футуризм сделался бесспорным «гвоздем» сезона. Бурлюк, измерявший славу количеством газетных вырезок, мог быть вполне доволен: бюро, в котором он был абонирован, присылало ему ежедневно десятки рецензий, статеек, фельетонов, заметок, пестревших нашими фамилиями. В подавляющем большинстве это были площадная брань, обывательское брюзжание, дешевое зубоскальство малограмотных строкогонов, нашедших в модной теме неисчерпаемый источник доходов. Мы стали хлебом насущным для окололитературного сброда, паразитировавшего на нашем движении, промышлявшего ходким товаром наших имен.

Вместо полемики с людьми, которых мы не удостаивали чести объявить нашими противниками, Бурлюку пришла в голову остроумная мысль собрать все самое гнусное, что писали о нас несчетные будетляноеды, и воспроизвести это без всяких комментариев: «Позорный столб российской критики» должен был распасться сам в результате взаимного отталкивания составляющих его частей.

Эту неблагодарную работу я проделал в Киеве. Но вместо того чтобы выпустить «Столб» отдельной брошюрой, Бурлюк напечатал его в «Первом журнале русских футуристов», [7] вышедшем только через полгода, когда документ потерял уже значительную долю своей остроты. Время шло так быстро, что даже мы не всегда поспевали за ним.

II

Октябрь и ноябрь тринадцатого года отмечены в будетлянском календаре целой серией выступлений, среди которых не последнее место занимали лекции Корнея Чуковского о футуризме, прочитанные им в Петербурге и в Москве. [8] Это была вода на нашу мельницу. [9] Приличия ради мы валили Чуковского в общую кучу бесновавшихся вокруг нас Измайловых, Львовых-Рогачевских, Неведомских, Осоргиных, Накатовых, Адамовых, Философовых, Берендеевых [10] и пр., пригвождали к позорному столбу, обзывали и паяцем, и копрофагом,[11] и еще бог весть как, но все это было не очень серьезно, не более серьезно, чем его собственное отношение к футуризму.

Чуковский разбирался в футуризме лишь немного лучше других наших критиков, подходил даже к тому, что в его глазах имело цену, довольно поверхностно и легкомысленно, но все же он был и добросовестней, и несравненно талантливей своих товарищей по профессии, а главное — по-своему как-то любил и Маяковского, и Хлебникова, и Северянина. Любовь — первая ступень к пониманию, и за эту любовь мы прощали Чуковскому все его промахи.[12]

В наших нескончаемых перебранках было больше веселья, чем злобы. Однажды сцепившись с ним, мы, казалось, уже не могли расцепиться и собачьей свадьбой носились с эстрады на эстраду, из одной аудитории в другую, из Тенишевки в Соляной Городок, из Соляного Городка в психоневрологический институт, из Петербурга в Москву, из Москвы в Петербург и даже наезжали доругиваться в Куоккалу, где он жил отшельником круглый год.[13]

О чем нам никак не удавалось договориться, это о том, кто же кому обязан деньгами и известностью. Чуковский считал, что он своими лекциями и статьями создает нам рекламу, мы же утверждали, что без нас он протянул бы ноги с голоду, так как футуроедство стало его основной профессией. Это был настоящий порочный круг, и определить, что в замкнувшейся цепи наших отношений является причиной и что следствием, представлялось совершенно невозможным.



М. Ларионов. Портрет А. Крученых. Литография. 1912 г.

Блестящий журналист, Чуковский и в лекции перенес свои фельетонные навыки, постаравшись выхватить из футуризма то, на чем легче всего можно было заострить внимание публики, вызвать «шампанский» эффект, сорвать аплодисменты.[14] Успех был ему дороже истины, и мы, живые объекты его критических изысканий, сидевшие тут же на эстраде, где он размахивал своими конечностями осьминога, корчились от смеха, когда, мимоходом воздав должное гениальности Хлебникова, Чуковский делал неожиданный выверт и объявлял центральной фигурой русского футуризма... Алексея Крученых.[15]

В будетлянском муравейнике, хозяйственно организованном Давидом Бурлюком, всякая вещь имела определенное назначение. Красовавшаяся перед вратами в становище речетворцев навозная куча, на вершине которой, вдыхая запах псины, нежился автор «дыр-бул-щела», высилась неспроста. Это было первое испытание для всех, кого привлекали шум и гам, доносившиеся из нашего лагеря. Кто только не спотыкался об эту кучу, заграждавшую подступ к хлебниковским грезогам и лебедивам![16] Чуковский растянулся во весь свой рост, верхний нюх Бурлюка еще раз оправдал себя на деле, а бедный Крученых, кажется до сих пор не понявший роли, на которую его обрек хитроумный Давид, возгордился пуще прежнего.[17]

Так создавалась внешняя история русского футуризма.

Я не собираюсь писать ее.

Неблагодарное это занятие — восстанавливать по памяти труды и дни зачинателей будетлянства.

Не настолько уж разнились между собою их последовательные выступления, чтобы не спутать одной лекции с другой, не объяснять скандала, имевшего место в Политехническом музее, фразой, произнесенной в Тенишевке, или наоборот. Один и тот же доклад Бурлюк читал несколько раз и в Петербурге и в Москве, но в одном городе он назывался «Пушкин и Хлебников» («Ответ господам Чуковским»), а в другом был озаглавлен: «Утверждение российского футуризма»; одни и те же тезисы для обеих столиц составлялись различным образом — для Петербурга более сдержанно, для Москвы более кричаще.

«Голых» докладов Москва не признавала. Поэтому на всех афишах значилось: «Лекцию иллюстрируют чтением поэты (следовал перечень наших фамилий)...», что отнюдь не обязывало нас выполнять эти ярмарочные обещания, да это порою и при желании было бы невозможно, так как требовало нашего одновременного нахождения в двух городах.

С легкой руки Кульбина, в совершенстве постигшего искусство зазывания, в программу наворачивали все, что ни взбредало на ум. Отвечать за соответствие тезисов фактическому содержанию лекции не приходилось, ибо после первых фраз о том, что «затасканный комментаторами и почитателями Пушкин является мозолью русской жизни» или что «Серов и Репин — арбузные корки, плавающие в помойной лохани», [18] — из зала доносились негодующие реплики, свистки, бранные возгласы, превращавшие дальнейшую часть доклада в сплошную импровизацию.

В сущности, только разницей в высоте этой «внутренней» температуры, [19] подскакивавшей у публики с каждым нашим выступлением, и следовало измерять триумфальное шествие будетлян от скромных вечеров в пользу всяких студенческих землячеств (кстати сказать, поднявших после нескольких скандалов вопрос о допустимости использования нас в качестве «благотворителей») [20] — до спектаклей в Луна-парке, заставивших говорить о себе «весь город».

Кроме этой, неуклонно двигавшейся вверх, кривой, два события, происшедшие в конце ноября, позволили нам определить глубину растления интеллигентских душ футуристической заразой. Я имею в виду приезд Макса Линдера и Эмиля Верхарна. [21]

III

На следующий день после большого вечера футуристов в Троицком театре,[22] где на эстраде фигурировал даже Хлебников, вставававший со стула и раскланивавшийся с публикой всякий раз, когда Бурлюк упоминал его имя, эта самая публика ринулась к Зону — посмотреть «короля экрана», Макса Линдера.[23]

Он приехал прямо из Парижа с целой свитой секретарей, помощников, сателлитов и выступал в скетче собственного сочинения «Любовь и Танго».[24]

Однообразная мимика, которую Линдеру никогда не удалось поднять до уровня маски, и конвульсивная жестикуляция, смешившая первых зрителей синематографа, будучи перенесены на подмостки, утрачивали последний смысл, а экранные трюки, от которых Линдер не нашел нужным отказаться и на сцене, разоблачаясь, превращались в убогую клоунаду.

Публика тем не менее хлопала.

Не своему вчерашнему любимцу, обманувшему всех киноманов в их ожиданиях.

Хлопала сногсшибательного покроя фраку, цилиндру невиданного фасона, альпийской белизне гетр.

Рукоплескала последнему крику моды, Пулю в лице его коммивояжера, площадному Бреммелю,[25] за плечами которого маячил вожделенный призрак Парижа.

Можно ли было назвать это успехом Линдера?

И, когда у подъезда театра ноябрьским ветром подхватило маленького человечка в скунсовой шубе, чтобы, донеся до Михайловской площади, опустить, как листок лакмусовой бумаги, в полуночный перегар подвала, румянцем зарделись синеватые щеки человечка: кисло реагировала «Бродячая Собака» на пулевскую модель.[26]

Умопомрачительный фрак парижанина перечеркивала доморощенная полосатая кофта, и в поединке двух цилиндров — «цилиндра, как такового» и цилиндра будетлянского [27] — поражение первого объяснялось отнюдь не патриотизмом русской публики, как известно, всегда готовой оказать предпочтение заграницe: перекормленные футуристическими «аттракционами»[28], петербуржцы уже требовали более острой пищи, чем та, которую мог предложить ей неотразимый Макс. Если бесспорный провал Линдера как будто свидетельствовал о некотором интеллектуальном росте слоев, выражавших собою пресловутое общественное мнение, то сомнительный успех Верхарна, приехавшего почти одновременно, указывал как раз на обратное.

Разумеется, было бы нелепо сравнивать известность этих двух людей. «Повсеградно оэкраненного»[29] Макса знали десятки миллионов зрителей, между тем как число читателей Верхарна измерялось несколькими тысячами. И если видеть в славе превосходную степень известности, то славен был, конечно, Линдер, а не седоусый, чуть сгорбленный старик, «Данте современности»,[30] которого встретила на Варшавском вокзале кучка в десять-двенадцать человек.

Ни Батюшков, ни Венгеров, ни Барятинский,[31] образовавшие наспех сколоченную делегацию для приема гостя, за всю свою жизнь не прочли в оригинале ни одной верхарновской строки: в лучшем случае, перед тем как ехать на вокзал, кто-нибудь из них, уже в пальто и калошах, перелистал брюсовские переводы.

Пласты маститости не совпадали: приехав в Россию и встреченный людьми, которые были даже моложе его, Верхарн врезался в гущу предшествующего литературного поколения. Цеппелин ошибся ангаром, ему было тесно среди моложавых стариков, ничего не смысливших в искусстве. Правда, аудитория, перед которой он прочел свою лекцию,[32] не сплошь состояла из Батюшковых и Венгеровых, но и в ней ему пришлось представительствовать самого себя, выступая как бы послом некоей внепространственной державы. О конкретном литературном материале среди этой публики, лишь понаслышке знакомой с его творчеством, говорить было невозможно. Верхарн это понял и выбрал отвлеченную тему «Об энтузиазме», как нельзя более соответствовавшую смутным предреволюционным тяготениям русской интеллигенции.[33]

Литература осталась в стороне. Отказавшись от поэтической специфики, умудренный жизненным опытом старик беседовал с аудиторией о вещах, далеких от искусства. Благородные мысли, высказываемые им, не могли не встретить сочувственного отклика у слушателей. Ему рукоплескали от чистого сердца, но аплодисменты эти относились не к автору «Villes tentaculaires» и «Multiple splendeur», не к представителю определенной школы, не к носителю известного круга литературных идей:

Верхарн — поэт, Верхарн — символист, Верхарн — воплощение фламандского гения — оказался здесь ни при чем.[34]

Конечно, заявить ей, этой публике, отбивавшей себе ладони, что она разочарована, значило бы вызвать ее возмущенный протест. Однако дело обстояло именно так: грандиозный мир верхарновских видений был ей ничуть не ближе хлебниковской зауми. Но футуристы раскусили несложную психологию падкой на зрелища толпы и знали цену ее лицемерным причитаниям: ни одно литературное блюдо уже не были способны проглотить петербуржцы и москвичи, если оно не подавалось под оглушительные удары гонга.[35]

IV

В конце ноября во всех петербургских газетах появились анонсы,[36] что 2, 3, 4 и 5 декабря в Луна-парке состоятся «Первые в мире четыре постановки футуристов театра»: в четные дни — трагедия «Владимир Маяковский»,[37] в нечетные — опера Матюшина «Победа над Солнцем».

Финансировал предприятие «Союз Молодежи», во главе которого стоял Л. Жевержеев.[38] Цены назначили чрезвычайно высокие, тем не менее уже через день на все спектакли места амфитеатра и балкона были проданы. Газеты закопошились, запестрели заметками, якобы имевшими целью оградить публику от очередного посягательства футуристов на ее карманы, в действительности же только разжигавшими общее любопытство. Масла в огонь подлило напечатанное не то в «Дне», не то в «Речи» дня за два до первого представления письмо кающегося студента: «Исповедь актера-футуриста».[39]

Дело в том, что никакой труппы, ни драматической, ни оперной, у футуристов не было и, разумеется, быть не могло. Приходилось набирать исполнителей среди студенческой молодежи, для которой этот неожиданный заработок был манной небесной. Платили хорошо, и от претендентов на любые роли не было отбоя. Но вот в одном из будущих участников спектакля внезапно заговорила совесть: он счел

несовместимым с достоинством честного интеллигента повторять со сцены «такой бессмысленный вздор, как стихи Маяковского», [40] и решил публично покаяться, обстоятельно поведав обо всех приготовлениях к спектаклю. Эффект, как и можно было предположить, получился обратный: публика, заинтригованная подробностями, расхватала последние билеты.

Обе постановки не имели между собою ничего общего. Трагедия Маяковского, худо ли, хорошо ли, «держалась» прежде всего в плане словесном, существовала как поэтическое произведение. Была ли в соответствующем плане «инвенцией» опера Матюшина, не знаю: область музыки всегда оставалась мне чужда. Но либретто «Победы над Солнцем», как и все, что пробовал самостоятельно сочинять Крученых, было на редкость беспомощно и претенциозно-крикливо.

Центром драматического спектакля был, конечно, автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму. [41] К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма ее воплощения на сцене: единственным подлинно действующим лицом следовало признать самого Маяковского.[42] Остальные персонажи — старик с кошками, человек без глаза и ноги, человек без уха, человек с двумя поцелуями — были вполне картонны: не потому, что укрывались за картонажными аксессуарами и казались существами двух измерений, а потому, что, по замыслу автора, являлись только облеченными в зрительные образы интонациями его собственного голоса. Маяковский дробился, плодился и множился в демиургическом исступлении,

Себя собою составляя,
Собою из себя сияя. [43]

При таком подходе, естественно, ни о какой коллизии не могло быть и речи. Это был сплошной монолог, искусственно разбитый на отдельные части, еле отличавшиеся друг от друга интонационными оттенками. Прояви Маяковский большее понимание сущности драматического спектакля или больший режиссерский талант, он как-нибудь постарался бы индивидуализировать своих картонажных

партнеров, безликие порождения собственной фантазии. Но наивный эгоцентризм становился поперек его поэтического замысла. На сцене двигался, танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигрышным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в своем роскошном голосе: он, как Кронос,[44] поглощал свои малокровные детища.

Впрочем, именно в этом заключалась «футуристичность» спектакля, стиравшего — пускай бессознательно! — грань между двумя жанрами, между лирикой и драмой, оставлявшего далеко позади робкое новаторство «Балаганчика» и «Незнакомки».[45] Играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую кофту, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому и делал это в единственно мыслимой форме, на глазах у публики, не догадывавшейся ни о чем.

Театр был полон: в ложах, в проходах, за кулисами набилось множество народа. Литераторы, художники, актеры, журналисты, адвокаты, члены Государственной думы [46] — все постарались попасть на премьеру. Помню сосредоточенное лицо Блока,[47] неотрывно смотревшего на сцену и потом, в антракте, оживленно беседовавшего с Кульбиным. Ждали скандала, пытались даже искусственно вызвать его, но ничего не вышло: оскорбительные выкрики, раздававшиеся в разных концах зала, повисали в воздухе без ответа.

«Просвистели до дырок», [48] — отмечал впоследствии Маяковский в своей лаконической автобиографии. Это — преувеличение, подсказанное, быть может, не столько скромностью, сколько изменившейся точкой зрения самого Маяковского на сущность и внешние признаки успеха: по тому времени прием, встреченный у публики первой футуристической пьесой, не давал никаких оснований говорить о провале.

Так называемое «художественное оформление» принадлежало Школьнику[49] и было ниже самого спектакля. Все, что в тексте неприятно поражало поверхностным импрессионизмом, рыхлостью ткани, отсутствием крепкого стержня, как будто нарочно

было выпячено художником, подчеркнуто с какой-то необъяснимой старательностью. Один Маяковский, кажется, не замечал этого, хотя вмешивался во все детали постановки.

Двухсаженная кукла из папье-маше, с румянцем во всю щеку, облаченная в какие-то лохмотья и, несмотря на женское платье, смахивавшая на елочного деда-мороза, искренно нравилась ему, так же как и все эти сверкавшие фольгой, похожие на огромные рыбьи пузыри, слезинки, слезы и слезищи.

Он, словно ребенок, тешился несуразными игрушками, и, когда я попытался иронически отнестись к нелепой, на мой взгляд, бутафории, его лицо омрачилось. Лишь позднее я понял, что было нечто гофмановское[50] в этой встрече лирического поэта с собственными образами, воплотившимися в осязаемые предметы.

V

Если центром драматического спектакля оказался сам Маяковский, не только актер (хотя играл он великолепно, даже по признанию тех, кто, отрицая в нем поэтический талант, снисходительно советовали ему использовать природные данные, рост и голос и поступить на сцену),[51] но и автор «трагедии», то светящийся фокус «Победы над Солнцем» вспыхнул совсем в неожиданном месте, в стороне от ее музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто.

Как только после хлебниковского пролога («Чернотворские вестучки»),[52] награжденного несмолкаемым хохотом зала, белый коленкоровый занавес разорвали пополам два человека в треуголках, внимание публики сразу было поглощено зрелищем, представшим ей со сцены.[53]

Трудная это и неблагодарная вещь — передавать впечатление свежести и новизны, имеющих за собою двадцатилетнюю давность. Как размотать клубок времени в обратном направлении, прорваться назад сквозь толщу накопившегося опыта, сквозь уже геологические пласты отложившихся откровений, находок, изобретений? Нас поражает не столько фено-

мен, вызывавший восхищение наших отцов, сколько самое их восхищение: в этом факте, пожалуй, больше, чем в чем-либо ином, заключено реальное измерение времени.

В 1913 году земной шар был населен уже не питекантропами, но радио еще не существовало. Речь Вудро Вильсона, [54] произнесенную в Белом доме, слушали *по телефону* на банкете, в 500 километрах от Вашингтона: эта «передача» была последним словом техники почти накануне войны. В том же декабре в иллюстрированных журналах был помещен снимок: стоит во дворе казенного здания человек в генеральской шинели перед каким-то ящиком, водруженным на двуколке. Под снимком подпись: «Военный министр *интересуется* беспроволочным телеграфом».

В 1913 году сцена Луна-парка освещалась не плошками и лампионами, но о той аппаратуре, которая пятнадцать лет спустя позволила Исааку Рабиновичу превратить постановку «Любви к трем апельсинам» в незабываемую игру света,[55] не знали даже оборудованные последними усовершенствованиями лучшие театры Запада.

Поэтому то, что сделал К. С. Малевич в «Победе над Солнцем», не могло не поразить зрителей, переставших ощущать себя слушателями с той минуты, как перед ними разверзлась черная пучина «созерцога».[56]

Из первозданной ночи щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь. С «феерическими эффектами», практиковавшимися на тогдашних сценах, это было никак не сравнимо. Новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве. Принципы, утвердившиеся в живописи еще со времени импрессионизма, впервые переносились в сферу трех измерений. Но импрессионизмом работа Малевича и не пахла. Если с чем и соседила она, то, пожалуй, со скульптурным динамизмом Боччони.[57]

В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась

строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежавшими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве.

Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира. Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром, [58] и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы [59] принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей.

Это была живописная заумь, предварявшая иступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь — высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там — хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги...

Постановка Малевича наглядно показала, какое значение в работе над абстрактной формой имеет внутренняя закономерность художественного произведения, воспринимаемая прежде всего как его композиция. Расслаивая огульное представление о зауми, она отметала в одну сторону хлебниковские «бобэоби», а в другую — хлыстовскую глоссолалию Варлаама Шишкова. [60]

Живопись — в этот раз даже не станковая, а театральная! — опять вела за собой на поводу будетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики.

VI

Спектакли на Офицерской подняли на небывалую высоту интерес широкой публики к футуризму. О футуризме заговорили все, в том числе и те, кому

не было никакого дела ни до литературы, ни до театра. Только флексивные особенности фамилии Маяковского помешали ей превратиться в такое корневое гнездо, каким оказалось слово «Бурлюк», породившее ряд производных речений: бурлюкать, бурлюканье, бурлючье и т. д.

Но, связав вдвойне судьбу своей «трагедии» с собственной фамилией,[61] Маяковский бил наверняка: его популярность после спектаклей в Луна-парке возросла чрезвычайно. Одевайся он тогда, как все порядочные люди, в витринах модных магазинов, быть может, появились бы воротники и галстуки «Маяковский». Но желтая кофта[62] и голая шея были неподражаемы par excellence *...

Маяковскому не хотелось уезжать в Москву: он как будто не мог всласть надышаться окружавшим его в Петербурге воздухом успеха. Мы встречались с ним ежедневно: у Бурлюков, у Кульбина, у Пуни, в «Бродячей Собаке», где он сразу стал желанным гостем: барометр Бориса Пронина прекрасно улавливал все «атмосферные» колебания.[63]

Но едва ли не лучшим показателем высокого курса будетлянских акций было начавшееся в том же декабре сближение наше с эгофутуристами, вернее, с Игорем Северянином.[64]

К тому времени Северянин уже порвал с группой «Петербургского Глашатая», возглавлявшейся И. Игнатьевым, но для всех эгофутуристов «северный бард»[65] оставался признанным вождем и единственным козырем в их полемике с нами.

Эгофутуристы были нашими противниками справа, между тем как левый фланг в борьбе против нас пыталась занять группа «Ослиного Хвоста» и «Мишени», выступившая зимою тринадцатого года под знаменем «всёчества». Собственно на фронте живописном Ларионов и Гончарова именовали себя лучистами, но на том участке, где у нас происходили с ними «теоретико-философские» схватки и где Илья Зданевич заживо хоронил благополучно здравствовавший футуризм, они называли себя «всёками».[66]

Сущность всёчества была исключительно проста: все эпохи, все течения в искусстве объявлялись

* По преимуществу (франц.). — *Ред.*

равноценными, поскольку каждое из них способно служить источником вдохновения для победивших время и пространство всёков. Эклектизм, возведенный в к а н о н, — такова была Америка, открытая Зданевичем,[67] вся «теория» которого оказывалась лишь многословным парафразом истрепанной брюсовской формулы:

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И господа и дьявола
Хочу прославить я.[68]

Опасность, угрожавшая футуризму «слева», страшила нас не больше, чем смехотворные наскоки «Глашатая» и «Мезонина Поэзии».[69] Будетляне прочно занимали господствующие высоты, и это отлично учел Северянин, когда через Кульбина предложил нам заключить союз.

Кульбин, умудрявшийся сохранять дружеские отношения с представителями самых противоположных направлений, с жаром взялся за дело. Так как наиболее несговорчивыми людьми в нашей группе были Маяковский и я, он решил взять быка за рога и «обработать» нас обоих. Пригласив к себе Маяковского и меня, он познакомил нас с Северянином, которого я до тех пор ни разу не видел.[70]

Северянин находился тогда в апогее славы. К нему внимательно присматривался Блок, следивший за его судьбою поэта и сокрушавшийся о том, что у него нет «темы». О нем на всех перекрестках продолжал трубить Сологуб, подсказавший ему заглавие «Громокипящего кубка» и своим восторженным предисловием немало поспособствовавший его известности. Даже Брюсов и Гумилев, хотя и с оговорками, признавали в нем незаурядное дарование.[71] Маяковскому, как я уже упоминал, нравились его стихи, и он нередко полуиронически, полусерьезно напевал их про себя. Я тоже любил «Громокипящий кубок» — не все, конечно, но по-настоящему: вопреки рассудку.[72]

Мы сидели вчетвером в обвешанном картинами кабинете Кульбина, где, кроме медицинских книг, ничто не напоминало о профессии хозяина. Беседа не вязалась. Говорил один Кульбин, поочередно ос-

танавливая на каждом из нас пристальный взор, в котором мне всегда мерещилась немая мольба. Он, казалось, постоянно молил о чем-то своими глубоко запавшими, укоризненно-печальными глазами. О чем? О любви, о нежности, о снисхождении — не только к нему, пугавшемуся собственных парадоксов сейчас же после того, как он с вымученно-наглым видом изрекал их, но ко всему на свете и, в первую очередь, к нам самим, к молодежи, не привыкшей щадить друг друга и крайне подозрительно относившейся ко всяким попыткам сгладить существовавшие между нами противоречия.

Теперь он тоже обволакивал нас троих просящим взглядом, в котором наряду с бескорыстием присяжного миротворца угадывалась заинтересованность страстного экспериментатора. Я рассеянно слушал его и рассматривал сидевшего напротив меня Северянина.

Он, видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности. Но до чего казалась мне жалкой русская интерпретация Дориана![73] Помятое лицо с нездоровой сероватой кожей, припухшие веки, мутные глаза. Он как будто только что проснулся после попойки и еще не успел привести себя в порядок. Меня удивила неряшливость «изысканного грезэра»: грязные, давно не мытые руки, залитые «крем де виолетом»[74] лацканы уайльдовского сюртука...

На вопросы, с которыми к нему иногда обращался Кульбин, он многозначительно мычал или отвечал двумя-тремя словами, выговаривая русское «н» в нос, как это делают люди, желающие щегольнуть отсутствующим у них французским произношением. Ни одного иностранного языка Северянин не знал; уйдя не то из четвертого, не то из шестого класса гимназии,[75] он на этом и закончил свое образование. Однако надо отдать ему справедливость, он в совершенстве постиг искусство пауз, умолчаний, односложных реплик, возведя его в систему, прекрасно помогавшую ему поддерживать любой разговор. Впоследствии, познакомившись с ним поближе, я не мог надивиться ловкости, с которой он маневрировал среди самых каверзных тем.

Северянин стоял в стороне от всего, что нас вол-

новало, с чем у нас были большие, запутанные счеты, — в стороне от французской живописи, от символизма.[76] Для него этих вопросов не существовало. Он еще не подошел к порогу раннего символизма, бродил в предрассветных его сумерках и, вопреки собственному заявлению:

...во времена Северянина
Следует знать, что за Пушкиным были
и Блок и Бальмонт![77] —

застыл на культе Лохвицкой и Фофанова,[78] то есть на «Ниве» девяностых годов, на еще не разрыхленном «новыми веяниями» макарте, окопавшемся где-то в провинциальной глуши Владивостока и Харбина.

Двадцать лет, отделявшие нас от первого сборника русских символистов,[79] были для Северянина прожиты впустую: он отталкивался от Надсона,[80] как мы отталкивались от Брюсова.

Девяностые годы наступали на нас из плюшевых с бронзовыми застежками семейных альбомов, где затянутые в рюмочку дальневосточные красавицы еще не успели расстаться с турнюрами, чтобы превратиться в столичных «кокотесс»; где мечтательные почтово-телеграфные чиновники, в блаженном неведении торпедо и лимузинов, вдохновенно опирались на слишком высокий руль слишком тонкошинного велосипеда; где будущие защитники Порт-Артура[81] еще щеголяли в юнкерском мундире, держа руку у пояса на штыке новейшего образца, только что выпущенного Тульским оружейным заводом.

Никакие неологизмы, никакие «крем де мандарины», под прикрытием которых наползал на нас этот квантунский пласт культуры,[82] не могли ввести ни меня, ни Маяковского в заблуждение. Но рецидив девяностых годов до того был немыслим, их яд до такой степени утратил свою вирулентность, что перспектива союза с Северянином не внушала нам никаких опасений.

Однако выгоды этого блока представлялись нам слишком незначительными. Мы медлили, так как торопиться было незачем. Тогда Кульбин предложил поехать в «Вену»,[83] зная по опыту, что в подобных местах самые трезвые взгляды быстро теряют

всякую устойчивость. Действительно, к концу ужина от нашей мудрой осторожности не осталось и следа.

Кульбин торжествовал. Он размяк от умиления и договорился до того, что в лице нас троих, отныне, несмотря на все наши различия, тесно спаянных друг с другом, он видит... Пушкина. [84] За Пушкина обиделся я один: и Северянин и Маяковский явно обиделись каждый за себя.

Но новорожденный союз выдержал это первое испытание.

VII

Неделю спустя мы уже выступали совместно в пользу каких-то женских курсов.[85]

Во второй половине дня Маяковский зашел за мною и предложил отправиться к Северянину, чтобы затем втроем поехать на вечер.

Северянин жил на Средней Подьяческой,[86] в одном из домов, пользовавшихся нелестною славой. Чтобы попасть к нему, надо было пройти не то через прачечную, не то через кухню, в которой занимались стиркой несколько женщин. Одна из них, скрытая за облаками пара, довольно недружелюбно ответила на мой вопрос: «Дома ли Игорь Васильевич?» — и приказала мальчику лет семи-восьми проводить «этих господ к папе».

Мы очутились в совершенно темной комнате с наглухо заколоченными окнами. Из угла выплыла фигура Северянина. Жестом шателена он пригласил нас сесть на огромный, дребезжащий всеми пружинами диван.

Когда мои глаза немного освоились с полумраком, я принялся разглядывать окружавшую нас обстановку. За исключением исполинской музыкальной табакерки, на которой мы сидели, она, кажется, вся состояла из каких-то папок, кипами сложенных на полу, да несчетного количества высохших букетов, развешанных по стенам, пристроенных где только можно. Темнота, сырость, должно быть от соседства с прачечной, и обилие сухих цветов вызывали представление о склепе. Нужна была поистине безудержная фантазия, чтобы, живя в такой промозглой тру-

щобе, воображать себя владельцем воздушных «озерзамков» и «шалэ».[87]

Мы попали некстати. У Северянина, верного расписанию, которое он печатал еще на обложках своих первых брошюрок, был час приема поклонниц. Извиняясь, но не без оттенка самодовольства, он сообщил нам об этом.

Действительно, не прошло и десяти минут, как в комнату влетела девушка в шубке. Она точно прорвалась сквозь какую-то преграду, и ей не сразу удалось остановиться с разбега. За распахнувшейся дверью, в облаках густого пара, призванных, казалось, обеззараживать от микробов адюльтера всех северянинских посетительниц, там, в чистилище прачечной, слышалось сердитое ворчанье.

Девушка оглянулась и, увидав посторонних, смутилась. Северянин взял из рук гостьи цветы и усадил ее рядом с нами. Через четверть часа — еще одна поклонница. Опять — дверь, белые клубы пара, ругань вдогонку, цветы, замешательство...

Мы свирепо молчали, только хозяин иногда издавал неопределенный носовой звук, отмечавший унылое течение времени в склепе, где томились пять человек. Маяковский пристально рассматривал обеих посетительниц, и в его взоре я уловил то же любопытство, с каким он подошел к папкам с газетными вырезками, грудою высившимся на полу.

Эта бумажная накипь славы, вкус которой он только начинал узнавать, волновала его своей близостью. Он перелистывал бесчисленные альбомы с наклеенными на картон рецензиями, заметками, статьями и как будто старался постигнуть сущность загадочного механизма «повсесердных утверждений»,[88] обладатель которого лениво-томно развалился на диване в позе пресытившегося падишаха.

В том, как Маяковский прикасался к ворохам пыльной бумаги, в том, как он разглядывал обеих девушек, была деловитость наследника, торопящегося еще при жизни наследодателя подсчитать свои грядущие доходы. Популярность Северянина, воплощенная в газетных вырезках, в успехе у женщин, будила в Маяковском не зависть, нет, скорее — нетерпение.

Эта нервная взвинченность не оставляла его и на

концерте, превратившемся в турнир между ним и Северянином. Оба читали свои лучшие вещи, стараясь перещеголять друг друга в аудитории, состоявшей сплошь из женщин. Инициатива вечера принадлежала, если не ошибаюсь, Северянину: эти курсы были одним из мест, где он пользовался неизменным успехом. Русский футуризм все еще находился в стадии матриархата.

Я впервые слышал чтение Северянина. Как известно, он пел свои стихи[89] — на два-три мотива из Тома: сначала это немного ошарашивало, но, разумеется, вскоре приедалось. Лишь изредка он перемежал свое пение обыкновенной читкой, невероятно, однако, гнусавя и произнося звук «е» как «э»:

Наша встрэча — Виктория Рэгия
Рэдко, рэдко в цвэту.[90]

Северянину это, должно быть, казалось чрезвычайно шикарным: распустив павлиний хвост вовсю, он читал свои вещи на каком-то фантастическом диалекте. Однако, несмотря на эти многократно испытанные приемы покорения наивных сердец, успех Маяковского был ничуть не меньше. Это само по себе следовало признать уже победой, так как обычно после автора «Громокипящего кубка» публика крайне холодно принимала других поэтов.

В поединке на женских курсах, закончившемся вничью, уже проступили грозные для Северянина симптомы: на смену «изысканному грезэру», собиравшему дань скудеющих восторгов, приближался уверенной походкой «площадной горлан».[91]

VIII

Помимо совместных публичных выступлений, блок с Северянином ознаменовался выпуском «Рыкающего Парнаса»,[92] в котором рядом с нашими вещами были напечатаны стихи Северянина. Из художников, кроме обоих Бурлюков, приняли участие в сборнике Пуни, Розанова и Филонов.[93]

Из-за рисунков Филонова, в которых цензура, относившаяся спокойно к голозадым женщинам Давида, усмотрела порнографию, «Рыкающий Парнас»



О. Розанова. Городской пейзаж. Литография. 1913 г. (из сб. «Союз молодежи», 1913, № 3).

был конфискован сразу по выходе в свет. [94] Это было тем более прискорбно, что сборник открывался декларацией, которой мы отмежевывались как от символистов, так и от эгофутуристов и акмеистов. Ввиду того что «Рыкающий Парнас», за исключением десятка экземпляров, вынесенных тайком из типографии, совсем не получил распространения, мне кажется нелишним привести этот документ полностью: [95]

ИДИТЕ К ЧЕРТУ.

Ваш год прошел со дня выпуска первых наших книг: «Пощечина», «Громокипящий кубок», «Садок Судей» и др.

Появление Новых поэзий подействовало на еще ползающих старичков русской литературочки, как беломраморный Пушкин, танцующий танго.

Коммерческие старики тупо угадали раньше одурачиваемой ими публики ценность нового и «по привычке» посмотрели на нас карманом.

К. Чуковский (тоже не дурак!) развозил по всем ярмарочным городам ходкий товар: имена Крученых, Бурлюков, Хлебникова... Ф. Сологуб[96] схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талантик.

Василий Брюсов привычно жевал страницами «Русской Мысли»[97] поэзию Маяковского и Лившица.

Брось, Вася, это тебе не пробка!..

Не затем ли старички[98] гладили нас по головке, чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электропояс для общения с музами?..

Эти субъекты дали повод табуну молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо: обсвистанный ветрами «Мезонин Поэзии», «Петербургский Глашатай» и др.

А рядом выползла свора Адамов с пробором — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игрушечных львах,[99] а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов...

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

1) *Все футуристы объединены только нашей группой.*

2) *Мы отбросили наши случайные клички «эго» и «кубо» и объединились в единую литературную компанию футуристов:*

Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Виктор Хлебников.

Составили мы этот манифест вшестером, на квартире у четы Пуни, взявших на себя расходы по изданию сборника. Николай Бурлюк отказался присоединить свою подпись, резонно заявив, что нельзя даже метафорически посылать к черту людей, которым через час будешь пожимать руку. Действительно, ни одна из наших деклараций еще не вызывала в литературной среде такого возмущения, как этот плод нашего совместного творчества. Каждое слово в нем как будто было рассчитано на то, чтобы кого-нибудь оскорбить.

Василий — не опечатка, а озорство: поэт любил свое имя, вводил его в стихи, злоупотреблял его благозвучием, что даже дало Потемкину повод в ходив-

шей тогда по рукам пародии вложить ему в уста горделивое утверждение:

> ...Так наслаждаюсь в полной мере я,
> Вертясь, как слон на вертеле,
> Чтоб имя Брюсова Валерия
> Увековечить на земле. [100]

Ладно — назовем его в таком случае Василием! Пробка — тоже неспроста; это — намек на принадлежащий Валерию Яковлевичу, а может быть, и никогда не существовавший, пробковый завод.

Больше всего вознегодовал Сологуб — на Северянина, которого он «вывел в люди», и Гумилев — на нас всех: особенно задело его выражение «свора Адамов».

Из текста манифеста ясно, что, вступая в блок с Северянином, мы и не думали включать в свою «литературную компанию» ни «Петербургский Глашатай», ни «Мезонин Поэзии». Что произошло вслед за тем в Москве, каким образом удалось «мезонинцам» сблизиться с Маяковским и Бурлюком, чем руководствовался «отец российского футуризма», доверяя одному из «табуна молодых людей без определенных занятий» переиздание «Дохлой Луны» и наблюдение за выпуском «Первого журнала русских футуристов», [101] — не знаю. Но вскоре после выхода обеих книг Давид писал мне из Ростова-на-Дону:

«Очень жаль, что ты не живешь в Москве. Пришлось печатание поручить Шершеневичу и — мальчишеское самолюбие! — № 1-2 журнала вышел вздор!..» [102]

В самом деле, для того, чтобы поместить свои жалкие подражания Маяковскому, Шершеневич не постеснялся выбросить из «Дохлой Луны» пять вещей Хлебникова, [103] в том числе «Любовника Юноны» и «Так как мощь мила негуществ». А с журналом получилось еще хуже: он весь 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, пренебрежительно окрестивших Асеева «Неогальперином» [104] и заявлявших, что у него, быть

может, много скрытых талантов, но что к поэзии они не имеют ни малейшего отношения.

Не надо было обладать особой прозорливостью, чтобы заметить, что все эти статейки если не писаны одной рукою, то инспирированы одним лицом — кем, у меня не оставалось никаких сомнений.[105] К сожалению, это обнаружилось слишком поздно, когда два объемистых сборника, внешне изданные прекрасно, были вконец испакощены самовлюбленным графоманом, опьяневшим от неожиданного раздолья.

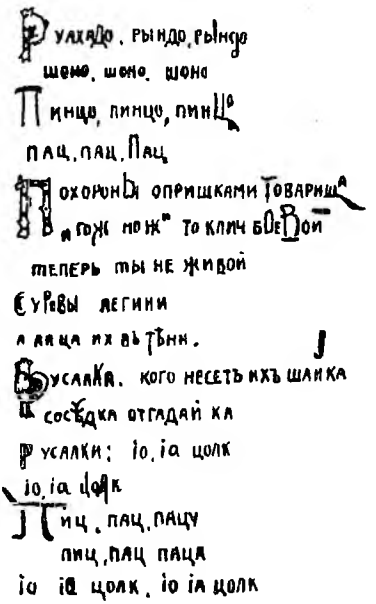
IX

Между тем как в Москве столь своеобразно пополнялись наши ряды, в Петербурге происходило то, что в будущей истории нашего движения получит, вероятно, название второго призыва футуристов.

Как я уже упоминал не раз, будетляне представляли собою замкнутый кружок, центром которого была «Гилея». Хотя мы и провозгласили себя единственными футуристами мира, это, однако, не означало монополии даже в пределах России: каждый, кому захотелось бы, мог объявить себя футуристом. Но «Гилея» продолжала оставаться настоящей кастой: несмотря на неоднократные попытки расширить это основное ядро, в «Гилею» после Маяковского уже никто не вошел до самого ее распада.

В связи с присоединением к нам Северянина поднялся вопрос о включении в нашу группу и Василиска Гнедова[106]: среди эгофутуристов он был белой вороной и неоднократно выражал желание перейти в наш лагерь. Разумеется, это имело бы гораздо больший смысл, чем допущение Шершеневича, но Гнедову помешала болезнь, вынудившая его спешно уехать на юг.

Добивался принятия в «Гилею» и Александр Конте,[107] молодой, талантливый поэт, находившийся под комбинированным влиянием французов и Хлебникова: его стихи были бы уместнее многих иных на страницах наших сборников, но я — сейчас мне даже трудно вспомнить, по каким соображениям, — отклонил его домогательства.



П. Филонов. Иллюстрация из кн. В. Хлебникова «Изборник стихов». Литография 1914 г.

Да вопрос, в сущности, заключался уже не в формальном вхождении в нашу группу. Те, кто желал работать с нами, могли это делать, не именуя себя футуристами. Так поступил Виктор Шкловский,[108] с которым меня в декабре тринадцатого года познакомил Кульбин.

Кульбин был слишком любвеобилен и медоточив и слишком легко раздавал патенты на гениальность, чтобы к каждой его рекомендации можно было относиться с полным доверием. Однако розовощекий юноша в студенческом мундире, тугой воротник которого заставлял его задирать голову даже выше того, к чему обязывает самый малый рост, действительно производил впечатление вундеркинда.

Кроме того, у Шкловского была филологическая

культура, отсутствовавшая у нас всех, за исключением, конечно, Хлебникова. Но высказывания «короля времени» были, во-первых, аутентическими толкованиями, а не констатацией литературного феномена и его исследованием со стороны, и, во-вторых, носили слишком случайный и лирический характер. В лице Шкловского к нам приходила университетская [109] — никогда не слишком молодая — наука. Это было уже интересно: взглянуть на свое отражение в только что наамальгамированном стекле, которое мы, вероятно, постеснялись бы признать зеркалом истории.

В последних числах декабря Шкловский прочел в «Бродячей Собаке» свой первый доклад: [110] «Место футуризма в истории языка». Он говорил о словообразе и его окаменении, об эпитете как средстве подновления слова, о «рыночном» искусстве, о смерти вещей и об остранении как способе их воскрешения. На этом он основывал теорию сдвига и в возвращении человеку утраченной остроты восприятия мира видел главную задачу футуризма. Противопоставляя «полированной поверхности» Короленко «тугой язык» Крученых, [111] вскрывая процесс образования бранных и ласкательных слов, ссылаясь на полупонятный язык древней поэзии, он устанавливал связь между будетлянским речетворством и приемами общего языкового мышления.

Во всем этом для гилейцев было мало нового. Каждый из нас только тем и занимался, что «воскрешал вещи», сдвигая омертвевшие языковые пласты, причем пытался достигнуть этого не одним лишь «остранением эпитета», но и более сложными способами: взрывом синтаксической структуры, коренною ломкой традиционной композиции и т. д. Разве теперь, когда отшумели опоязовские бури [112] в стакане воды, уже не стоило бы, положа руку на сердце, признаться, что пресловутая формула «искусство — совокупность стилистических приемов» [113] заключена in nice* в определении поэзии, данном вступительной статьей к «Дохлой Луне»?

Еще весною тринадцатого года я писал: «Для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична

*В зародыше (лат.). — *Ред.*

или фантастична наша поэзия: *за исключением своей отправной точки она не поставляет себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним никак, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными».* [114]

Повторяю: я нисколько не горжусь этим, ибо смешно гордиться воздухом, которым дышал... Но здесь уместно вспомнить об этом, чтобы объяснить, почему выступление Шкловского никем из нас не рассматривалось как событие. Новым, пожалуй, было лишь то, что Шкловский пришел к нам со стороны, из университетского семинария, как филолог и теоретик: до тех пор к нам доносились оттуда только пренебрежительные насмешки да брань. Кроме того, он был хороший оратор: говорил с неподдельным задором, горячо и плавно, не заглядывая ни в какие бумажки. Нам оставалось только поздравить себя с таким союзником.

X

Едва ли не на лекции Шкловского неутомимый Кульбин свел меня с Артуром Лурье,[115] окончившим в том году Петербургскую консерваторию. К музыке, как я уже говорил, у меня никогда не было особенного влечения: в этой области мне до конца моих дней суждено быть профаном.

Я должен был поэтому верить на слово и Кульбину и самому Лурье (мог ли я в ту пору, без риска скомпрометировать свое футуристическое «лицо», полагаться на другие авторитеты?), что не кто иной, как он, Артур Винцент Лурье, призван открыть собою новую эру в музыке. Скрябин, Дебюсси, Равель, Прокофьев, Стравинский — уже пройденная ступень.[116] Принципы «свободной» музыки (не ограниченной тонами и полутонами, а пользующейся четвертями, осьмыми и еще меньшими долями тонов), провозглашенные Кульбиным еще в 1910 году, в творчестве Лурье получали реальное воплощение.[117]

Эта новая музыка требовала как изменений в нотной системе (обозначения четвертей, осьмых

тонов и т. д.), так и изготовления нового типа рояля — с двумя этажами струн и с двойной (трехцветной, что ли) клавиатурой. Покамест же, до изобретения усовершенствованного инструмента, особое значение приобретала интерпретация.

И Лурье со страдальческим видом протягивал к клавишам Бехштейна руки, с короткими, до лунок обглоданными ногтями, улыбаясь, как Сарасате,[118] которому подсунули бы трехструнную балалайку.

Впрочем, не один лишь «Wohltemperierte Klavier»[119] вызывал саркастическую усмешку на преждевременно увядших губах моего нового приятеля: она не покидала его никогда, прочно расположившись над огромной, от уха до уха распяленной бабочкой черного галстука, тревожившей воображение бирзульского денди[120] еще на школьной скамье частного коммерческого училища.

Ибо, вопреки всему, что он прочел у Барбэ д'Оревильи и что должно было бы заставить его отказаться навеки от неосуществимых мечтаний, Артур Винцент Лурье продолжал считать себя вторым Джорджем Бреммелем, хотя обращался со своим цилиндром, как с дароносицей, и вкушал, как причастие, развесной салат оливье.

Стесняясь своего происхождения, он, словно упорно не заживающую, уродливую культяпку, обматывал собственную фамилию бесконечным марлевым бинтом двойных имен, присоединяя к экзотическому Артуру Винценту (Артуру — в честь Шопенгауэра, Винценту — в честь Ван Гога) Перси Биши (в честь Шелли), и облюбовал к очередному приезду папского нунция[121] в Петербург еще Хозе-Мария (в честь Эредиа), но этому помешала война.

Став футуристом из снобизма, Лурье из дендизма не называл себя им. Но он заполнял в рядах будетлян место, бывшее до него пустым, и в нашем противостоянии развернутой фаланге Маринетти именно он, а не тишайший Матюшин, мог — хотя бы только декларативно — «перекрывать» Балилла Пателлу.[122] Впрочем, это не мешало ему писать романсы на слова Верлена и Ахматовой, которые вскоре под маркой «Табити»[123] (название, придуманное Хлебниковым и означающее по-эскимосски «Полярная звез-

да») выпускал под обложками в стиле «пудреной розы» его самоотверженный издатель Семичев.

Сговориться с Лурье мне было нетрудно, ибо сговариваться, правду сказать, было не о чем: я без колебаний отдавал ему на съедение всего Баха с потрохами, а он, хотя в своих литературных вкусах не шел дальше акмеистов, ни за что не решился бы не только выступить против воинствующего будетлянства, но даже признаться в своем равнодушии к Хлебникову или Маяковскому.[124]

В ту многоречивую пору одного такого сердечного согласия было вполне достаточно, чтобы совместными усилиями родить манифест о чем угодно и против кого угодно. Если же принять еще во внимание, что мы оба, каждый по-своему, тяготели к расовой теории искусства, искушавшей нас примитивным противопоставлением Западу Востока, станет ясно, что мы не могли не выпустить нового «универсала».[125]

Среди живописцев у нас нашелся единомышленник в лице Якулова,[126] незадолго перед тем приехавшего из Парижа, где Делоне на лету перехватил у него идею одновременной совместноцветности — ядро симюльтанэ. На берегах Невы апостолом этого течения явился молодой приват-доцент А. А. Смирнов, тоже недавно возвратившийся из Парижа. Вместо «последней песни Беранжера»[127] Смирнов привез писанную от руки Делоне и его женою, Соней Терк, на длинных полосах бумаги сандраровскую «Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France».[128]

Подобно тому как в живописи речь шла об одновременном восприятии всех элементов картины, вместо последовательного их восприятия одного за другим, основным принципом симюльтанистской поэзии было вытеснение последовательности одновременностью. В отличие от упрощенного разрешения этой задачи теми, кто, как Барзён,[129] сводил все дело к одновременному чтению произведения несколькими голосами (то есть подменял одновременность поэтическую одновременностью декламационной), Блэз Сандрар в сотрудничестве с женой Делоне сделал попытку добиться искомого эффекта выделением отдельных слов посредством разноцветных букв и раскраски фона.



Н. Кульбин. Портрет Д. Бурлюка. Литография. 1913 г.

Параллельно с ним Гийом Аполлинер печатал свои симюльтанистские поэмы,[130] располагая слоги и обрывки фраз по всей странице с таким расчетом, чтобы геометрические фигуры, образуемые беспорядочно разбросанными типографскими знаками, схватывались глазом одновременно. Это уже мало чем отличалось от внешнего начертания футуристических стихов, практиковавшегося Маринетти и Палацески.[131]

Вообще одновременность такого восприятия следовало признать довольно относительной. Нам, поэтам, ломать копья тут было не из-за чего. Но Яку-

лов не мог спокойно слышать о симюльтанэ и надсаживал себе глотку, крича, что Делоне ограбил его,[132] так как он, Якулов, первый своим «вращающимся солнечным диском» показал, каким образом можно достигнуть единства впечатления путем единства технических средств.

Не в пример большинству живописцев, Якулов обладал даром обобщения и умел связно излагать свои мысли.

У него была своеобразная гносеологическая концепция, противопоставлявшая искусство Запада, как воплощение геометрического мировосприятия, направляющегося от объекта к субъекту, — искусству Востока, мировосприятию алгебраическому, идущему от субъекта к объекту.[133] Именно ему принадлежит указание на это в совместно выпущенной нами декларации, точно так же как и противоположение территориального искусства Европы строящемуся на космических элементах искусству России.

Он настаивал на включении в текст манифеста обоих тезисов в качестве принципов, общих живописи, музыке и поэзии. Засунув большие пальцы смуглых рук за огненно-оранжевый жилет и свирепо вращая глазами, он декламировал в доказательство того, что русский стих всегда бессознательно тяготел к «космизму».

«Lumen coeli! Sancta rosa!» —
Восклицал он, дик и рьян,
И, как гром, его угроза
Поражала мусульман.[134]

— В этом четверостишии, — убеждал он меня, — сочетание двух стихий: женственной Ламбды, начала влаги, нежности, и пламенного, мужественного Ро...[135] Разве кто-нибудь из западно-европейских поэтов мог бы одним звуковым составом стиха с такой полнотою и силой передать коллизию космических элементов?.. Там, на Западе, они даже не в состоянии понять это! — продолжал он, все более разгорячаясь. — Их периодически тянет на Восток, они инстинктивно чувствуют, что правда на нашей стороне (на *нашей:* мы, конечно, отождествляли себя с Востоком!), но взять у нас, даже при желании, не могут ничего. О Делоне говорить не приходится: его

холсты безнадежно поражены тем самым недугом «описательности и последовательности», от которого, по его собственным словам, свободен только Восток. Да что — Делоне? Делакруа и тот ничему не научился у Востока: он не понял, что в материале уже дан цвет. А импрессионисты? Они ведь тоже не чувствовали воздуха! Никому из них не пришло в голову, что мазок — уже рельеф: недаром китайцы,[136] стремясь избежать рельефа, втирают краску в самую ткань!

Чего, казалось бы, проще? Записать этот монолог, понравившийся и мне и Лурье, прибавить к нему еще несколько соображений общего характера, и получился бы неплохой манифест. Так нет же! Проклятая склонность к «измам», к наукоподобной абракадабре сразу дала знать о себе, как только мы сели за стол (действие происходило на квартире у Лурье), чтобы составить декларацию.[137]

Мало того: войдя в азарт, мы забыли, что отрицательные формулы еще не являются сами по себе программой. Особенно смешно это вышло у Якулова, который в качестве своего основного тезиса выдвинул «отрицание построения по конусу, как тригонометрической перспективы». Даже Гийом Аполлинер, перепечатавший наш манифест в «Mercure de France»,[138] не мог удержаться от иронического замечания по адресу слишком пылкого теоретика.

Декларацию мы выпустили на трех языках:[139] русском, французском и итальянском, так как полагали, что только с Италией и Францией стоит считаться, как с единственными странами авангардного искусства.

К разбору этого документа я еще вернусь в связи с лекцией, прочитанной мною на ту же тему и служившей вместе с тем ответом итальянским футуристам. Ибо блок с Якуловым ни в какой мере не знаменовал моего отхода от «Гилеи», участником которой я продолжал оставаться до августа четырнадцатого года. Этот блок свидетельствовал о другом: о процессе внутреннего роста и неизбежной дифференциации в стане будетлян — процессе, явно ускорившемся благодаря приезду в Россию Филиппо Томмазо Маринетти.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Мы и Запад

В конце января Кульбин, поддерживавший постоянную переписку с заграницей, сообщил мне, что в Россию едет Маринетти.[1] Он посетит Москву, потом Петербург: так уж условлено им с Тастевеном, который в качестве генерального делегата парижского общества «Les Grandes Conférences»[2] устраивал его лекции в обеих столицах.

В Москве в это время из футуристов не было никого: Давид Бурлюк, Каменский и Маяковский гастролировали на юге. Это было то знаменитое турне, в котором принял участие Северянин и которое закончилось его ссорой с Маяковским.[3]

Дня за три до приезда Маринетти в одной из московских газет появилось интервью с Ларионовым: вождь лучизма утверждал, что вождя футуризма следует забросать тухлыми яйцами, так как он изменил им самим провозглашенным принципам.[4]

На защиту гостя встали Малевич, поспешивший отмежеваться от воинственных намерений Ларионова, и Шершеневич, ухватившийся за злосчастную репортерскую заметку, чтобы обрушиться целым потоком писем в редакцию.[5] Он же в роли единственного представителя русского футуризма встречал Маринетти на вокзале, ибо ни Тастевен, ни Алексей Толстой,[6] о котором устроители всяких торжеств уже и тогда вспоминали в трагические минуты, никак не могли сойти за будетлян.

Обо всем этом мы, петербуржцы, узнали из московских газет, не преминувших поднять очередную шумиху вокруг приезда Маринетти. Особенное внимание ему уделяла суворинская «Новь»,[7] ежедневно

помещавшая интервью, портреты, статьи, подробные отчеты о лекциях.

Однако, восхищаясь темпераментом и ораторским дарованием Маринетти, превознося его находчивость и полемический талант, отдавая дань его виртуозной декламации, почти все без исключения журналисты отделяли эти личные качества главы итальянского футуризма от проповедуемых им теорий. Излагая обстоятельно содержание его лекций, газеты предпочитали оставлять без комментариев призывы Маринетти к разрушению музеев и библиотек, его шовинистические выкрики, его женоненавистничество и прочие жупелы.

Когда за год до этого сумасшедший Балашов изрезал в Третьяковке репинское полотно, те же борзописцы не стеснялись кивать на Бурлюков, недвусмысленно намекая, что действительными виновниками дикого поступка, его подлинными вдохновителями являются глашатаи «левого» искусства.[8]

Но потому ли, что речь шла о чужом добре, или что трудно было принимать за чистую монету свирепые лозунги Маринетти, потому ли наконец, что надлежало соблюдать какие-то приличия по отношению к гостю, на которого, будь он нашим соотечественником, давно надели бы смирительную рубаху, теперь никто не думал заступаться за Микеланджело, хотя на его «Моисея» уже замахивался ломом Умберто Боччони. [9]

Совсем напротив: нам, русским футуристам, даже ставили в пример душку Маринетти, который не раскрашивает себе лица, не наряжается в полосатую кофту, не устраивает дебошей.

Увы, это было верно. Героические времена итальянского футуризма канули в безвозвратное прошлое. «Кровавые» битвы с пассеистами в Милане и Риме,[10] о которых по всякому поводу любил вспоминать Маринетти, стали уже эпосом. В надежде вернуть утраченный блеск так быстро заржавевшим боевым доспехам, он собрался

> В Россию, к варварам, со страхом и слезами,
> Приехал — и нашел, что ласкам нет конца...[11]

Его, ненавистника лунного света, мизогина, разрушителя музеев, непримиримого противника фили-



Н. Кульбин. Портрет Ф. Т. Маринетти с дарственной надписью: «Дорогому другу Бенедикту Лившицу. Футуризм. Маринетти». Литография. 1914 г.

стерства,[12] засыпали цветами, раздушенными дамскими записочками, возили в картинные галереи, чествовали на банкетах... Единственная возможность скандала — в Литературно-художественном кружке, куда он приехал после лекции в Консерватории и где случайно находился Ларионов, — почти сразу была пресечена вмешательством нескольких миролюбцев, поспешивших вылущить из завязавшейся беседы все, что таило в себе опасность столкновения.[13]

В Москве Маринетти так и не увидел никого из русских футуристов. Это был настоящий конфуз, мимо которого не могли пройти даже репортеры, отметившие, что итальянский гость очутился в компании людей, не имеющих ничего общего с футуризмом.[14] Кто-то даже съязвил, что с Маринетти повторилась история, случившаяся с одним индусом, приехавшим в Москву проповедовать при помощи музыки и священных танцев новую религию и очутившимся у Максима.[15]

Окруженный «пассеистами», молодыми пшютами, и теми самыми стариками, которые, по его собственному выражению, «ошибаются даже тогда, когда они правы», Маринетти под конец затосковал: в своей последней лекции он с горечью заявил, что публика аплодирует не его идеям, а его темпераменту.[16] Кроме того, отсутствие русских футуристов, к которым он волей-неволей был вынужден обращаться заочно, ставило главу западного футуризма в смешное положение полководца без войска. Он стремился в Петербург, где рассчитывал на иной прием: от московских успехов его мутило не в шутку.

II

Накануне прибытия Маринетти в Петербург Кульбин созвал у себя на квартире нечто вроде совещания. Ему хотелось добиться от нас единодушного отношения к гостю и предотвратить то, что произошло в Москве.

Это оказалось совсем нелегко, так как Хлебников и я заняли непримиримую позицию. Не сговариваясь друг с другом, мы пришли к убеждению, что Маринетти смотрит на свое путешествие в Россию как на посещение главою организации одного из ее филиалов.[17]

Этому следовало дать решительный отпор: мы не только не считали себя ответвлением западного футуризма, но и не без оснований полагали, что во многом опередили наших итальянских собратьев.

В самом деле, ознакомившись с дюжиной манифестов, присланных Маринетти еще из Милана, мы не нашли ничего нового для себя, особенно в тех трех, которые касались непосредственно литературы.[18] Большинство положений, выдвинутых итальянскими футуристами, были для нас либо уже пройденным этапом, либо половинчатым решением стоявших перед всеми нами задач.

Эти задачи, разумеется, не выходили за пределы «технологии» искусства, ибо «философские» предпосылки итальянского футуризма представляли для нас только теоретический интерес: слишком различны были причины, вызвавшие одноименное течение в двух странах, чтобы можно было говорить без натяжки о какой-то общей программе.

Приезд Маринетти и порожденные этим событием толки укрепили меня в моем давнишнем намерении выступить перед широкой аудиторией с лекцией на тему о взаимоотношении русского и итальянского футуризма. Покамест же я считал необходимым выпустить хотя бы манифест, которым будетляне отмежевались бы от группы Маринетти.

Такого же мнения придерживался и Хлебников. Все остальные — Николай Бурлюк, Матюшин, Лурье — согласились с Кульбиным, доказывавшим с пеной у рта несвоевременность подобной декларации, в которой «наш дорогой гость» несомненно ус-

мотрит для себя обиду. Кульбин даже сыграл на местном патриотизме присутствующих, напирая на то, что петербуржцы — не москвичи и что нам надо исправить ошибки наших московских товарищей, проявив себя настоящими европейцами.

В азиатах остались мы вдвоем: Хлебников и я.

На следующее утро он ни свет ни заря пришел ко мне, и мы в четверть часа составили воззвание, которое он немедленно повез в типографию, чтобы к вечеру иметь возможность распространять его на лекции Маринетти.

Зал Калашниковской биржи был уже полон,[19] а Хлебников, с которым мы условились встретиться за полчаса до начала лекции, все не приходил. Кульбин откуда-то узнал о нашем манифесте и так же, как и я, не сводил глаз с дверей.

Наконец, в последнюю минуту, когда на кафедре уже появился Маринетти, в зал ворвался бледный, запыхавшийся Хлебников, прижимая к груди кипу воззваний. Ткнув мне половину, он принялся быстро обходить ряды, раздавая листовку направо и налево. Уже в типографии он внес в текст некоторые поправки, смягчив выражения, показавшиеся ему слишком резкими. Отпечатанная на конторской, в голубую клетку, бумаге, наша декларация гласила:

> Сегодня иные туземцы и итальянскій поселокъ на Неве[20] изъ личныхъ соображеній припадаютъ къ ногамъ Маринетти, предавая первый шагъ русского искусства по пути свободы и чести, и склоняютъ благородную выю Азіи подъ ярмо Европы.
>
> Люди, не желающіе хомута на шее, будутъ, какъ и въ позорные дни Верхарна и Макса Линдера, спокойными созерцателями темнаго подвига.
>
> Люди воли остались въ сторонѣ. Они помнятъ законъ гостепріимства, но лукъ ихъ натянутъ, а чело гневается.
>
> Чужеземецъ, помни страну, куда ты пришелъ!
>
> Кружева холопства на баранахъ гостепріимства.
>
> *В. Хлебниковъ.*
> *Б. Лившицъ.*

Не успел я распространить и десяток экземпляров, как ко мне подскочил Кульбин. С проворством,

неожиданным в пожилом человеке, он выхватил у меня из рук всю пачку и, яростно разрывая на части свою добычу, кинулся догонять Хлебникова, орудовавшего уже в задних рядах. В первый раз в жизни я видел Кульбина остервенелым: он не помнил себя и одним своим взором, казалось, был способен испепелить меня и Хлебникова.[21]

Что там произошло у них в другом конце зала, не знаю, но, когда Николай Иванович вернулся на эстраду, он производил впечатление человека, выпрыгнувшего из поезда на полном ходу. У меня не было времени объясняться с ним, так как Маринетти уже приступил к лекции.

Он начал в миноре — с жалоб на положение современной Италии, раздавленной своим великим прошлым и проституирующей его на всех торжищах, куда стекаются отовсюду несметные толпы любопытных.

«Туризм — вот язва, разъедающая тело моей родины! — с горечью восклицал он. — Непрекращающееся нашествие иностранцев не только превращает живую страну в кладбище прошлого, но, постоянно подогревая интерес к памятникам ее старины, к музеям, картинным галереям и прочим хранилищам, преграждает нам, молодым и сильным, пути к дальнейшему развитию, обрекает нас оставаться в плену у вчерашнего дня».

«Призрак Микеланджело, как кошмар, по пятам преследует моего друга Боччони, лишая его возможности работать и создавать великие произведения. Так же обстоит дело и с другими искусствами: живописью, музыкой, поэзией... Между тем подлинное лицо Италии — не Флоренция, не Рим, не Венеция, а промышленные центры — Милан, Генуя, Турин. В них уже можно наблюдать возникновение новых темпов, вызванных усложненностью городской жизни и ежедневно растущей индустриальной техникой...»

«Мы познали новую красоту — красоту скорости: она дана нам в беге автомобиля, в аэропланном полете, мы должны воплотить ее в искусстве! Динамизм — основной принцип современности!»

Все это было уже давно известно, представляло собою не что иное, как пересказ старых манифестов,

опубликованных несколько лет назад. Даже те, кто лишь краем *уха* слышал о футуризме, не могли найти для себя в лекции Маринетти никаких откровений. Тем не менее весь битком набитый зал неотрывно следил за небольшой подвижной фигуркой, оживленно жестикулировавшей на кафедре.

Жестикуляция — не совсем подходящее слово для этой молниеносной быстроты движений, сменявших одно другое, как в фильме, искусственно ускоренном перепившимся механиком. Точно демонстрируя на собственном примере возможности новой динамики, Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударяя кулаком по пюпитру, мотая головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание. Пот градом катился по его оливковому лицу, воинственные усы à la Вильгельм уже не торчали кверху, воротник размяк, утратив всякую форму, а он продолжал засыпать аудиторию пулеметным огнем трескучих фраз, в которых плавный романский период на каждом шагу кромсался взрывами звукоподражаний.

Я сравнивал этот шаманский танец, эту безудержную экспансию телодвижений, этот оглушительный словесный фейерверк со скупым жестом старческой лиловатой руки, в который Верхарн умел влагать сдержанную страстность глубокого переживания и напряженную мощь гетеански величавой мысли. И между тем как петербургские психопатки, впиваясь взором в безупречно правильные черты итальянца, про себя сочиняли любовные послания, в которых эвмениды, должно быть, усмотрели достойную кару для женоненавистника, а газетные хроникеры вписывали в свои блокноты оригинальные соображения о кипучем темпераменте южанина, я думал совсем об ином — о чувстве πόλισα,[22] столь несвойственном нам, русским, и так полно выразившемся в духовном облике Маринетти.

На кафедре бесновался миланец, искренне считавший свой родной город средоточием вселенной. Никто не имел права равнодушно относиться к судьбам Милана, ибо это были судьбы самого человечества. Только фанатическая вера в мировую миссию πόλισα, отожествляемого с отечеством, позволяла во-



Н. Кульбин. Автопортрет. Литография. 1913 г.

ждю итальянского футуризма, обувая котурны, напяливая на себя трагическую маску, навязывать свои домашние дела двум континентам и при этом не казаться слишком смешным.

«Война — единственная гигиена мира!.. — надсаживался он из последних сил. — Да здравствует ми-

литаризм и патриотизм!.. Долой расслабляющее влияние женщины: нам нужны герои, а не сентиментальные трубадуры и певцы лунного света!..»[23]

Как мало походила на наши декларации эта законченная политическая программа, которую излагал перед слушателями Маринетти! Правда, он предпочитал не ставить точек над «и», не заикался о том, что составляло подлинную основу его лозунгов, но этого и нельзя было делать, не совлекая с действительности ее последнего романтического покрова.

Исступленные выкрики Маринетти знаменовали собою не что иное, как страстное тяготение, бешеную жажду имущих классов полуземледельческой страны, желавших во что бы то ни стало иметь свою промышленность, свои внешние рынки, вести самостоятельную колониальную политику. Триполитанская война,[24] воспетая Маринетти, и отвержение природы («смерть лунному свету: мы славим тропики, залитые электрическими лунами!»)[25] были лишь различными формами проявления единой силы, толкавшей Италию на этот путь.

Футуризм Маринетти, вопреки его утверждениям, оказывался не религией будущего, а романтической идеализацией современности, вернее, даже злободневности, — доктриной, собравшей в себе, как в фокусе, все основные устремления молодого итальянского империализма, апологией «сегодня», презентизмом чистой воды...

III

Уходя с лекции, закончившейся бурными овациями, я думал не о разрушении синтаксиса, не об упразднении некоторых частей речи, не о «словах на свободе»...[26] Эти воинственные наскоки на традиционное словосочетание, быть может, и представлялись чрезвычайно экстремистскими там, на Западе, но для нас были уже преодоленной ступенью...

Меня занимало иное — политическая подоплека итальянского футуризма, столь разнившаяся от наших радикальных убеждений, от нашего анархического бунтарства... Даже не эта подоплека сама по

себе, а выводы, невольно напрашивавшиеся из сопоставления обеих разновидностей футуризма.

Я столкнулся вплотную с бесспорным фактом: при резком расхождении идеологии нашей (не групповой — ее не было! — а каждого из нас в отдельности) и Маринетти, мы совпадали с итальянцами в постулировании одних и тех же формально-технических задач и, в известной мере, в нашей творческой практике.

Казус разрешался трояким образом.

Во-первых, можно было исходить из того, что *разные причины порождают одинаковые следствия.* Это было бы самым легким объяснением, вернее, просто отмахиванием от вопроса, занимавшего мои мысли: мало-мальски дисциплинированный ум отвергает вмешательство случая там, где есть еще надежда установить какую-то закономерность.

Во-вторых, можно было *разорвать связь между причиной и следствием:* признать, что факторы, определяющие идеологию, не играют решающей роли в области эстетики... Что ж? Мы ведь были не марксистами, а сторонниками «чистого» искусства во флоберовском понимании этого термина,[27] мы утверждали, что самодовление материала является единственным субстанциональным элементом всякого искусства... Если нужны были наглядные доказательства несостоятельности этой теории, то именно лекция Маринетти представляла собою самый разительный довод: никто еще не связывал с такой прямолинейностью «технологию» с «политикой», как это сделал вождь итальянского футуризма.

Оставалось, наконец, третье предположение: допустить, что одинаковые следствия вызываются тождественными причинами, иными словами, допустить, что и русское будетлянство не свободно от элементов национализма, патриотизма и т. д., но что, в отличие от итальянцев, открыто исповедующих эти причины, у нас они загнаны куда-то внутрь, в еле прощупываемые глубины.

Будетлянство не было законченным миросозерцанием, подобно маринеттизму. Преодолевая, как антидинамический предрассудок, традиционное противопоставление созидания разрушению, оно и не хотело никакой консолидации своих тенденций, от-

казывалось от превращения их в застывшие формулы, в абсолютные постулаты. Больше всего будетлянство опасалось стать каноном, доктриной, догмой. *Оно желало определяться только отрицательно* и согласилось бы признать себя системой, только если бы удалось доказать, что существует система темперамента. Все положения русского футуризма должны были, по мысли его зачинателей, приниматься *не как неизменные, вне его лежащие цели, а как начало движения*, заключенное в самом футуризме, как регулятивный принцип[28] будетлянского творчества.

Однако отсутствие у нас общих (для всей группы) философских и социологических установок отнюдь не означало нашего равнодушия к вопросам этого порядка. Стоит вспомнить стихи «малороссиянки Милицы, тринадцати лет», помещенные в «Садке» по настоянию Хлебникова:

Хочу умереть,
И в русскую землю
Зароют меня!
Французский не буду
Учить никогда!
В немецкую книгу
Не буду смотреть...—[29]

вспомнить наш трехъязычный манифест или воззвание по поводу приезда Маринетти, чтобы удостовериться в обратном.

Если не все будетляне, то большая часть их путалась в сложных счетах с Западом, предвосхищая своим «восточничеством» грядущее «скифство».[30] Доклад, прочитанный мною в зале Шведской церкви,[31] быть может, и грешил убедительностью аргументации, но в одном ему нельзя было никак отказать: расовая теория искусства, на которую я тогда опирался, приобретала в моей трактовке достаточно симптоматические очертания.

Правда, это «восточничество» носило вполне метафизический характер. Подобно Хлебникову, я оперировал отвлеченными понятиями Востока и Запада, наделяя условные категории свойствами безусловности, и видел выход из коллизии в поглощении Запада Востоком. Территориальными признаками эти два полюса культуры не обладали: в их туманностях отсутствовало ядро определенных государственных

образований, они были лишены пространственных границ и слагались из каких-то космологических элементов.

Всякая попытка уловить теперь, задним числом, в этой *метафизике культуры* какие-либо субъективные националистические тенденции была бы сдвигом исторической перспективы: венец третьего Рима со времен Цусимы перестал сниться даже Брюсову.[32] Однако нервная дрожь, прорвавшаяся в аплодисментах зала, которому (это отметили и газеты) пришелся по сердцу мой призыв «признать себя азиатами и сбросить ярмо Европы»,[33] говорила о том, что над нашими головами уже начиналась перекличка «глухонемых демонов»,[34] косноязычно изъяснявшихся антитезами «расовых» теорий.

IV

На другой день после первой лекции Маринетти мы собрались вечером у Кульбина, устроившего ужин в честь итальянского гостя. Нас было человек пятнадцать, но в беседе, завязавшейся за столом, приняли участие лишь те, кто более или менее свободно владел французским языком. Хлебников демонстративно отсутствовал и, вероятно, счел меня предателем, хотя теоретически допускал существование «баранов гостеприимства, не украшенных кружевами холопства».[35]

Маринетти держал себя с большим тактом, стараясь как можно меньше походить на знаменитого гастролера. Он даже догадался твердо запомнить несколько русских имен, проявив этим минимальное уважение к стране, куда он приехал, и застраховав себя от комических промахов, от которых впоследствии не уберегся Дюамель,[36] расспрашивавший меня о пролетарских поэтах Гумилеве и Ахматовой.

Он с большим брио прочел два-три отрывка из своей последней книги «Цанг Тумб Тууум»,[37] выказав действительно виртуозное дарование звукоподражателя. Пока он декламировал, Кульбин успел набросать его портрет:[38] несколько прямых линий, отлично передававших характер его лица.

Оно все просияло, когда неистощимый на изы-

скания и выкладки Николай Иванович обратил его внимание на то, что начальные буквы его двойного имени и фамилии, Филиппо Томмазо Маринетти, заключают в себе основные звуки слова ФуТуризМ.[39] На него это произвело огромное впечатление наконец-то расшифрованного гороскопа. С той минуты он уже не писал слово «футуризм» иначе, как подчеркивая в нем прописными буквами свои инициалы.

Все движения и жесты Маринетти отличались порывистостью и пылкостью, выделявшими его из общей массы, хотя компанию, собравшуюся на Максимилиановском,[40] никак нельзя было признать типичной представительницей уравновешенно-чинного Петербурга. Я был далек от мысли заподозрить в нашем госте искусственную аффектацию: его искренность не вызывала у меня никаких сомнений, его экспансивность была лишена и тени притворства...

«Можно ли, однако, назвать это настоящей любовью и настоящей ненавистью?» — задавал я себе вопрос и решал его отрицательно. Любовь к будущему и ненависть к прошлому были у Маринетти не простыми человеческими чувствами, а явлениями, аналогичными взаимному притяжению и отталкиванию химических элементов: недаром в его выкриках мне чудился характерный треск, сопровождающий ряд химических реакций. Спали же будетляне с Пушкиным под подушкой, хотя и сбрасывали его с «парохода современности»!

За ужином меня посадили рядом с Маринетти. Вино быстро развязало нам языки. Маринетти уже знал про вчерашнюю листовку, кто-то даже перевел ее ему, и он первый заговорил на эту тему:

— Вы правы в одном: кровь расы — не волос Магдалины... [41] Через нее нелегко перешагнуть. Да и незачем! Но у нас с вами общий враг — пассеизм. Мы должны действовать сплоченно...

— Пассеизм в Италии и пассеизм русский — у нас этим термином можно пользоваться только условно — вещи глубоко различные... Гнет прошлого, ваша главная трагедия, нам почти неизвестен: он ведь прямо пропорционален количеству национального гения, воплощенного в произведениях искусства. Ваши лозунги утрачивают у нас весь свой пафос.



Е. Гуро. Лодки. Рисунок. 1911 г.

В России не было Микеланджело, а Опекушины, Антокольские, Трубецкие[42] — кому они мешают? К тому же, разве это — русское искусство?

— А Пушкин?

— У нас есть Хлебников. Для нашего поколения он — то же, что Пушкин для начала девятнадцатого века, то же, что Ломоносов для восемнадцатого...[43]

Я пробую, как умею, растолковать моему собеседнику, в чем заслуги Хлебникова перед русским языком и русской поэзией. Это получается у меня, должно быть, не слишком убедительно, потому что Маринетти вдруг заявляет:

— Нет, словотворчество еще не все... Вот мы — мы разрушили синтаксис!.. Мы употребляем глагол

только в неопределенном наклонении, мы упразднили прилагательное, уничтожили знаки препинания...

— Ваше воительство носит поверхностный характер. Вы сражаетесь с отдельными частями речи и даже не пытаетесь проникнуть за плоскость этимологических категорий... Вы не хотите видеть в грамматическом предложении лишь внешнюю форму логического суждения. Все стрелы, которыми вы метите в традиционный синтаксис, летят мимо цели. Несмотря на вводимые вами новшества, связь логического субъекта с предикатом остается непоколебленной, ибо с точки зрения этой связи безразлично, какою частью речи выражены члены логического суждения.

— Вы отрицаете возможность разрушения синтаксиса?

— Ничуть не бывало. Мы только утверждаем, что теми средствами, какими вы, итальянские футуристы, ограничиваетесь, нельзя ничего добиться.

— Мы выдвинули учение о зауми [44] как основе иррациональной поэзии, — поддерживает меня подсевший к нам Кульбин.

— Заумь? — не понимает Маринетти. — Что это такое?

Я объясняю.

— Да ведь это же мои «слова на свободе»! Вы знакомы с моим техническим манифестом литературы? [45]

— Конечно. Но я нахожу, что вы противоречите самому себе.

— Чем? — загорается Маринетти.

— Собственным чтением!.. Какую цель преследуете вы аморфным нагромождением слов, которое вы называете «словами на свободе»? Максимальным беспорядком свести на нет посредствующую роль рассудка, не правда ли? Однако между типографским начертанием вашего «Цанг Тумб Тууум» и произнесением его вслух — целая пропасть.

— Мне говорили то же многие из моих слушателей, пожелавшие дома прочесть мою книгу.

— Это только подтверждает мысль, которую я собирался высказать вам... Пробовали вы отдать себе отчет, чем объясняется различие между записью ваших «слов на свободе» и вашим чтением? Я толь-

ко что слушал вашу декламацию и думал: стоит ли разрушать, хотя бы так, как делаете вы, традиционное предложение, чтобы заново восстанавливать его, возвращая ему суггестивными моментами жеста,[46] мимики, интонации, звукоподражания отнятое у него логическое сказуемое?

— А вы знаете, что Боччони ваяет одну и ту же вещь из разного материала: из мрамора, дерева, бронзы?

— О, это совсем не то. По-моему, произведение искусства закончено лишь в том случае, если оно замкнуто в самом себе, если оно не ищет дополнения за пределами самого себя. Поэзия — одно, декламация — другое...

— Декламация! — перебивает меня Маринетти. — Дело не в этом. Она лишь переходная ступень, временная замена синтаксиса, исполнявшего до сих пор обязанности толмача и гида. Когда нам удастся ввести в обиход то, что я называю «беспроволочным воображением»,[47] когда мы сумеем отбросить первый ряд аналогий, чтобы ограничиваться лишь вторым рядом, — словом, когда мы заложим прочные основания для нового, интуитивного восприятия мира, в котором рассудок займет подобающее ему, более чем скромное место, ни о какой декламации не будет речи.

— Бергсон... — пробует раскрыть рот Кульбин.

— Бергсон тут ни при чем! Вы, значит, не читали моего «Дополнения к техническому манифесту футуристической литературы»? — обиженно удивляется Маринетти. — Открещиваясь от всякого влияния бергсоновской философии, я указываю в нем, что еще в 1902 году я взял в качестве эпиграфа к моей поэме «Завоевание звезд» то место из «Разговора Моноса и Уны», где По,[48] сравнивая поэтическое вдохновение с познавательными способностями разума, отдает безусловное предпочтение первому. Почему, — волнуясь, повышает он голос, — нельзя произнести слово «интуиция», чтобы немедленно не выплыла фигура Бергсона? Можно подумать, что до него в мире существовал только голый рационализм.

Среди нас не нашлось ни одного бергсонианца, и мы радушно предоставили гостю расправляться как ему угодно с вездесущим призраком, который

был для Маринетти тем более нестерпим, что он не мог объявить себя его противником.

— Интуиция! — продолжал кипятиться Маринетти. — Кто сказал, что между интуицией и рассудочным восприятием можно провести резкую грань? Я этого никогда не утверждал! Напротив, относительность обоих состояний, взаимно перекрещивающихся на каждом шагу, для меня вещь бесспорная. Та идеальная поэзия, о которой нам в настоящее время позволено только мечтать и которая явится не чем иным, как непрерывной цепью «аналогий второго порядка»,[49] действительно будет вполне иррациональной. Но для этого надо преодолеть еще многое: изгнать из литературы всякую психологию, заменить ее лирической одержимостью веществом...

— Вы говорите: одержимость веществом! — сел я на свой тогдашний конек. — Но если это не поэтическая метафора, вы должны сознаться, что в этом отношении приоритет принадлежит нам, тем, кого вы считаете азиатами... Одной одержимости веществом мало. Для претворения ее в произведение искусства требуется прежде всего наличие чувства материала... Но именно этого на Западе нет: Запад материала, как органической субстанции искусства, не чувствует. Это можно подтвердить десятками примеров: за последние сорок лет их не оберешься.

— Однако раскрепощение живописи у вас, в России, началось под влиянием французов...

— Мы противопоставляем Западу не Россию, а весь Восток, которого мы являемся только частью... Неужели вы забыли о том времени, когда имена Хокусаи и Утамаро[50] были в Париже не менее популярны, чем имена Клода Монэ или Ренуара? А пуэнтель? Ее обычно рассматривают как дочь импрессионистской «запятой» и как внучку широкого мазка Делакруа. Но разве не ближе она к мозаике, которая заключает в себе все свойства пуэнтели — включительно до вибрации света, достигаемой при помощи золотых пластинок? Недаром же на Западе пуэнтелизм в лице Синьяка уперся в тупик, а у нас, в России, пуэнтель продолжала свою жизнь органической клетки, дробясь, ширясь и превращаясь в витражи Владимира Бурлюка.[51] Видели вы картины Якулова? Знаете ли вы, что его вращающийся

солнечный диск на год старше делонеевского симультанэ? [52]

— Вы говорите только о живописи...

— Потому что она, так же как и скульптура, как и музыка, — международный язык искусства. Вы думаете, что в поэзии дело обстоит иначе? К сожалению, Хлебников для вас пустой звук: [53] он совершенно непереводим в тех своих вещах, где с наибольшей силой сказалась его гениальность. Самые отважные дерзания Рембо — ребяческий лепет по сравнению с тем, что делает Хлебников, взрывая тысячелетние языковые напластования и бесстрашно погружаясь в артикуляционные бездны первозданного слова.

— Для чего нужна эта архаика? — пожимает плечами Маринетти. — Разве она способна выразить всю сложность современных темпов?

— Ваш вопрос чрезвычайно характерен. Он только лишнее доказательство того равнодушия к материалу, которое вы тщетно стараетесь прикрыть громкими фразами о лирической одержимости веществом. В самом деле, во имя чего вы предлагаете уничтожить знаки препинания? Во имя красоты скорости, не правда ли? Ну, а нам на эту красоту, извините, наплевать! Лежа на койке sleeping car'a, * мы вовсе не хотим ощущать наше перемещение в пространстве. Максимальный комфорт, к которому стремится современная техника, как раз и заключается в том, чтобы по возможности ослабить всякую тряску, качку и прочие «красоты» скорости. Неужели обладание женщиной доставляет вам наслаждение только в том случае, когда вы делаете половой акт объектом вашего любования? Мы называем это развратом...

— Вы, русские, ленивы и малоподвижны.[54] Это, пожалуй, действительно восточная черта...

— Мы последовательнее вас. Еще пять лет назад мы уничтожили знаки препинания, но пошли на это не для того, чтобы заменить их новой пунктуацией, кстати сказать, только замедляющей ваши пресловутые темпы... Мы этим способом подчеркиваем непрерывность словесной массы, ее стихийную косми-

---

* Спальный вагон (англ.). — *Ред.*

ческую сущность. Единственно доступная поэту одержимость веществом есть одержимость материалом его искусства, погружение в стихию слова. Это — не архаика, а практика космологии, не допускающая для себя никакого измерения временем.

— Это — метафизика, — внезапно багровеет Маринетти, — метафизика со всем, что в ней есть наиболее омерзительного: с претензиями на монопольную эксплуатацию всяких «потусторонних» ценностей! При чем тут футуризм? — кричит он уже на весь стол.

— А при чем он в захвате Триполитании? — ору я не менее громко.

Встревоженный Кульбин подходит к нам, решив, что настал момент пролить на бушующие волны примирительный елей. Усадив между нами одну из самых красивых представительниц «итальянского поселка на Неве», он быстро переводит разговор на другую тему. Я великодушно уступаю Маринетти право и впредь распоряжаться судьбой Омар эль Мухтара,[55] в которой все равно ничего не могу изменить. Он взамен отдает мне в бесконтрольное пользование первозданные бездны слова, не стоящие, по его мнению, и пяди триполитанской земли.

Снова придя в хорошее настроение, Маринетти преподносит мне свою последнюю книгу — многошумный «Цанг Тумб Тууум», с надписью в виде стрелы,[56] обозначающей союз итальянских и русских футуристов, направленный против всякого пассеизма.

Мы расходимся с тем, чтобы завтра же, часам к двенадцати ночи, встретиться в «Бродячей Собаке», где назначено чествование знаменитого гостя.

V

Не одну ночь, а несколько ночей кряду провел Маринетти в «Бродячей Собаке».[57] Чествование затянулось почти на неделю, приняв размеры тех продолжительных пиршеств, которые во времена Майн Рида объединяли вокруг бизоньих туш целое индейское племя.[58] Засучив рукава, не то как мясник, не то как фокусник, на глазах у менявшейся в своем составе толпы, потрошил Маринетти тушу футуризма.[59]

Советом старейшин, восседавшим по обе стороны жречествующего итальянца, оказались мы, отечественные будетляне, к которым обычно Борис Пронин относился свысока. Теперь мы сразу поднялись в цене: горькая радость для «азиатов» — греться в лучах «европейской» славы, но не в «Собаке» же было блюсти ортодоксию! Кроме того, утешением могло служить и то обстоятельство, что акмеисты, воплощавшие в себе последние умопостигаемые пределы «настоящего» искусства, за которыми, по мнению «собачьих» распорядителей, уже зияла пропасть футуристического безумия, были загнаны в темные углы, отлучены негласным декретом Пронина от пиршественного стола.

Маринетти с необычайной легкостью переворачивал с боку на бок громоздкую тушу своей доктрины, извлекая из нее, как ярмарочный чародей самые неожиданные вещи. Он обладал поразительной способностью: скользнув взглядом по окружающей его толпе, безошибочно угадывать, что ей нужно, чем ее можно взять наверняка.

Здесь, в этом подвале, где стуком вилок и ножей заглушались интереснейшие доклады, где месяцем позже Поль Фор, [60] введенный в заблуждение обстановкой, морил своими «конферансами» ни в чем не повинных «фармацевтов», Маринетти не прочел ни одной лекции, не сделал ни одного сообщения, хотя в любой час дня и ночи мог говорить без конца на тему о футуризме, ставшем единственным содержанием его жизни.

В «Бродячей Собаке» он ни разу не взошел на эстраду, чтобы изложить перед публикой, занимавшей столики, свой символ веры. Он сам сидел за столом, осушая бокал за бокалом, безразличный ко всему, что происходило в двух шагах от него. Однако достаточно было кому-либо, подойдя к роялю, взять несколько тягучих аккордов, возвещавших неизбежное в том сезоне танго, чтобы Маринетти, сразу стряхнув с себя сонливость, разразился громовой речью.

За десять дней до приезда в Россию он выпустил манифест «Долой танго и Парсифаля!» [61] и теперь цитировал из него на память наиболее хлесткие места.

— Обладать женщиной — не значит тереться об нее, а проникать телом в тело! — грозно выкрикивал он.

— Вставлять одно колено между ляжек? Какая наивность! А что будет делать второе? — обращался он к окаменевшей паре, только собиравшейся стать в позицию.

Сраженные такими афоризмами, самые отъявленные тангисты примерзали к своим стульям. Маринетти победоносно осматривался по сторонам и снова погружался в дремоту, пока произнесенное кем-нибудь имя Пушкина не заставляло его опять вскакивать из-за стола.

— Я слышу — Пушкин! — негодующе набрасывался он на неосторожного «фармацевта», некстати вспомнившего о традициях великого прошлого. — Долго ли мертвые еще будут хватать живых![62] Вы говорили вчера, — поворачивается он ко мне, — что не хотите упускать своих провиденциальных выгод, своего исторического счастья быть максималистами в искусстве! Попробуйте доказать это, ссылаясь на отсутствие у вас музеев, библиотек и прочих страшилищ! Вашим Пушкиным вам затыкают рот не хуже, чем нам — нашими покойниками!

Эти короткие выпады стоили часового доклада, так как могли служить наглядными уроками применения доктрины в действии. Нуждались ли мы в таких уроках? Не думаю, хотя порою мы и грешили излишним тяготением к наукоподобию и типичной для русской интеллигенции оторванностью теории от практики.

Во всяком случае Маринетти был уверен, что выполняет в России некие наставнические функции: ушаты холодной воды, вроде нашей листовки, ненадолго охлаждали его апостольский пыл.

VI

Я убедился в этом на другой день, когда зашел к нему в «Регину»,[63] чтобы вместе с ним поехать на его вторую лекцию в зал Калашниковской биржи.

Я застал его в довольно странном виде: уже в смокинге, с повязанным галстуком, он стоял по-

среди номера в одних кальсонах и грустно разглядывал свои брюки, только что лопнувшие в самом критическом месте. Другой пары черных брюк у него не было, а выступать перед столичной публикой в пиджачном костюме ему казалось совершенно невозможным.

Напрасно уговаривал я его не обращать внимания на такие пустяки, напрасно старался я пробудить в нем футуристическое бесстрашие и равнодушие к мнению окружающих, напрасно подзадоривал желтой кофтой Маяковского и разрисованными щеками Бурлюка: он был непоколебим. Нечего делать — пришлось вызвать коридорного и предложить ему каким угодно способом в четверть часа исправить повреждение.

Слуга, очевидно, решил помочь горю собственными силами, но явно переоценил свое портняжеское дарование: едва Маринетти натянул на себя злополучные брюки, как они снова расползлись на том же месте.

Ждать больше было невозможно: до начала лекции оставалось каких-нибудь двадцать минут. Коекак скрепив прореху английскими булавками, глава европейского футуризма устремился вниз по лестнице к поджидавшему нас автомобилю.

Еще в номере я заметил на столе у Маринетти кучу нераспечатанных конвертов и спросил его, что это за корреспонденция.

— Женские письма, полученные здесь. В Москве их набралось вдвое б о л ь ш е, — не без гордости ответил он.

— Почему же вы даже не вскрыли их? Из презрения к женщине?

— Не только. Я ведь не знаю русского языка, а они почти все пишут по-русски... Как это характерно для вас, славян, и как непохоже на нас...

— Что — «это»? И о ком вы говорите: об итальянцах или о футуристах?

— Странные люди вы, р у с с к и е, — продолжал он, не отвечая на мой вопрос. — Заметив, что вам нравится женщина, вы три года копаетесь у себя в душе, размышляете, любите ли вы ее или нет, затем три года колеблетесь, сообщить ли ей об этом и как это сделать наилучшим образом... Потом наступает



В. Татлин. Маляр. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).

пора жениховства, которую вы стараетесь растянуть на возможно более долгий срок... Когда же вы наконец становитесь мужем и женой, оказывается, что у вас обоих любовь давным-давно выветрилась и что вы опоздали на добрый десяток лет!

— Откуда вы взяли эту ерунду?

— Вся ваша литература полна этим... Тургенев... Толстой... То ли дело мы (опять это неопределенное «мы»!)... Если нам нравится женщина, мы усаживаем

ее в авто, спускаем шторы и в десять минут получаем то, чего вы добиваетесь годами.

Что можно было противопоставить этому фаллическому пафосу в сто лошадиных сил?

Я ничего не возразил.

Сочтя мое молчание за одобрение, Маринетти потерял последнее чувство меры. Впав в менторский тон, он принялся поучать меня, вернее, в моем лице всех русских футуристов.

— Не понимаю, отчего между вами идет нескончаемая грызня! Неужели вы не в состоянии выработать общую платформу и открыть по неприятелю ураганный огонь? Мы, итальянские футуристы, поступились личными разногласиями ради общей идеи. Почему бы и вам не отказаться от раздирающих вас распрей и не объединиться по нашему образцу?

У меня не было ни времени, ни охоты посвящать моего собеседника в историю возникновения будетлянства. Пришлось бы перетряхивать слишком многое — вплоть до случайного происхождения нашего наименования, от чего у Маринетти, вероятно, дыбом бы встали волосы на затылке, единственном месте, где они у него сохранились. Я предпочел уклониться от прямого ответа и слушать дальнейшие разглагольствования «вождя».

По его словам, ему и его товарищам было очень трудно найти помещение для организованной ими «дирекции».[64] Домовладельцы один за другим расторгали с ними контракты, так как кошачьи концерты, устраиваемые зачинателям футуризма студенческой молодежью, не давали спать остальным жильцам.

— Я был принужден купить дом: иного выхода не было, — заключил свое повествование Маринетти.

«Многие ли из наших маститых писателей, — подумал я, — имеют возможность с такою легкостью устранять препятствия на своем пути? И какая непосредственность нравов сохранилась у них, в их индустриальном Милане: студенты, кошачьи концерты! Кому в России взбрело бы в голову бороться такими способами с футуризмом!»

Словно задавшись целью поразить меня патриархальной простотою этого быта, противоречившей

моим представлениям о промышленном центре, Маринетти рассказал мне о Медардо Россо,[65] итальянском Родене, которого, несмотря на расхождение во взглядах, футуристы чтили как гордость своей страны.

Россо зарабатывал много, но никогда не был уверен в завтрашнем дне, так как не привык отказывать себе в своих прихотях. Чтобы застраховать себя от безденежья, он изобрел оригинальное средство: получив деньги, он разбрасывал их горстями по всем углам мастерской, а потом, в трудную минуту, ползал по полу на карачках, отыскивая завалившийся золотой.

Его одолевали кредиторы. Однажды они устроили настоящую осаду дома, в котором он жил. Желая пробраться в кафе, где у него было назначено свидание, и опасаясь встречи с заимодавцами, сторожившими у подъезда, он предложил друзьям вынести его из дому в ящике, в котором доставлялась покупателям его скульптура. Кредиторы, решив, что реализация заказа приблизит момент расплаты, сами помогли установить тяжелый ящик на тележку. Таким же образом Россо вернулся к себе домой, обогатив свою биографию еще одной занимательной легендой.

VII

В строе миланской жизни, картина которой мало-помалу вырисовывалась в моем сознании, сохранилась, очевидно, достаточная доза провинциальности, не чуждой и облику самого Маринетти, — таков был вывод, естественно напрашивавшийся из моей последней беседы с ним.

Действительно, чем, если не простодушием провинциала, можно было объяснить такую пресную пошлятину, как тезисы, с которых Маринетти, появившись на кафедре, начал свою лекцию о живописи, скульптуре и музыке?

Объявлять, что следует относиться с презрением ко всем видам подражания и что надлежит славить оригинальность, в чем бы она ни обнаруживалась; ополчаться против тирании слов «гармония» и «хороший вкус»; утверждать, что художественная кри-

тика бесполезна или даже вредна и что надо рассматривать как почетный титул звание безумца — в четырнадцатом году было непростительной наивностью. О таких вещах уже нельзя было говорить, не краснея. Это казалось тем более ненужным, что именно в изобразительных искусствах итальянские футуристы достигли зрелости раньше, чем в других областях. И Боччони, и Карра, и Руссоло, и Балла, и Северини, выдвинувшие еще в десятом году теорию пластического динамизма,[66] ушли далеко вперед от былых ребяческих лозунгов.

Излагая основы нового живописного мировосприятия, Маринетти тревожным взором, смысл которого был ясен лишь мне одному, поглядывал время от времени на английскую булавку, удерживавшую его от чрезмерно пылкой жестикуляции.

— Вместо закрепления предмета в определенной точке пространства, футуристы, — широко рассекал он воздух рукой и, спохватившись, опускал глаза ниже пояса, — стремятся представить его в движении. Первоначальный поверхностный подход к трактовке движения, выразившийся в известной формуле: «у бегущей лошади не четыре ноги, а двадцать ног»,[67] сменяется более широким пониманием динамических задач, стоящих перед современной живописью.

Форма в движении (движение относительное) уже не удовлетворяет итальянских футуристов: они пытаются передать *движение формы* (движение абсолютное), так как только деформация тела в движении приводит к преодолению силуэтизма, позволяет говорить об истинном динамизме.

В тесной связи с этой теорией стоит своеобразная концепция, которую Боччони называет *физическим трансценденталиэмом.* Боччони открыл, что все предметы устремлены в бесконечность своими *сило-линиями,* протяженность которых измеряется только интуицией художника. Чтобы вернуть живопись в лоно подлинного искусства, — опять энергичный жест и вслед за ним смущенный взгляд под пюпитр, — художник должен изображать на холсте физические тела как начала или продолжения ритмов, которые они, эти тела, вызывают в нашей душе. Мы воспроизводим не звуки, а их вибрирующие интервалы,

нас интересуют не болезни, а их симптомы и последствия...[68]

Мне не нравился этот указательный перст в виде сило-линий, направленный из предмета в пространство. Он знаменовал для меня и недоверие к моему восприятию, и беспомощность живописца, не сумевшего уложить ритм в пределы изображаемого предмета, ритмизировать пространственно-ограниченную форму его и подавшегося в сторону наименьшего сопротивления, продолжая договариваться с этой формой где-то по пути в бесконечность.

Одно было для меня бесспорным: лучизм, которым Ларионов пробовал «перекрыть» итальянцев, весь помещался в жилетном кармане Боччони.[69]

Впрочем, не одно это. Я думал также о том, что если футуризму суждено войти в историю искусства не только как попытке выразить новое видение мира, но и в качестве опыта построения новой эстетики, он будет обязан этим главным образом Боччони. Ибо лишь в его формулировках футуризм приобретал некое подобие системы.

Как будто сознавая это, Маринетти старался держаться как можно ближе к высказываниям своего друга.

Боччони-скульптор представлял собою фигуру еще более примечательную, чем Боччони-живописец. В его слоновьем одиночестве было нечто хлебниковское. В его творчестве теория шла рука об руку с практикой, она не забегала вперед, опасаясь предварить практику чисто декларативными положениями. Все его тезисы уже были воплощены в его работах.

Не только стремление запечатлевать в линии жест, но также и *однородность* материала, которым обычно пользуется художник, превратили, по мнению Боччони, ваяние в искусство статическое. Таким образом, введение в скульптуру различных материалов уже само может сдвинуть ее с мертвой точки, внеся в нее известный динамизм.

Однако было бы ошибкой полагать, что статичность скульптуры преодолевается одним лишь разнообразием материала. Еще важнее — трактовка формы. Скульптор должен стремиться к *отвлеченному* воспроизведению поверхности объемов, обра-

зующих внешнюю форму предмета, а не к рабскому копированию этой формы. Как и в живописи, существенным вспомогательным средством здесь является *сило-линия,* указующая направление и возможности формы, призванной выразить длительность движения в пространстве.

Основным пороком всей предшествующей, традиционной трактовки формы был отрыв изображаемого предмета от окружающей его среды, изоляция его в пространстве. Необходимо потому, заключает Боччони, любою ценою добиться обратного эффекта: *слияния объекта со средою.* Гений Медардо Россо уже постиг неизбежность этого единственно правильного пути. Но, пытаясь передать незримые связи, соединяющие предмет с его окружением, Россо не сумел довести это до конца. Его скульптура, к которой он подошел с чисто живописной точки зрения, его своеобразные горельефы и барельефы отмечены всеми достоинствами и недостатками импрессионистического метода. Удар его резца — тот же ренуаровский мазок.

В отличие от Медардо Россо, итальянские футуристы поняли, что искомое слияние предмета со средою может быть достигнуто только *взаимопроникновением поверхностей.* Колесо мотора должно вырастать из-под мышки механика, плоскость стола — пересекать голову человека, читающего книгу, а самая книга — веером своих листов врезаться ему в живот. Необходимо совершенно позабыть фигуру, заключенную в традиционные линии, и дать вместо нее фигуру как центр пластических направлений в пространстве, направлений, обусловленных сило-линиями.

Здесь возникает весьма серьезное затруднение, кажущееся на первый взгляд непреодолимым.

Мертвая, статическая линия упразднена — прекрасно!

А как же быть с периферией скульптурного целого? Надо ведь где-нибудь остановить бесконечное вхождение в предмет окружающей его среды? Не включать же и Млечный Путь в череп ночного сторожа!

Боччони разрубает гордиев узел, *сводя на нет* периферию скульптурной массы окрашиванием ее

крайних выступов в черный и серый цвета с постепенным посветлением к центру. Он создает вспомогательную светотень, обращаясь для этого к средствам живописи. Бояться таких экспериментов нечего. Что может быть нелепее опасения переступить пределы одного какого-либо искусства! Недаром же в первом своем манифесте он заявил, что не существует ни живописи, ни скульптуры, ни музыки, ни поэзии, а что подлинно реален только творческий акт.

И хотя в том же манифесте, отдавая дань фетишистскому преклонению перед машинизмом, Боччони утверждал, что закрывающийся и открывающийся клапан рождает ритм, несравненно более прекрасный и новый, чем веко животного, мне становилось ясным даже в изложении Маринетти, что все эти движущиеся поршни, зубчатые колеса, вращающиеся пропеллеры привлекают к себе Боччони не как символы сверхиндустриальной современности, а как пластические элементы, от использования которых не вправе отказаться скульптор-футурист.

Напротив, в «искусстве шумов»,[70] которому Маринетти посвятил вторую часть доклада, наивный урбанизм представал во всей своей неприглядности.

— Современный человек, в особенности горожанин, — уверял нас Маринетти, — ищет более сложной полифонии, большего разнообразия тембров, большей звуковой колоритности, чем те, какие ему может дать классическая музыка, исключая Вагнера: чистый звук своей недостаточной силой и своей монотонностью уже не вызывает в нас никакого волнения. Нам нужны диссонирующие аккорды или, по крайней мере, звукошумы, как переход к беспримесным шумам, призванным завершить собою эволюцию музыки, идущую параллельно с ростом индустриализма.

Так как каждый шум имеет известную тональность, а иногда является даже аккордом, господствующим над совокупностью нерегулярных вибраций, это дает нам возможность искусственно воспроизводить их, варьируя высоту шума, но сохраняя его тембр. Такое воспроизведение отнюдь не должно быть простым подражанием звону трамваев, пыхтению моторов, гуденью аэропланов и т. д., а идеаль-

ной комбинацией этих шумов, которые изобретатель нового вида искусства Луиджи Руссоло даже разбил на шесть категорий.

Как известно, Руссоло никогда музыкантом не был: пожалуй, именно это обстоятельство позволило ему оказаться «футуристичнее» самого короля футуристической музыки, Балилла Прателлы,[71] которому он великодушно переуступил свое открытие. Прателла хотя первый заговорил о том, что музыка должна выражать «душу толпы, душу крупных заводов, поездов, трансатлантических пароходов, броненосцев, автомобилей и т. п.», [72] однако сам дальше платонических пожеланий не пошел, ограничившись требованием замены хроматизма энгармонизмом.

Вытеснение хроматической гаммы энгармоническим рядом, с его бесконечными возможностями дробления тона на какие угодно доли, по существу подводило музыку к тому же «искусству шумов», но, так сказать, *изнутри:* переступая в нашем слуховом восприятии пределы, за которыми звук неизбежно переходит в шум.

Переворот, вносимый в музыкальную традицию Балилла Прателлой, оказывался, таким образом, глубже шумовых экспериментов Руссоло. Вероятно, поэтому он вызывал такое негодование Артура Лурье, сидевшего рядом со мною и нервно заерзавшего на стуле с тех пор, как Маринетти перешел к изложению музыкальных теорий итальянских футуристов.

Быть может, это надо отнести за счет того, о чем я упоминал неоднократно, — за счет моего невежества в музыке, — но я действительно не понимал, в чем же заключается новаторство Лурье, если его «тезисы» еще в одиннадцатом году были опубликованы в манифесте Прателлы, притом в гораздо более связной форме, чем мне это приходилось слышать из уст моего соратника.

— Это нельзя оставить без ответа, — горячился он, шлепая губами, в углах которых поминутно вскакивали пузыри слюны. — Я непременно прочту лекцию!

Мы тут же решили, что выступим сообща с публичным ответом Маринетти: я возьму на себя поле-

мику по части поэзии и изобразительных искусств, а он — в плане музыкальном. Запад надо было «осадить», и мы, незадолго перед тем выпустившие свой трехъязычный плакат, считали себя обязанными сделать это еще до отъезда итальянского гостя.

VIII

Прежде чем приниматься за составление доклада, необходимо было позаботиться о приискании председателя диспута, так как полиция, умудренная опытом наших вечеров, почти всегда завершавшихся скандалами, не разрешала футуристам выступлений иначе как под поручительство почтенных профессоров, бравших на себя ответственность за могущие произойти беспорядки.

Найти такого поручителя было нелегко, ибо, после короткой полосы оживленного «флирта» между будетлянами и маститыми жрецами академической науки, увенчанные лаврами старцы быстро убедились, что общение с футуристами — слишком рискованный способ омоложения и что нет никакого смысла делить с ними единственное, что мы могли им предложить: всероссийский позор.

Для того чтобы не отпугнуть такого свадебного генерала, приходилось прибегать ко всяким ухищрениям: являясь к нему для переговоров, запихивать куда-нибудь подальше вынутую из петлицы деревянную ложку, смывать со своих щек лошадок и собачек,[73] любовно расписанных акварелью, словом, прикидываться паиньками, никогда не слыхавшими ни о каких скандалах.

Однако с каждым разом это становилось труднее и труднее. Даже Бодуэн де Куртенэ, [74] одно время с готовностью откликавшийся на наши просьбы, в конце концов пришел к заключению, что ни чести, ни корысти его отзывчивость ему не принесет. Так как моя внешность и манера держаться ничем не выдавали моей принадлежности к будетлянскому лагерю, именно на меня в ту пору возлагалась нелегкая задача улещивания старцев. Я выполнял ее не за страх, а за совесть, но, поскольку положено сапожнику ходить без сапог, к своему собственному вечеру

я остался без председателя. Случилось это следующим образом.

За пять дней до моей лекции в Тенишевке был назначен «Вечер о новом слове»[75] с двумя докладами: Шкловского «О воскрешении вещей» и Пяста «О будущем в прошлом». Председателем диспута, к которому были привлечены представители всех литературных направлений, решили пригласить С. А. Венгерова.[76]

Оставив дома черное жабо, которое я носил вместо галстука и которое одно могло меня скомпрометировать, я отправился на Загородный к прославленному историку литературы. Он принял меня любезно, пожалуй, даже слишком любезно — как принимает президент Французской республики вождя какого-нибудь африканского племени.

Венгеров явно присматривался ко мне, как к вестнику из другого мира, и я уже начинал испытывать сожаление, что не пришел к нему с расписанными щеками: не для того, чтобы эпатировать его, а из вполне понятного желания подчеркнуть свою независимость.

Дыша мне в лицо только что съеденным обедом, он придвигался ко мне вплотную. Обилие перхоти, усеивавшей воротник и плечи его сюртука, вызывало у меня невольную дрожь брезгливости. Как знать, быть может, именно эта перхоть еще в большей мере, чем та, которую он обрушивал на листы пушкинских рукописей, внушала священный ужас ученикам, не сумевшим отделить эту существенную деталь его наружности от всего образа учителя? Мы ведь нередко сообщаем свойства имманентности совершенно случайным атрибутам, вклиняя в представление о геометрии запах таинственного лекарства, вырывавшийся из распахнутой полы вицмундира преподавателя математики, или сосредоточивая в бородавке, вдвое больше сологубовской и почтительно объезжаемой парикмахером, всю полноту директорской власти, подобно тому, как в средние века видели в glanduia pinealis* седалище души.

Я окончил юридический факультет, а не филологический, и не в Петербурге, а в Киеве: не потому

---

* Шишковидная железа в головном мозге (лат.). — *Ред.*

ли со свободой, недоступной ни Коле Бурлюку, ни Пясту, я отчленил accidentalia от essentialia * — устрашающие вихри перхоти от тех сокровищ, которые Венгеров на протяжении десятилетий обметал своей бородой Черномора?

Они лежали за плоскими витринами — собственно, не они, а фотографические снимки с н и х , — черновики пушкинских стихов и прозы, отделенные от их обладателя не стеклом — о, нет! — невзрываемыми пластами той абсолютной чужеродности, какая только мыслима между насельниками двух планетных систем. Они находились в плену у человека, чье любовное отношение к ним само по себе казалось мне надругательством над ними, и хотя мне, товарищу тех, кто сбрасывал Пушкина с «парохода современности»,[77] меньше всего приличествовала роль освободителя — Руслана, я, позабыв о цели своего прихода, неожиданно произнес целую речь, дерзость которой могла сравниться только с ее искренностью.

Венгеров оторопел: вероятно, первый раз в жизни ему приходилось подвергаться нападению со стороны, в неуязвимости которой он сомневался меньше, чем в собственном существовании.

Привлеченные моим громким голосом, в дверях столпились «адъюнкты», должно быть корпевшие в соседней комнате. В их улыбках и отрывочных замечаниях мне почудилась не ирония, а сочувствие, умеряемое только пиететом к учителю, и я, поощренный этой перекличкой молодости с молодостью, окончательно закусил удила.

Когда я остановился и, вспомнив о возложенном на меня поручении, сделал попытку перейти к делу, было уже поздно: отказ Венгерова не нуждался ни в какой мотивировке.

Я не настаивал, так как перестраивать тональность внезапно создавшихся отношений не взялся бы и более искусный дипломат. Тем не менее я оценил если не обходительность хозяина, то методичность работника науки, когда, прощаясь со мною, Венгеров всучил мне бланк анкеты с просьбой заполнить

---

* Здесь оппозиция философских понятий: случайное, преходящее — существенное, внутреннее (л а т .). — *Ред.*

сведения для редактируемого им «Словаря русских писателей».[78]

Это звучало почти насмешкой, так как мой актив, за вычетом вещей, разбросанных по будетлянским сборникам, сводился в ту пору к одной лишь «Флейте Марсия», и облекаться в «одежды тяжкие энциклопедий»[79] представлялось мне еще преждевременным. Листок я, однако, взял, тут же решив, что не верну его Венгерову, и прямо с Загородного поехал на Кадетскую линию к Бодуэну де Куртенэ.

Переживая все происшедшее у Венгерова как победу (чего? над чем? — мне было бы трудно тогда ответить на это), я вошел в кабинет Бодуэна, жившего не то в здании университета, не то где-то поблизости.

Фамилия этого «красного» профессора — таким он слыл среди студенчества — наводила меня на любые ассоциации, кроме тех, которые я, до того ни разу его не видевший, стал с этих пор связывать с ним. В воображении я рисовал себе этого потомка крестоносцев, насчитывавшего среди своих предков трех константинопольских императоров, если и не таким, какими мне запомнились французские рыцари на цветных картинках детского «Mon journal'a»,[80] то, по крайней мере, современным Рошфором или Деруледом.[81] Его приверженность к русскому языку казалась мне такой же гримасой истории, как наполеоновский сюртук над зубцами Кремля: впрочем, между этими двумя явлениями существовала, если не ошибаюсь, причинная связь.

Аккуратненький старичок, с собирательной наружностью одного из тех разорившихся польских помещиков, которые до войны запруживали в Киеве кафе Семадени[82] и графини Комаровской, своим внешним видом лишний раз убедил меня в том, что словообраз живет самостоятельной жизнью.

Кроме того, меня поразил галицийско-украинский акцент в продолжателе дела Даля. Мне тогда же пришло в голову, что основания большинства ароматических веществ имеют совершенно иной запах, чем их общеупотребительные растворы. Кто поручится, что прарусский язык, зазвучи он сейчас, не оказался бы в артикуляционном отношении ближе к южным говорам, чем к северным?

В простоте душевной я представлял себе Бодуэна русским Литтре,[83] погруженным в лабораторно-химический анализ нашего корнесловия, склоненным над колбами и ретортами, из которых каждую минуту могло вырваться нечто еще более неожиданное, чем украинское произношение. И хотя с хлебниковскими изысканиями бодуэновскую работу нельзя было сравнить никак, я не без почтительного чувства взирал на редактора далевского словаря.

Не слишком насилуя себя, мне удалось извлечь из своего голоса именно те ноты, какие были нужны, чтобы склонить ученого филолога к председательствованию на «Вечере о новом слове»,[84] а заодно и на диспуте, которым предполагалось завершить «Наш ответ Маринетти». Бодуэн только заставил меня повторить, что никаких скандалов не будет, и предупредил, что при малейшей попытке нарушить благочиние, он немедленно покинет зал. Эта угроза меньше всего смутила меня: нам ведь важно было заполучить его имя для градоначальника, остальное имело для нас третьестепенное значение.

Бодуэн де Куртенэ сдержал свое слово. Заметив на эстраде рядом с собою одного футуриста в парчовой блузе, перешитой из священнической ризы, а другого — с галстуком, нацепленным совсем не там, где ему полагалось красоваться,[85] он немедленно поднялся и громогласно заявил:

— Меня ввели в заблуждение. Ко мне подослали вполне корректного молодого человека (возмущенный жест в мою сторону), уверившего меня, что все приличия будут соблюдены. Но я вижу, что попал в бедлам. Я отказываюсь прикрывать своим именем эту комедию.

Он удалился под гром аплодисментов, а его место занял Кульбин, благополучно доведший диспут до конца.

Потеряв возможность приглашения таких «генералов», как Венгеров и Бодуэн, я и Лурье волей-неволей были вынуждены удовлетвориться председательствованием на нашем вечере[86] милейшего Николая Ивановича.

Кульбин никогда не был прочь взять на себя эту почетную миссию, но меня его выступление в качестве нашего мистагога мало устраивало: не говоря

уже о том, что он уже давно стал повторяться, без конца возвращаясь к рецепту претворения бега лошади в оловянную ложку, его заключительное слово обычно скомкивало остроту любых утверждений. Однако подыскать другого председателя было очень трудно, тем более что на наших афишах и программах, разрешенных к печати еще 3 февраля, то есть за пять дней до «скандала» в Тенишевке, было проставлено имя Бодуэна де Куртенэ.

Маринетти, не дождавшись «Нашего ответа», уехал в Москву. Там, как сострила одна газета, он должен был узнать от представителей итальянской колонии в Петербурге об обвинениях, предъявленных западному футуризму. [87]

Впрочем, вряд ли присутствие на нашем вечере открыло бы многое Маринетти: мой доклад был не чем иным, как развитием положений, высказанных мною в беседе с ним у Кульбина и во время дальнейших встреч.

Начав с различия между итальянским футуризмом, утверждающим себя во всех областях искусства в качестве нового канона, и русским будетлянством, открещивающимся от всяких положительных формулировок, я перешел к анализу причин, обусловивших возникновение футуризма в Италии и сообщивших ему резко выраженный национальный характер. Обстоятельно разобрав основные манифесты наших западных соименников, еще незнакомые широкой публике, я противопоставил программным тезисам «маринеттистов» конкретные достижения будетлян.

Но так как тяжба за футуристическое первородство разрешалась на мой взгляд только в плане общих счетов Запада с Востоком, я счел необходимым расширить вопрос до пределов, намеченных нашим тройственным манифестом, то есть провести грань между двумя системами эстетического восприятия мира — на протяжении целого столетия. Все, что нами было недоговорено в нашей косноязычной декларации, я постарался разъяснить, подкрепляя каждое положение ссылкой на факты. Глубоко убежденный в своей правоте, я усматривал в отсутствии у Запада *чувства материала* один из главнейших признаков надвигающегося кризиса европейского искусства.

— Вряд ли кто-нибудь в России сознает себя в большей мере азиатом, чем мы, люди искусства для нас Россия — органическая часть Востока, — не узнавая собственного голоса, подходил я к концу полуторачасового доклада.[88]

«Не во внешних обнаружениях черпаем мы доказательства нашей принадлежности к Востоку: не в связях, соединяющих русскую иконопись с персидской миниатюрой, русский лубок — с китайским, русский витраж — с восточной мозаикой или русскую частушку — с японской танкой. Разумеется, все это не случайно, но не так уж это важно.

Гораздо существеннее иное: наша сокровенная близость к материалу, наше исключительное чувствование его, наша прирожденная способность перевоплощения, устраняющая все посредствующие звенья между материалом и творцом, — словом, все то, что так верно и остро подмечают у нас европейцы и что для них навсегда остается недоступным.

Да, мы чувствуем материал даже в том его состоянии, где его еще нарекают мировым веществом, и потому мы — единственные — можем строить и строим наше искусство на космических началах. Сквозь беглые формы нашего «сегодня», сквозь временные воплощения нашего «я» мы идем к истокам всякого искусства — к космосу. И подобно тому как для Якулова все задачи живописи даны и разрешены во вращении солнечного диска, в отношениях тепла и холода, так, например, для меня три состояния разреженности слова не случайная и условная аналогия, а законное отображение трихотомии космоса.

Если космическое мирочувствование Востока еще не богато конечными воплощениями, то виною этому прежде всего — гипноз Европы, за которой мы приучены тянуться в хвосте. У нас раскрываются глаза только в трагический момент, когда Европа, взыскующая Востока, приводит нас к нам же самим.

Не впервые творится это поистине позорное действо. Не в первый раз, обкрадывая нас с рассеянно-небрежным видом, нам предлагают нашу же собственность плюс пошлины, в форме признания гегемонии европейского искусства.

Проснемся ли мы когда-нибудь?

Признаем ли себя когда-нибудь — не стыдливо, а исполненные гордости — азиатами?

Ибо только осознав в себе восточные истоки, только признав себя азийским, русское искусство вступит в новый фазис и сбросит с себя позорное и нелепое ярмо Европы — Европы, которую мы давно переросли».

Аплодисменты, которыми публика встретила мой заключительный призыв, хотя и не носили иронического характера, произвели на меня не слишком отрадное впечатление.

Я понимал, что та метафизика культуры, о которой я говорил выше и которая была для меня «ковчегом будетлянского завета», чрезвычайно мало интересовала мою аудиторию. Судьбы русского искусства оставляли ее равнодушной. Если что и привлекало к себе ее внимание, то лишь шовинистические узоры, непроизвольно возникавшие на тех мыльных пузырях, которые я пускал вдогонку Маринетти.

Именно потому, что я искренне считал себя аполитичным, меня смущала эта поднятая мною с глубин, в которые я и не собирался заглядывать, националистическая зыбь. Смущала не столько своей специфической окраской, сколько замутнением зеркальной поверхности, долженствовавшей, по моим представлениям, отражать в себе бесстрастный лик «чистого» искусства.

Эта нервная дрожь была мне так же враждебна, как новая sensibilità, [89] о которой на каждом шагу упоминал Маринетти. И итальянские футуристы, и те, кто, вылущивая из моих призывов «метафизическое» ядро, оставляли себе только наружную их оболочку, твердо знали, чего они хотят. Я один в складках уже раздвигавшегося занавеса путался, не замечая декорации, выраставшей за моей спиною, и только по отклонению звуков собственного голоса догадывался о переменах в окружавшей меня среде.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«Бродячая Собака» и литературные «салоны»

Подходя к концу моего повествования, я убеждаюсь, что оно было бы неполным, если бы я обошел молчанием пресловутый подвал на Михайловской площади.[1]

Утверждать, что «Бродячая Собака» была фоном, на котором протекала литературно-художественная жизнь трех последних лет перед войной, значило бы несомненно впасть в преувеличение. Даже те, кто проводил каждую ночь в «Бродячей Собаке», отказались бы признать за ней эту роль. Однако, подобно тому как в выкладках астрономов, исчислявших в свое время движение Юпитера и Сатурна, наблюдалась известная неточность, вызванная тем, что они еще не знали о существовании некоторых спутников, точно так же целый ряд событий и отношений между людьми предстал бы в неверном свете, если бы я не рассказал, хотя бы вкратце, о месте наших еженощных сборищ.

Я не собираюсь писать историю «Бродячей Собаки», тем более что она имеет свою летопись в виде огромного, переплетенного в свиную кожу фолианта, лежавшего при входе и в который все посетители были обязаны по меньшей мере вносить свои имена. Эта книга, хранящаяся у кого-то из друзей Пронина,[2] не только представляет собою собрание ценнейших автографов, но могла бы в любой момент разрешить немало спорных вопросов тогдашнего литературного быта.

В двенадцатом году, когда я впервые попал в «Бродячую Собаку», ей исполнился всего лишь год. Но по внешнему виду подвал казался старше своих лет: множеством обычаев, возникавших скоро-



М. Добужинский. Марка кабаре «Бродячая собака». Рисунок. 1912 г.

палительно и отлагавшихся в особый «собачий» уклад, он, пожалуй, перещеголял бы даже британский парламент.

Вероятно, именно это обстоятельство ввело в заблуждение Блэза Сандрара, допустившего в «Le plan de l'aiguille», * действие которого развертывается в 1905 году, курьезный анахронизм: Борис Пронин в то время, конечно, уже существовал, но никакой «Бродячей Собаки» не было и в помине,[3] как не было и танго, появившегося в Петербурге лишь на пять лет позднее.[4]

Основной предпосылкой «собачьего» бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на «фармацевтов», под которыми разумелись все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой профессии они ни принадлежали.

Этот своеобразный взгляд на вещи был завершением того кастового подхода к миру, в котором во-

* «План иглы» (франц.). — *Ред.*

спитывались поколения «служителей муз»: в «Бродячей Собаке» он лишь обнажался до последней черты, сбиваясь с культа профессионализма на беззастенчивую эксплуатацию чужаков. Ибо вдохновитель и бессменный директор «Бродячей Собаки», Борис Пронин, отлично учитывая интерес, проявляемый «фармацевтами» к литературной и артистической богеме, особенно их желание видеть ее в частном быту, встречаться с нею запросто, драл с посторонних посетителей сколько взбредало на ум, иногда повышая входную плату до 25 рублей, как это было, например, на вечере Карсавиной. [5]

В так называемые «необыкновенные» субботы или среды [6] гостям предлагалось надевать на головы бумажные колпаки, которые им вручали на пороге подвала, и прославленные адвокаты или известные всей России члены Государственной думы, застигнутые врасплох, безропотно подчинялись этому требованию.

На маскарады, крещенские и на масляной, актеры приезжали в театральных костюмах, нередко целым ансамблем. Я помню незлобинскую труппу, перекочевавшую в «Бродячую Собаку» с премьеры «Изнанки жизни»: самые оригинальные наряды потускнели в тот вечер, стушевавшись перед фантазией Судейкина.[7]

Программа бывала самая разнообразная, начиная с лекций Кульбина «О новом мировоззрении» или Пяста «О театре слова и театре движения» и кончая «музыкальными понедельниками», танцами Карсавиной или банкетом в честь Московского художественного театра.[8]

В иных случаях она растягивалась на несколько дней, распухая в «Кавказскую неделю», с докладами о путешествиях по Фергане и Зеравшанскому хребту, с выставкой персидских миниатюр, майолики, тканей, с вечерами восточной музыки и восточных плясок, или в «неделю Маринетти», «неделю короля французских поэтов, Поля Фора»... [9] Суть, однако, заключалась не в регламентированной части программы, а в выступлениях, ею не предусмотренных и заполнявших обычно всю ночь до утра.

«Бродячая Собака» имела свой собственный гимн, слова и музыка которого были написаны

к первой ее годовщине Михаилом Кузминым. Так как стихи эти нигде не появились в печати, мне хочется спасти их от забвения, приведя полностью здесь же:

1

От рождения подвала
Пролетел лишь быстрый год,
Но «Собака» нас связала
В тесно-дружный хоровод.
Чья душа печаль узнала,
Опускайтесь в глубь подвала,
Отдыхайте (3 раза) от невзгод.

2

Мы не строим строгой мины,
Всякий лить и петь готов:
Есть певицы, балерины
И артисты всех сортов.
Пантомимы и картины
Исполняет без причины
General de (3 раза) Krouglikoff.

3

Наши девы, наши дамы,
Что за прелесть глаз и губ!
Цех поэтов — все «Адамы»,
Всяк приятен и не груб.
Не боясь собачьей ямы,
Наши шумы, наши гамы
Посещает (3 раза) Сологуб.

4

И художники не зверски
Пишут стены и камин:
Тут и Белкин, и Мещерский,
И кубический Кульбин.
Словно ротой гренадерской
Предводительствует дерзкий
Сам Судейкин (3 раза) господин.

5

И престиж наш не уронен,
Пока жив Подгорный-Чиж,
Коля Петер, Гибшман, Пронин
И пленительный Бобиш.
Дух музыки не уронен,
Аполлон к нам благосклонен,
Нас ничем не (3 раза) удивишь!

6

А!..
Не забыта и Паллада
В титулованном кругу,
Словно древняя дриада,
Что резвится на лугу,
Ей любовь одна отрада,
И, где надо и не надо,
Не ответит (3 раза) «не могу!».[10]

Сам Кузмин в ту пору, когда я начал «пропадать» в «Бродячей Собаке», был в ней уже довольно редким гостем, как и большинство лиц, причастных к созданию подвала, но затем, в результате какого-то «внутреннего переворота», отошедших от кормила правления. Для меня этот переворот был чем-то вроде смены династий в Древнем Египте: я застал уже новый порядок, казавшийся мне вечным, и лишь значительно позднее узнал о «доисторическом» периоде подвала.

Мне неизвестно, чем должна была быть «Бродячая Собака» по первоначальному замыслу основателей, учредивших ее при Художественном обществе Интимного театра, но в тринадцатом году она была единственным островком в ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь, в виде общего правила не имевшая ни гроша за душой, чувствовала себя как дома.[11]

«Бродячая Собака» открывалась часам к двенадцати ночи, и в нее, как в инкубатор, спешно переносили недовысиженные восторги театрального зала, чтобы в подогретой винными парами атмосфере они разразились безудержными рукоплесканиями, сигнал к которым подавался возгласом: «Hommage! Hommage!»[12]

Сюда же, как в термосе горячее блюдо, изготовленное в другом конце города, везли на извозчике, на такси, на трамвае свежеиспеченный триумф, который хотелось продлить, просмаковать еще и еще раз, пока он не приобрел прогорклого привкуса вчерашнего успеха.

Минуя облако вони, бившей прямо в нос из расположенной по соседству помойной ямы, ломали о низкую притолоку свои цилиндры все, кто не успел снять их за порогом.



Н. Кульбин. Портрет М. Кузмина. Литография. 1913 г.

Затянутая в черный шелк, с крупным овалом камеи у пояса, вплывала Ахматова, задерживаясь у входа, чтобы по настоянию кидавшегося ей навстречу Пронина вписать в «свиную» книгу свои последние стихи, по которым простодушные «фармацевты» строили догадки, щекотавшие только их любопытство.[13]

В длинном сюртуке и черном регате,[14] не оставлявший без внимания ни одной красивой женщины, отступал, пятясь между столиков, Гумилев, не то соблюдая таким образом придворный этикет, не то опасаясь «кинжального» взора в спину.

Лоснясь от бриолина, еще не растекшегося по всему лицу, украдкой целовали Жоржики Адамовичи потные руки Жоржиков Ивановых[15] и сжимали друг другу под столом блудливые колени.

Сияя, точно после причастия, появлялся только что расставшийся с Блоком Пяст, и блеск его потертого пиджака казался отсветом нечаянной радости.[16]

В позе раненого гладиатора возлежал на турецком барабане Маяковский, ударяя в него всякий раз, когда в дверях возникала фигура забредшего на огонек будетлянина, и осоловелый акмеист, не разобрав, в чем дело, провозглашал из темного угла: «Hommage! Hommage!»

Приунывший к концу своей недели «король французских поэтов» уже не топорщился ни огромными лопастями кактусообразного воротника, ни женоподобными буфами редингота, напоминавшими нам, русским, о Пушкине, и торопливо догрызал свой последний ноготь, словно за этим неминуемо должно было наступить всеразрешающее утро.

В коленкоровом платьице, похожем на футляр, в который спрятали от порочных старческих взглядов еще не разряженную куклу, звонким голоском читала стихи Поля Фора целомудренная Жермен д'Орфер, и «собачьи» дамы в золотых шугаях и платьях от Пуарэ,[17] плохо понимавшие по-французски, хихикали, когда до них долетало слово «pissenlit», * так как думали, что это неприлично.

Обнимая за талию привезенного с собою эфеба, одобрительно покачивал головою апостол Далькроза и Дельсарта, Сергей Волконский,[18] уверяя, что только эта маленькая парижанка могла бы научить русских актеров читать «Евгения Онегина».

Узнав от приехавшего прямо из Государственной думы депутата о смене министерства, молодые танцоры императорского балета, Федя Шерер и Бобиш Романов, втащив на подмостки бревно, уносили его прочь, изображая отставку Коковцева, и снова водружали тот же чурбан, инсценируя по требованию присутствующих назначение премьером Горемыкина:[19] клубами морозного воздуха врывалась политика в пьяный туман подвала.

Врывалась только на минуту, ибо Борис Пронин, несмотря на то, что находился в постоянном «подогреве», трезво оценивал положение и ни за что не поставил бы свое любимое детище под удар властей предержащих.

Быть может, именно боязнь испортить отношения с полицией, и без того подозрительно поглядывав-

---

* Одуванчик (франц.). — *Ред.*

шей на его подвал, побуждала Пронина остерегаться слишком тесной дружбы с футуристами, от которых всегда следовало ожидать какого-нибудь неприятного сюрприза.

Сколько ни старались будетляне снискать его доверие, все было напрасно. Не уважал нас Пронин, да и только. Уважал Пронин падших «великих»: перепившихся парламентариев, дурачащихся академиков, Давыдова, поющего цыганские романсы «с мизинчика», [20] Бальмонта, еле держащегося на ногах.[21]

Мы же, футуристы, были падшими от рождения. Ни одной пьяной слезы не вышибали из глаз, никакой «достоевщинкой» не щекотали расхлябанной интеллигентской чувствительности ни копролалия Крученых, ни размалеванная щека Бурлюка, ни полосатая кофта Маяковского, ни мое жабо прокаженного Пьеро.[22]

Лишь в редчайших случаях, вроде приезда Маринетти, Пронин круто менял фронт, становился с нами необычайно почтителен и допускал к дележу общего пирога. Действительно, *не мы пили в «Бродячей Собаке»,* но нашей заслуги было в этом мало, и фраза, принадлежащая Шкловскому,[23] в моей интерпретации лишена всякого горделивого оттенка.

Мы не были в фаворе у «собачьих» заправил. На цветных афишках с задравшим лапу лохматым пуделькомъ,[24] которые Пронин циркулярно рассылал друзьям и завсегдатаям «Бродячей Собаки», никогда не красовались уже громкие имена будетлян. По сравнению с тысячными аудиториями в обеих столицах урон был невелик, но самый факт достаточно характеризует двусмысленную роль, на которую были обречены футуристы в пронинском подвале. [25]

Совсем иное положение занимали в «Бродячей Собаке» акмеисты. О них даже в гимне с похвалой отозвался Кузмин:

Цех поэтов — все «Адамы»,
Всяк приятен и не груб.

Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Нарбут, Лозинский [26] были в подвале желанными гостями. Но на Мандельштама и Георгия Иванова, друживших с на-

ми, Пронин посматривал косо. Он, бедняга, слабо разбирался в тонкостях литературных направлений и поневоле ориентировался на побочные признаки.

II

Было бы, однако, ошибкой представлять себе символистов, акмеистов и будетлян в виде трех враждующих станов, окопавшихся друг от друга непроходимыми рвами и раз навсегда исключивших для себя возможность взаимного общения.

Вячеслав Иванов, например, высоко ценил творчество Хлебникова, и нелюдимый Велимир навещал его еще в башне на Таврической.[27] С Кузминым, невзирая на то, что мы не слишком почтительно обошлись с ним в «Пощечине общественному вкусу»,[28] у меня установились прекрасные отношения с первого же дня, когда Юркун,[29] познакомившийся со мною и Лурье в «Бродячей Собаке», привел нас к нему в квартиру Нагродской,[30] на Мойке. Никакие принципиальные разногласия не могли помешать этим отношениям перейти в дружбу, насчитывающую уже двадцать лет.

Точно так же знакомство с Мандельштамом, с которым мы почти одновременно дебютировали в «Аполлоне»,[31] быстро переросло границы, полагаемые простым литературным соседством, и, приняв все черты товарищества по оружию, не утратило этого характера даже в ту полосу, когда мы очутились в двух разных лагерях.

Между прочим, не кто иной, как Мандельштам, посвятил меня в тайны петербургского «savoir vivre'а», * начиная с секрета кредитования в «собачьем» буфете и кончая польской прачечной,[32] где за тройную цену можно было получить через час отлично выстиранную и туго накрахмаленную сорочку — удобство поистине неоценимое при скудости нашего гардероба.

Пожалуй, один только Гумилев, не отделявший

---

* «Умение жить» (франц.). — *Ред.*

литературных убеждений от личной биографии, не признавал никаких ходов сообщения между враждующими станами и, глубоко оскорбленный манифестом «Идите к черту»,[33] избегал после выпуска «Рыкающего Парнаса» всяких встреч с будетлянами.

Это было довольно трудно, так как, помимо участия в диспутах, на которых выступали и мы, он сталкивался с нами почти каждый вечер в «Бродячей Собаке», где нередко досиживал до первого утреннего поезда, увозившего его в Царское Село.

Исключение он делал лишь для Николая Бурлюка,[34] отказавшегося подписать ругательный манифест: с ним он поддерживал знакомство и охотно допускал его к версификационным забавам «цеха», происходившим иногда в подвале. По поводу обычной застенчивости своего тезки, тщетно корпевшего над каким-то стихотворным экспромтом, он как-то обмолвился двумя строками:

Издает Бурлюк
Неуверенный звук.

Если не считать крохотного закоулка, в котором спал бок о бок с грязным пуделем и вершил все дела Пронин, «Бродячая Собака» состояла из двух сравнительно небольших комнат, вмещавших в себя максимум сто человек.

Но, отрешаясь от трезвого трехмерного плана и пробуя взглянуть на знаменитый подвал глазами неофита, впервые попавшего в него, я вижу убегающую вдаль колоннаду — двойной ряд кариатид в расчесанных до затылка проборах, в стояче-отложных воротничках и облегающих талию жакетах. Лица первых двух я еще узнаю: это — Недоброво и Мосолов. Те же, что выстроились позади, кажутся совсем безликими, простыми повторениями обеих передних фигур.

Сколько их было, этих безымянных Недоброво и Мосоловых, образовавших позвоночник «Бродячей Собаки»? Менялись ли они в своем составе, или это были одни и те же молодые люди, функция которых заключалась в «церебрализации»[35] деятельности головного мозга? Кто ответит на этот вопрос?

Знаю только, что именно они, эта англизированная человечья икра, снобы по убеждениям и дегустаторы по профессии, олицетворяли в подвале «глас божий»,[36] чревовещая под указку обеих предводительствовавших ими кариатид. Именно они выражали общественное мнение «Бродячей Собаки», устанавливали пределы еще приличной «левизны», снисходительно соглашаясь переваривать даже Нарбута,[37] но отвергая Хлебникова столько же за его словотворчество, сколько за отсутствие складки на брюках.[38] Разумеется, акмеизм ни в какой мере не ответственен за это, но факт остается фактом: атмосфера наибольшего благоприятствования, окружавшая его в подвале на Михайловской площади, была создана не кем иным, как этой хлыщеватой молодежью.

Один только раз мне удалось использовать «Бродячую Собаку» в направлении, не имевшем ничего общего с обычной пронинской практикой. У Василиска Гнедова[39] обострился туберкулезный процесс. Врачи предписали больному немедленно уехать на юг. Денег на такую поездку у него, конечно, не было. Литературный фонд хотя и существовал, но пособия давал не начинающим литераторам, а преимущественно за «выслугу лет». Надо было придумать какой-нибудь другой способ помочь Гнедову.

Я снимал в то время комнату у артиста Народного дома А. В. Шабельского,[40] замечательного русского человека, о котором стоило бы вспомнить не мимоходом, как я делаю сейчас. К младшему его сыну ежедневно захаживал юноша, имя и фамилию которого я забыл. Служил он, кажется, на телеграфе и никакими талантами не отличался, за исключением способности безболезненно прокалывать себе тело в любом месте головными булавками и глотать керосин, который он затем огненным потоком изливал на горящую свечу.

У меня явилась блестящая мысль: выдать юношу за приезжего факира и устроить в «Бродячей Собаке» вечер, сбор с которого пойдет в пользу Василиска Гнедова. Пронину моя идея понравилась, и мы тут же составили нарочито безграмотную афишу.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНОГО ТЕАТРА — СПБ.

Воскресенье,
23 февраля 1914 г.

ВЕЧЕР
ВЕЛИКОПОСТНОЙ МАГИИ,
устраиваемый факиром
Хаджи-Фезиром
(*без заражения-крови*)

при участии поэтов и музыкантов: Анны Ахматовой, Ник. Бурлюка, Василиска Гнедова, Рюрика Ивнева, Георгия Иванова, А. Конге, Бенедикта Лившица, О. Мандельштама, Тэффи, Казароза, Жакомино, Арт. Лурье, М. Левина, Н. Шиферблат, Магалотти, В. К. Зеленского, Лёвы Цейтлина, Гольдфельд, Н. Цыбульского и всех Штримеров.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О-ва. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и «друзья Собаки» — 1 руб.

Двадцать третьего февраля, подходя к воротам дома, во дворе которого помещалась «Бродячая Собака», я был поражен скоплением авто и экипажей, выстроившихся вереницей до самой Итальянской, и лишь в последнюю минуту сообразил, что это съезд на столь многообещающе анонсированный мною вечер.

Пронин нервно метался из угла в угол, так как я не привел с собой Хаджи-Фезира, бывшего центральным номером программы. Пришлось мчаться на такси чуть не в Новую Деревню,[41] разыскивать по пивным моего факира и спешно доставить его в подвал, где народу уже набралось до отказа.

В клетушке, размером с телефонную будку, мы вдвоем с Прониным раздели юношу до пояса и выкрасили его в коричневую краску, чтобы придать ему большее сходство с представителем той таинственной народности, к которой должен был, по нашему мнению, принадлежать человек, носящий имя



В. Маяковский. Обложка к кн. «Я!». Литография. 1913 г.

Хаджи-Фезира. Обмотав ему голову цветным тюрбаном, мы выпустили его в зал. Но тут случилось нечто совсем непредвиденное.

Дамы, на глазах у которых он, пробираясь между столиков, стал прокалывать себе щеки, подняли визг, а одна даже упала в обморок. По настоянию публики опыт пришлось прекратить. Глотанию же горящего керосина решительно воспротивилась пожарная охрана, усмотрев в этом опасность для помещения. Так как весь репертуар «факира» ограничивался лишь двумя трюками, сеанс великопостной магии был объявлен оконченным. Вечер тем не менее следовало признать удачным, ибо основная цель была достигнута, и Василиск Гнедов уже через день уехал в Крым.

III

«Бродячая Собака» была не единственным местом, где футуристы встречались со своими литературными противниками.

К числу таких мест нужно прежде всего отнести нейтральные «салоны», вроде собраний у Чудовских. Жена Валерьяна Чудовского, художница Зельманова,[42] женщина редкой красоты, прорывавшейся даже сквозь ее беспомощные, писанные ярь-медянкой автопортреты, была прирожденной хозяйкой салона, умевшей и вызвать разговор и искусно изменять его направление.

В тот вечер, когда меня впервые привел к Чудовским Мандельштам,[43] у них были Сологуб с Чеботаревской, Гумилев, Георгий Иванов, Константин Ми-

клашевский, Вольмар Люсциниус, певец Мозжухин[44] и еще несколько человек из музыкального и актерского мира.

Я не хочу останавливаться на подробном описании доморощенного отеля Рамбулье,[45] где Сологуб неудачно острил и еще неудачнее сочинял экспромты, один из которых начинался буквально следующими строками:

Вот я вижу, там
Сидит Мандельштам...

Где автор тоненького зеленого «Камня», вскидывая кверху зародыши бакенбардов, дань свирепствовавшему тогда увлечению 1830 годом, который обернулся к нему Чаадаевым, предлагал «поговорить о Риме» и «послушать апостольское credo».[46]

Где, перекликаясь с ним, Гумилев протяжно читал в нос свой «Ислам» и подзадоривал меня огласить «Пальму праведника»,[47] вызывая во мне законное подозрение, что за настойчивостью акмеиста скрывается желание вывести на чистую воду будетлянина, затесавшегося в чуждую ему среду.

Где, говоря о постановке блоковских драм в Тенишевке, Чеботаревская находила исполнительницу роли Незнакомки, двоюродную сестру моей невесты,[48] слишком terre à terre,* но восхищалась музыкой Кузмина, послужившей поводом к пытке звуком, которой подверглись все гости Зельмановой, когда Мозжухин потряс стены квартиры раскатами чудовищного баса.

Где его огромный, похожий на детское колено кадык, прыгал в вырезе крахмального воротника, как ядро, готовое разлететься на части в самом жерле гаубицы, и где Гумилев, не переносивший никакой музыки, в особенности когда она принимала характер затяжного бедствия, застыл в страдальческом ожидании ужина.

Я не хочу также останавливаться ни на «журфиксах» Паллады, превратившей свое жилище в образцовый «женоклуб»,[49] ни на собраниях в других домах, куда мы были вхожи.

Само понятие вхожести в дом теперь лишено вся-

---

* Приземленная, пошлая (франц.). — *Ред.*

кого содержания. Но в то время оно соотносилось с целым рядом признаков — сословных, кастовых, профессиональных и иных. Нас принимали всюду, даже там, где представители «сильного» пола, в лучшем случае подчиняясь закону мимикрии, появлялись в травести.

А этих за мужчин я не считаю, — [50]

могла бы, перефразируя Кузмина, сказать про футуристов хозяйка одного из таких вертепов, куда меня как-то затащил Георгий Иванов.

Впрочем, будетляне имели свой собственный «салон», хотя в применении к ним это слово нельзя употреблять иначе как в кавычках. Я говорю о квартире четы Пуни, возвратившихся в тринадцатом году из Парижа и перенесших в мансарду на Гатчинской [51] жизнерадостный и вольный дух Монмартра.

Это была петербургская разновидность дома Экстер, только «богемнее». У Пуни бывали мы все: Хлебников, Маяковский, Бурлюк, Матюшин, Северянин. Остроумная, полная энергии, внешне обаятельная Ксана Пуни [52] очень скоро сумела оказаться центром, к которому тяготели влачившие довольно неуютное существование будетляне.

Выпустив на свои средства «Рыкающий Парнас», она способствовала окончательному оформлению блока гилейцев с Северянином. Она же, забравшись с ногами на диван, подстрекала не столько насмешливыми замечаниями, сколько самым своим присутствием составителей манифеста «Идите к черту», наперебой старавшихся угодить своей очаровательной издательнице: ей пожертвовал Северянин Сологубом,[53] а я и Маяковский — Брюсовым.

Коля Бурлюк, всегда начиненный сведениями, добытыми неизвестно из каких источников, уверял меня, что в хвосте этой кометы, ярко вспыхнувшей на будетлянском небе (со времен «Незнакомки» все хвосты комет неизбежно рисовались нам женскими шлейфами),[54] застряла еще там, над берегами Сены, звезда Раймонда Пуанкаре.[55] Имя это импонировало мне меньше, чем имя его брата Анри, но все же сообщало некий налет авантюризма немного загадочному облику Ксаны Пуни, тщательно скрывавшей свое, быть может, безнадежно невинное прошлое.



Ю. Анненков. Подвал «Бродячая собака» (В. Маяковский, Ю. Анненков, Н. Евреинов). Акварель. 1913 г. (местонахождение неизвестно).

Когда бы мы ни приходили к ней, она плескалась в ванне, как нереида, давая повод любителю классических сравнений мысленно приращивать к ней, вместо средневекового шлейфа, эйдологически выверенный рыбий хвост.

Не было бы, однако, никакой необходимости так подробно задерживаться на личности Ксаны Пуни, если бы не Хлебников, которому она нравилась чрезвычайно.[56] Все мы были не вполне равнодушны к ней, но король времени по-королевски растрачивал свое время, просиживая часами в мансарде на Гатчинской. Я не подозревал о глубине его чувства: это открылось мне внезапно и вот каким образом.

С Иваном Альбертовичем, талантливым художником и отличным человеком, у меня завязались приятельские отношения, прекрасно уживавшиеся с тем, как еще принято было тогда выражаться, платоническим поклонением, которым большинство из нас окружало его жену. Живя на Петербургской стороне, недалеко от Пуни, я часто захаживал к ним, особенно с той поры, когда Иван Альбертович, собираясь писать мой портрет, стал делать подготовительные к нему наброски.[57]

Возмущенная (вернее, притворившись возмущенной) моей нефутуристической внешностью, Ксана как-то нацепила мне на шею свое черное жабо, запретив появляться без него где бы то ни было, в том числе и в «Бродячей Собаке». Я проходил несколько месяцев в гофрированном ошейнике: это казалось не более странным, чем губы вампира и щеки прокаженного Пьеро, которыми и я, и Лурье, и многие иные скрашивали, спускаясь в ночной подвал, нездоровую бледность наших лиц.

Хлебников с яростью поглядывал на мое жабо, но я не понимал смысла его гневных взоров.

Однажды мы сошлись втроем у Пуни: он, Коля Бурлюк и я. Между тем как я, сидя на диване рядом с Ксаной, мирно беседовал с нею, Хлебников, стоявший в другом конце комнаты, взяв с рабочего стола хозяина скоблилку большого размера, начал перекидывать ее с ладони на ладонь.

Затем, неожиданно обратившись ко мне, произнес:

— А что, если я вас зарежу?

Не успел я сообразить, шутит ли он или угрожает мне всерьез, как к нему подскочил Бурлюк и выхватил у него скоблилку.

Наступила тягостная пауза. Никто не решался первым нарушить молчание.

Вдруг так же внезапно, как он произнес свою фразу, Хлебников устремился к мольберту с натянутым на подрамок холстом и, вооружившись кистью, с быстротою престидижитатора принялся набрасывать портрет Ксаны. [58] Он прыгал вокруг треножника, исполняя какой-то заклинательный танец, меняя кисти, мешая краски и нанося их с такой силой на полотно, словно в руке у него был резец.

Между Ксаной трех измерений, сидевшей рядом со мной, и ее плоскостным изображением, рождавшимся там, у окна, незримо присутствовала Ксана хлебниковского видения, которою он пытался овладеть на наших глазах. Он раздувал ноздри, порывисто дышал, борясь с ему одному представшим призраком, подчиняя его своей воле, каждым мазком закрепляя свое господство над ним.

Для фройдиста, каким я продолжал считать себя и в то время, сексуальная природа творческого акта

вскрывалась с не допускавшей никаких опровержений несомненностью. Сублимация его первоначального импульса перехватывалась мною у самого истока: говоря правду, в ту минуту для меня ее не существовало совсем.

Наконец Велимир, отшвырнув кисть, в изнеможении опустился на стул.

Мы подошли к мольберту, как подходят к только что отпертой двери.

На нас глядело лицо, довольно похожее на лицо Ксаны. Манерой письма портрет отдаленно напоминал — toutes proportions gardées * — Ренуара, но отсутствие «волюмов» — результат неопытности художника, а может быть, только его чрезмерной поспешности, — уплощая черты, придавало им бесстыдную обнаженность. Забывая о технике, в узком смысле слова, я видел перед собою ипостазированный образ хлебниковской страсти.

Сам Велимир, вероятно, уже понимал это и, как бы прикрывая внезапную наготу, прежде чем мы успели опомниться, черной краской густо замазал холст.

Потом, круто повернувшись, вышел из комнаты.

IV

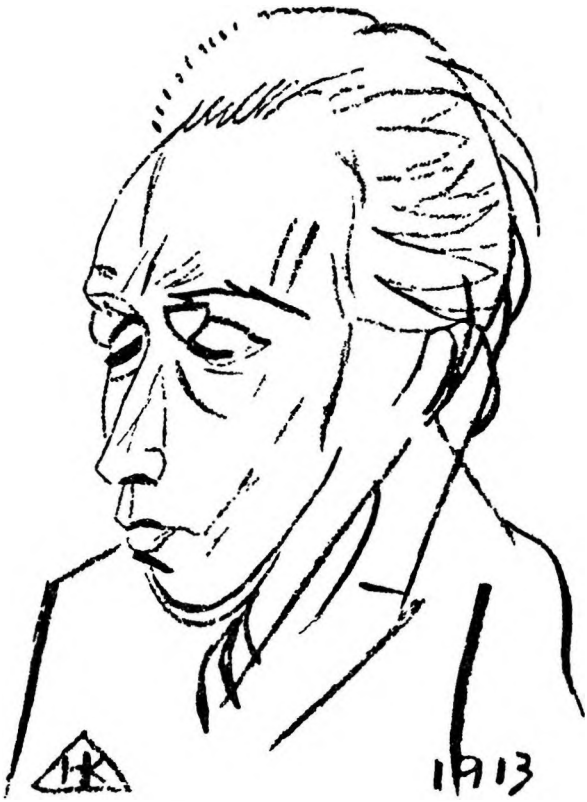
В феврале врачи услали слабогрудого Ивана Альбертовича на юг Франции, и супруги Пуни уехали в Марсель. О конфискации «Рыкающего Парнаса»,[59] который они с такой любовью подготовляли, им стало известно уже за границей.

Хлебников все еще продолжал дуться на меня, хотя вряд ли сумел бы сам объяснить, в чем заключается моя перед ним вина. Через некоторое время он, однако, сменил гнев на милость с внезапностью, отличавшею большинство его поступков.

Живя оба на Петербургской стороне, мы встречались теперь чаще прежнего. Хлебников снимал крохотную комнатенку на Большом проспекте, в нескольких шагах от Каменноостровского, и я почти ежедневно навещал его. Все убранство каморки со-

---

* При всех равных условиях (франц.). — *Ред.*



Н. Кульбин. Портрет В. Хлебникова. Литография. 1913 г.

стояло из узкой железной кровати, на которой, только скрючившись, мог улечься Велимир, из кухонного стола, заваленного ворохом рукописей, быстро переползших на смежный подоконник, да из единственного кресла работы глухонемых, в ложнорусском стиле, с резьбою из петушков, хлебных снопов и полотенец, неизбежно запечатлевавшейся на ягодицах гостя.

Но таково, должно быть, влияние всякой выдающейся индивидуальности на окружающее: отшельническая келья Хлебникова представлялась мне самой подходящей лабораторией для поэтических занятий, и даже старушка квартирная хозяйка, превратившись в придаток уже не принадлежавшей ей обстановки, вскоре стала казаться неодушевленным предметом, вещью, вывезенной Велимиром из Астрахани.[60]

Все, кто, ценя Хлебникова, полагали, что знают его лучше, чем другие, быстро разочаровывались в этом после первой же попытки войти с ним в более тесное интеллектуальное общение. Он поражал необычностью своих внутренних масштабов, инородностью своей мысли, как будто возникавшей в мозгу человека, свободного от наслоений всей предшествующей культуры, вернее, умевшего по своему желанию избавиться от ее бремени.

Неожиданность ходов этой мысли застигала хлебниковского собеседника врасплох. Когда к концу длительного разговора передо мною уже начинала проступать, точно додилювиальный ландшафт, величественная природа его корнесловия, он делал резкий поворот и уводил меня в сторону, к внутреннему склонению слов. [61] Найдя, как мне казалось, общий с ним язык в вопросе о расовой теории искусства, я вдруг убеждался, что согласие это — мнимое, ибо его занимает нечто совсем иное: разграничение материкового и островного сознаний. Пресытясь глоссолалией, он уходил искать «мудрость в силке»,[62] в стихию птичьей речи, воспроизводя ее с виртуозностью, о которой не дает никакого представления «нотная запись» в «Рыкающем Парнасе».

Хлебников, вероятно, догадывался о чувствах, которые он мне внушал, хотя я ничем не обнаруживал их. После отъезда Пуни за границу он как будто позабыл о недавнем своем увлечении.

На вечере «великопостной магии» я познакомил его с ученицей театральной студии, Лелей Скалой.[63] Она сразу очаровала Хлебникова. Он неоднократно просил меня помочь ему встретиться с нею, но мне, уже не помню по каким причинам, не удавалось исполнить его желание.

Однажды утром он пришел ко мне на Гулярную

и объявил, что твердо решил добиться встречи, но не знает, как это сделать. Я ответил, что единственный способ — это пригласить Лелю Скалон и ее подругу, Лилю Ильяшенко, исполнительницу роли «Незнакомки», в «Бродячую Собаку», но что для этого, разумеется, нужна известная сумма денег на ужин и вино — денег, которых ни у него, ни у меня не было.

Так как он продолжал настаивать, не считаясь ни с чем, я предложил ему отправиться в ломбард с моим макинтошем и цилиндром и взять под них хоть какую-нибудь ссуду. Через час он вернулся в полном унынии: за вещи давали так мало, что он не счел нужным оставлять их в закладе.

Мы мрачно молчали, стараясь найти выход из тупика.

Вдруг лицо Велимира прояснилось:

— А не взять ли нам денег у Гумилева?

— У Гумилева? Но почему же у него?

— Потому, что он в них не стеснен, и потому, что он наш противник.

— Неудобно обращаться к человеку, который после нашего манифеста еле протягивает нам руку.

— Пустяки! Я сначала выложу ему все, что думаю о его стихах, а потом потребую денег. Он даст. Я сейчас еду в Царское, а вы на сегодня же пригласите Лелю и Лилю в «Собаку».

Он исчез, надев для большей торжественности мой злополучный цилиндр.

К вечеру он возвратился, видимо, довольный исходом поездки. Выполнил ли он в точности свое намерение или нет, об этом могла бы рассказать одна Ахматова, присутствовавшая при его разговоре с Гумилевым, но деньги он привез.

В «Бродячей Собаке» мы заняли столик в глубине зала. Велимир не спускал глаз с хорошенькой студийки, сидевшей напротив него, и лишь время от времени беззвучно шевелил губами. На мою долю выпало развлекать беседой обеих подруг, что вовсе не входило в мои планы, так как девиц я пригласил только по настоянию Хлебникова. Кроме того, не мешало позаботиться и об ужине, а Велимир еще ничего не предпринял для этого.

Мне удалось шепнуть ему несколько слов. Он ки-

нулся в буфет. Через минуту на столе высилась гора бутербродов, заслонившая от нас наших визави: Хлебников скулил все бутерброды, бывшие на стойке, но не догадался оставить хоть немного денег на фрукты и на чай, не говоря уже о вине.

Осмелев за своим прикрытием, он наконец решил разомкнуть уста. Нехитрая механика занимательной болтовни была для него китайской грамотой. Верный самому себе и совсем иначе понимая свою задачу, он произнес монолог, в котором все слова были одного корня. Корнесловя, он славословил предмет своей любви, и это звучало приблизительно так:

О скал
Оскал
Скал он
Скалон.

Он не докончил своего речетворческого гимна, так как обе девушки прыснули со смеху. Хлебников был для них только полусумасшедшим чудаком.

Почти не притронувшись к угощению, ради которого Велимир ездил в Царское Село и препирался с Гумилевым о судьбах русской литературы, Ильяшенко и Скалон поспешили удалиться из «Собаки», не пожелав использовать нас даже в качестве провожатых.[64]

Я уплетал бутерброды, глядя на Хлебникова, угрюмо насупившегося в углу. Он был безутешен и, вероятно, еще не понимал причины своего поражения.

Если он надолго сохранил воспоминание об этой ночи, мне хорошо запомнилось утро, наступившее за ней. Это было обыкновенное питерское утро, и ничего особенного, в сущности, не произошло.

Я возвращался на Петербургскую сторону маршрутным трамваем, соединявшим одну окраину с другой. Его прямым назначением было развозить рабочих по фабрикам. Но он был, вместе с тем, неоценимым средством передвижения для всех, кто, прогуляв ночь, стремился на ее исходе попасть к себе домой и не имел денег на извозчика.

Два людских потока встречались в маршрутном трамвае, воплощая s себе два противоположных полюса городской жизни.

В зеркальном стекле я видел свое отражение: съехавший на затылок цилиндр, вытянутое лицо, тяжелые веки. Остальное мне нетрудно было бы мысленно дополнить: двойной капуль,[65] белила на лбу и румяна на щеках — еженощная маска завсегдатая подвала, уже уничтожаемая рассветом... Перед моими слипающимися глазами чредою сменялись, наплывая друг на друга, кусок судейкинской росписи, парчовый, мехом отороченный, Лилин шугай, танцирующая пара, сутулая фигура Кульбина... нет, средневекового жонглера Кульбиниуса,[66] собирающегося подбросить в воздух две преждевременно облысевших головы. Нет, это не лысины, а руки, лежащие на коленях, и на меня смотрит в упор не лобастый Николай Иванович, а пожилой рабочий в коротком полушубке. В глубине запавших орбит — темное пламя ненависти.

Мне становится не по себе. Я выхожу из вагона, унося на всю жизнь бремя этого взора.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Лето четырнадцатого года

I

Лето четырнадцатого года выдалось бездождное и жаркое. Все, кто имели малейшую возможность, уехали из города. Петербург обезлюдел.

Как всегда, он пользовался короткой передышкой, чтобы спешно омолодиться, и, погружаясь в Эреб [1] разворошенных торцов, асфальтовых потоков и известковой пыли, не думал, что уже через месяц никому не будет дела до его столь тяжкими трудами подновляемой красоты. Она проступала еще явственнее в наполовину опустевшем городе, хотя и не так неотразимо, как это случилось шестью годами позднее.

В то лето мне впервые открылся Петербург: не только в аспекте его едва ли не единственных в мире архитектурных ансамблей, не столько даже в его сущности «болотной медузы», то есть стихии, все еще не смирившейся перед волей человека и на каждом шагу протестующей против гениальной ошибки Петра.[2] Открылся он мне в своей отрешенности от моря, в своем неполном господстве над Балтикой, которое я тогда воспринимал как лейтмотив «вдовства», проходящий через весь петербургский период русской истории.

Случайно ли из этих трех координат, вызвавших к жизни третью книгу моих стихов, [3] летом четырнадцатого года я делал ударение на последней? Восхищаясь всякий раз по-новому и Растрелли, и Росси, и Воронихиным, не переставая изумляться дерзости Леблонова замысла, случайно ли я все чаще и чаще лунатиком бродил вокруг захаровского Адмиралтейства,[4] боковые флигели которого казались мне пригвожденными к земле крыльями исполинской птицы?



Н. Гончарова. Братская могила. Лист из альбома «Мистические образы войны». Литография. 1914 г.

Случайно ли, наконец, оправдываясь необходимостью взять материал, адекватный форме, привлекавшей меня наиболее, я в это знаменательное лето совершил резкий скачок от любовной, пейзажной и беспредметной лирики к теме, насыщенной в достаточной степени «политикой»?[5]

Отнюдь не сблизив меня с акмеистами, которым я, в частности, не мог простить ни импрессионистического подхода к изображению действительности, ни повествовательности, ни недооценки композиции в том смысле, в каком меня научили понимать ее французские кубисты, тема Петербурга легла водоразделом между мною и моими недавними соратниками.

Дело, однако, заключалось не в теме. Тема только свидетельствовала об окончательно сложившейся у меня концепции формы-содержания как неразрывного единства, насильственное расчленение которого неизбежно заводит художника либо в формалист-

ский, либо в наивно-эмпирический тупик. Эта аксиоматическая истина вне всяких сомнений была бы признана будетлянами пассеистической ересью,[6] если бы кто-нибудь из них дал себе труд как следует призадуматься над основными вопросами теории искусства.

К счастью или к несчастью, «теоретизировал» я один, не боясь закреплять самыми «пассеистическими» формулами свою эволюцию поэта. Пассеистическим представлялся мне, конечно, не мой путь, а образ действия моих товарищей, топтавшихся на месте с тех пор, как под нашим дружным натиском пошатнулись твердыни академизма. Футуризм сделал свое дело, футуризм может уходить.[7] Может — значит, должен. Это предвидел еще в 1909 году Маринетти, говоря о том времени, когда более молодые, придя на смену его поколению, вышвырнут зачинателей футуризма в мусорную корзину как негодный хлам.[8]

II

Термин возникает как поперечное сечение движения временем. Устойчивость термина предполагает, таким образом, однородность и одноустремленность движения. Это — одно из необходимых условий соответствия между внешним выражением понятия и его фактическим содержанием.

Представляя себе время пространственно-протяженным (кто же способен представлять его себе иначе?), я затрудняюсь указать ту его точку, где термин «футуризм» мог бы быть действительной характеристикой нашего движения. Это, вероятно, была та идеальная геометрическая точка, которая не имеет ни одного измерения.

Термин «футуризм» у нас появился на свет незаконно: движение было потоком *разнородных и разноустремленных воль,* характеризовавшихся прежде всего *единством отрицательной цели.* Все наши манифесты были построены по известному рецепту изготовления пушки из отверстия, обливаемого бронзой.[9] Мы не были демиургами:

Из Нет необоримого
у нас не рождалось
Слепительное Да.[10]

Ложную беременность королевы Драги[11] растянули на три года. Выкуривание прошлого (борьбу с пассеизмом) и каждение Хлебникову превратили в торговлю жженым воздухом.[12]

В мешке, который я за ужином у Кульбина показывал Маринетти, не было никакого зайца:[13] самый малый грех на моей душе.

Термин, ни в какой степени не выражавший существа движения, сделался ошейником, удерживавшим меня на общей своре и мучительно сдавливавшим мне горло. Чтобы не задохнуться, я подставлял распорки в виде формул, противополагавших футуризму-канону футуризм — регулятивный принцип,[14] определявших его как «систему темперамента», но эти жалкие попытки не приводили ни к чему.

Шаманов и криве-кривейто
Мне искони был чужд язык,
И двух миров несходных стык
Расторгнул я своею флейтой,
Когда мне стала невтерпеж
Уже изжитой дружбы ложь.[15]

III

Однако не эту палинодию, а статью, составленную совсем в ином духе, дал я в «Северный Курьер»,[16] редакция которого нашла своевременным ознакомить своих читателей с сущностью футуризма к моменту, когда он доживал свои последние дни.[17] Отмежевание от моих товарищей, даже после того, что я внутренне порвал с ними, казалось мне перебежничеством, особенно если бы в их отсутствие я воспользовался для декларирования своих новых позиций страницами желтой газеты.

Мой отход от футуризма должен был покамест остаться моим личным делом, и впутывать в него ежедневную прессу, еще вчера травившую нас всех без разбора, я считал просто неприличным. Статья

моя, излагавшая основы того направления в искусстве, с которым меня связали три года совместной борьбы против общего врага, была от начала до конца выдержана в строго объективном тоне. Вероятно, поэтому она не понравилась, и Радаков, с которым меня перед своим отъездом на Кавказ свел двоюродный брат моей невесты, Арабажин,[18] медлил с ответом. В стихотворном послании я жаловался моему будущему свойственнику:

Вы спрашиваете, в «Курьере»
Прошла ль уже моя статья?
О горе! Будетлянской вере,
Должно быть, слишком предан я.
А может быть, у Радакова
Нет правила читать статьи
В бездождие — и в забытьи
Почиет откровенье слова?
Увы, все может быть с тобою,
Моя несчастная статья,
Не удивлюсь нимало я,
Коль в месте, взысканном судьбою,
Где мой «Последний фавн» усох,
Слуга, свернув тебя трубою,
У пса вычесывает блох...

«Последний фавн», или «Воскрешение Эллады» — так назывался стихотворный гротеск,[19] сочиненный мною для Троицкого театра миниатюр и мариновавшийся уже месяц в редакции «Сатирикона», куда я снес его, когда исчерпал все способы промыслить себе пропитание.

Это был один из самых суровых периодов моей жизни. Я зверски, «гамсуновски» голодал.[20] Слоняясь в поисках призрачного заработка по душным и пыльным улицам приохорашивавшейся столицы, еле волоча ноги по раскаленным тротуарам, я завидовал дворняге, которую Шабельский, уезжая в Пятигорск, обеспечил солидным собачьим пайком. Проходя мимо распахнутых настежь ресторанных окон, я поражался тому, что люди могут оставлять на тарелке несъеденную пищу.

Из ложной, в наши дни непонятной, стыдливости я стеснялся признаться немногим моим друзьям, не

покинувшим Петербурга, в том, что уже давно, кроме чая и черного хлеба, не имел ничего во рту. Когда же мне удавалось разжиться двумя-тремя рублями, я совершал настоящее безумие, отправляясь в Куоккалу, куда из разных мест финляндского побережья стекались, как к центру, десятки моих приятелей и знакомых.[21]

В пространном послании к Арабажину, которое я цитировал выше и которое теперь, восемнадцать лет спустя, приобрело для меня характер записи в дневнике, я восклицал:

Петропольских пегасов стойло,
Надолго ли обречена,
Куоккала, твоя волна
Парнасским скакунам на пойло?
Зачем к тебе их гонит рок
Из Мустамяк и Териок?[22]

Там, в залитой солнцем Куоккале, Кульбин, не догадываясь о том, что всему на свете я предпочел бы обед, в день моего первого приезда подарил мне мохнатую оранжевую простыню, полосатые трусы и вязаный колпак, — все, по его простодушному убеждению сытого человека, необходимое для беспечальной жизни на пляже...

Там же Евреинов, не догадываясь о моем отходе от футуризма, уговаривал меня, «европейца до мозга костей» (комплимент ниже среднего, если принять во внимание мое востокофильство), перестать «якшаться с невежественными дикарями-будетлянами»...[23]

Я не сказал ни Кульбину о том, что я голоден, ни Евреинову о твердом намерении осенью же выйти из «пандемониума Иеронима Нуля»,[24] в который выродилось наше содружество: моей гордости претило как сочувствие первого, так и одобрение второго.

Зато «травка», которой Нордман-Северова кормила гостей Репина, показалась мне, при всем моем пренебрежении к вегетарианству, вкуснее самого пышного бифштекса, а владелец «Пенатов», несмотря на его наскоки на футуризм, — человеком достаточно широких взглядов, способным преодолевать предрассудки поколения и школы.[25]

В этом отношении он был совсем не похож на Леонида Андреева,[26] не сумевшего в своих представлениях о «левом» искусстве возвыситься над уровнем газетного репортажа. Поэтому, когда Чуковский, сосватавший нас с Репиным, предложил поехать в Райволу, к Андрееву, соблазняя даже катанием на прославленной всеми иллюстрированными журналами яхте, я отказался наотрез: мне нисколько не улыбалась перспектива препирательства с обывателем на тему, усложнившуюся для меня благодаря моему отходу от футуризма.

Чуковский, с которым я подружился по-настоящему,[27] убеждал меня перебраться в Куоккалу; ему не приходило в голову, что сделать это мне так же трудно, как переселиться на Марс. Пожив день-два на берегу моря, я возвращался в Петербург, на Гулярную, где, скрывая от прислуги Шабельского мое мрачное единоборство с голодом, уверял ее, что ездил к себе на родину, в Футурию.

Другим моим развлечением в опустевшем городе было обставлять квартиру Арабажина, который в погоне за давно утраченной молодостью решившись идти в ногу с временем, безрассудно доверился вкусу и опыту будетлянина. Преобразить мешковатого гельсингфорсского профессора в петербургского денди было задачей слишком занимательной, чтобы ею пренебречь. Начав с азов, с совета надевать носки поверх кальсон и укреплять их подвязками, а не английскими булавками, я постепенно расширил круг откровений, распространив свое влияние на весь жизненный уклад моего сорокапятилетнего воспитанника.

Я заставил его выбросить на чердак гнутую венскую мебель, заменить ее вольтеровскими креслами и широким диваном, обив их белым репсом в голубой горошек, под цвет обоев, в поисках которых мы перерыли весь Гостиный, и даже сломать стену, отделявшую одну комнату от другой. Велико, однако, было мое собственное удивление, когда, в результате всех этих мероприятий, убогое жилище публициста и критика превратилось в гнездышко столичной кокотки.

Единственный пункт, в котором я встретил упорное сопротивление, были дорогие его сердцу репро-

дукции с картин, изображавших все виды смерти — от убиения Грозным сына до пушкинской дуэли включительно.[28] Убедив простодушного сюжетолюбца сжечь при мне эту тщательно подобранную коллекцию, я пощадил его седины и милостиво позволил ему украсить стены не беспредметными полотнами, а менее «отчаянными» холстами.

С этой целью, а также желая помочь бедствовавшему в ту пору Натану Альтману, я повез Арабажина на Мытнинскую набережную, где еще безвестный эпигон «Мира Искусства», распродавая за гроши свои ранние натюрморты, заканчивал портрет Анны Ахматовой, в котором никакие лжекубистические построения не могли разрушить великодержавных складок синего шелка...[29] Grand art уже собирался утверждать себя как синтез предельно-статуарных форм... Тычась, словно слепой котенок в молоко, акмеизм на ощупь подыскивал себе тяжеловесные корреляты в живописи, между тем как я, вырвавшись из плена сухих абстракций, голодным летом четырнадцатого года переживал запоздалый рецидив фрагонаровской весны,[30] прикрывая свое легкомыслие эпистолярной формой послания к поклоннику Мельшина[31] и Надсона.

IV

Если эта книга попадет в руки М. В. Матюшину, он, вероятно, удивится, когда узнает, что однажды, придя к нему и застав у него Малевича, с которым на веранде он вел беседу о живописи, я едва устоял на ногах, и что причиною этому была брюссельская капуста. Да, да, брюссельская капуста в его скромном супе вдовца, который он, наливая в тарелку себе и Малевичу, недостаточно энергично предложил противнику вегетарианства.

Я не ел уже два дня, и запах дымящегося супа потряс меня сильнее, чем известие о сараевском выстреле, облетевшее в то утро весь мир.[32] Не все еще отдавали себе отчет в размерах этого события. Телефонный звонок Аркадия Аверченко,[33] спустя час после моего визита к Матюшину, сообщавший, что я могу зайти в редакцию «Сатирикона» за получе-

нием сторублевого аванса, знаменовал для меня начало новой эры в гораздо большей степени, чем убийство наследника австрийского престола.

Я еще успел съездить в Куоккалу, снять в крестьянской избе комнату до конца сезона, выкурить десятка два безбандерольных «кэпстенов», поваляться на пляже.

Войска всей Европы стягивались к границам, приказ о мобилизации был уже подписан, а здесь, на золотом побережье Финского залива, никто не перевернулся бы с боку на бок, чтобы спросить у соседа, кто такой Никола Принцип.[34]

Напевал, грассируя, свежевывезенные из Парижа шансонетки Юрий Анненков,[35] не подозревая, что через сутки они окажутся старомоднее внезапно помолодевшего руже-делилевского гимна.[36]

Ярчайшими красками расписывал шелковые зонтики купальщиц лукавый фавн, Кульбин,[37] не смея даже мечтать о времени, когда, за отсутствием соперников, ему не придется прибегать к столь громоздким способам обольщения куоккальских дев.

Лежа против меня на песке, ругал Илья Репин мунковский стиль nouille,[38] отрыгнувшийся всюду мюнхенским сецессионом, и противопоставлял ему спартанскую простоту берлинского плаката, прямолинейность которого не наводила его на мысль о «тевтонской» опасности.

Слушая мои стихи о Куоккале,[39] он машинально чертил на мелком гравии какие-то фигуры, и Чуковский громко вздыхал, что не может подсунуть ему листок бумаги, чтобы обогатить свое собрание репинским рисунком: все еще были объяты пылом домоустройства и накопления, никто не собирался срываться со своего насеста.

Таким запечатлелся в моей памяти последний день перед войной. На следующее утро уже была объявлена всеобщая мобилизация.[40]

Никакого самума не поднялось ни на дюнах Финского залива, ни, вероятно, в других местностях с соответствующим грунтом: косной природе, искони чуждой антропоморфизму, была еще незнакома биологическая трактовка событий.

В Петербурге пудожский камень[41] оказался не более понятлив, чем куоккальский песок: не закружи-



П. Филонов. Иллюстрация
из кн. В. Хлебникова «Изборник стихов».
Рисунок. 1914 г.

лась кровавой каруселью вокруг Александрийского столпа Дворцовая площадь, не побрели вереницей на выручку распятому Адмиралтейству слоноподобные колонны Томоновой биржи. Неподвижность Монферранова Исаакия, спокойно взиравшего на свое карикатурное отображение в фасаде германского посольства,[42] вызывала злобу в людях, привыкших присваивать свои чувства неодушевленным предметам.

Только желанием расшевелить этот чертовски инертный городской пейзаж объяснялось, должно быть, то обстоятельство, что толстоногие микроцефалы и тупомордые кони, расположившиеся на крыше явно враждебного здания, были сброшены оттуда в Мойку.[43]

Увлекаемый потоком им самим разнузданных сил, человек как будто спешил передать вещам свои че-

ловеческие черты, оставлял себе, точно походную выкладку, лишь минимум механических навыков, необходимых для достижения возникшей перед ним цели.

V

Это было антропоморфизмом в квадрате. Ибо то, что в июле четырнадцатого года почти все принимали за стихию человеческих чувств, разлагалось на составные элементы, обнажая за собою систему целенаправленных действий. Разлагалось и обнажалось для немногих — для того меньшинства, которое, не удалившись в сторону от схватки, сумело, однако, сохранить непомраченной всегдашнюю ясность взора.

Я очутился не в их рядах, и, конечно, не случайно.

В мою задачу не входит ни анализ причин патриотического подъема, объединившего в начале войны людей самых противоположных убеждений, ни художественный показ явления, которое мы, избегая ответа по существу, привыкли называть массовым психозом.

Между тем если бы каждый из нас, в меру своего дарования и приобретенного опыта, взялся проследить под этим углом свой собственный путь от школьной скамьи до июля четырнадцатого года, такая ретроспекция принесла бы немало пользы, осветив один из наименее разработанных вопросов коллективной психологии.

Мысленно оглядываясь назад, я прежде всего вспоминаю деляновскую гимназию: Илиаду — огромный зеленый луг, кишащий драчливыми существами, которые, несмотря на все их смешные стороны, нам предлагалось взять за образец... [44] Отечественную географию, где пафос пространства и пафос количества служили лишь предпосылками к шапкозакидательству Безобразовых и Стесселей... [45] Историю всеобщую и историю русскую, в которых мирные «царствования» узкими фраунгоферовыми линиями пересекали блистательный спектр бесконечных войн...

Затем — юридический факультет: стройное здание римского права, утвержденное, как на фундаменте, на идее государственности... Апологию этой идеи от Папиниана до Победоносцева... [46]

Наконец, военную службу с ее кастовым духом, проникавшим в поры всякого, кто более или менее длительно соприкасался с нею. Всякого, даже полубесправного еврея-вольнопера, из которого, в результате годичной обработки, получался неплохой автомат, особенно если, утешаясь фикцией внутренней свободы, он сам подыскивал оправдание своей неизбежной автоматизации.

Средняя школа, университет, воинская повинность — они располагаются в один ряд. Как просто объяснялось бы все, если бы он оставался единственным! Но вот параллельно с ним возникает второй, и задача усложняется чрезвычайно. Я говорю об искусстве. Оно, конечно, испытывает на себе необходимое влияние первого ряда. Оно соподчиняется, вместе с ним, более глубоким закономерностям. Но какую путаницу вносит в мою биографию этот, прыгающий с одного пути на другой, клубок Ариадны!

Почему дело Бейлиса помогает мне находить общий язык с Маринетти? Почему расовая теория искусства приводит меня и моих друзей в январе четырнадцатого года к отвержению всей германской культуры? Почему Адмиралтейство, Новая Голландия, Биржа весною того же года отказываются выражать только архитектурную идею и навязывают себя как символы идеи великодержавности? Почему первое дыхание войны, сдувая румяна со щек завсегдатая «Бродячей Собаки», застает его уже распрощавшимся без сожаленья с абстрактной формой, с расшатанным синтаксисом, с заумью, застает принявшим не как тему, а как личный жребий,

Город всадников летящих,
Город ангелов трубящих,

в котором

Истаивает призрак сонный,
Расковываются грифоны,
И ерзают пред схваткой львы? [47]



Копоцамо миногамо пинцо пинцо пинцо

вѣдьмы вытягиваются въ косяк какъ ожу-

равли улетают шагадам магадам вы-

кадам.

Чух, чух, чух

чухъ

разговаривающія галичанки:

вон гуцул сюда идет

Въ своей Черной безрукавк

он живет

П. Филонов. Рисунок к стихотворению В. Хлебникова «Ночь в Галиции» из его кн. «Изборник стихов». 1914 г.

VI

Петербург сразу ожил. Никому не сиделось за городом. По главным улицам шагу нельзя было пройти, чтобы не встретить знакомого.

Люди разделились на два лагеря: на уходящих и на остающихся. Первые, независимо от того, уходили ли они по доброй воле или по принуждению, считали себя героями. Вторые охотно соглашались с этим, торопясь искупить таким способом смутно сознаваемую за собою вину.

Все наперебой старались угодить уходящим. В Куоккале финн по собственному почину вернул мне задаток за комнату. В переполненной покупателями обувной лавке приказчик добрый час подбирал мне сапог по ноге. Сын Петра Исаевича Вейнберга, [48] милый юноша, живший в одном со мною доме, втащил ко мне, запыхаясь, большую гостиную лампу на бронзовом столике, выигранную на лотерее в Народном Доме:

— Вот, Бенедикт Константинович, возьмите на память...

— Да что вы, голубчик! Куда она мне?

— Нет, нет! Возьмите непременно: в окопах ведь темно...

Он ушел огорченный, не веря, что двухпудовая лампа могла бы в походе несколько стеснить ефрейтора пехоты.

Отшелушенная от множества условностей, жизнь стала проще, радуя напоследок призраком бытовой свободы.

Наголо обритый, в жакете поверх косоворотки, заправив брюки в сапоги, я мчался куда-то по Невскому, когда меня окликнули Чуковский и Анненков, приехавшие из Куоккалы попрощаться со мною. Спустя минуту к нам присоединился Мандельштам: он тоже не мог усидеть в своих Мустамяках.

Зашли в ближайшую фотографию, снялись. [49] У меня сохранился снимок, на обороте которого Мандельштам, когда я уже был в окопах, набросал первую редакцию стихотворения, начинающегося строкою:

Как мягкотелый краб или звезда морская. [50]

Сидим на скамейке вчетвером, взявшись под руку. У троих лица как лица, подобающе сосредоточенные: люди ведь сознавали, что прислушиваются к шагам истории. Но у меня! Трудно даже сказать, что выражало в ту минуту мое лицо. Я отчетливо помню свое тогдашнее душевное состояние. Всем своим внешним видом, от эмалированной кружки до знака за отличную стрельбу, мне хотелось подчеркнуть насмешку над собственной судьбой, надломившейся так неожиданно и застигшей меня врасплох, поиздеваться над молодечеством, которое уже вменялось мне в обязанность. Деланно-идиотская гримаса, перекосившая мои черты, была не чем иным, как последней вспышкой рассудка в непосильной для него борьбе. Через день я вышел бы на фотографии героем.

Со сборного пункта, где я уклонился от освидетельствования, заявив, что, каковы бы ни были его результаты, я все равно пойду на фронт, меня отправили в Ямбург, к месту стоянки 146-го пехотного Царицынского полка. Оттуда, уже в походном порядке, мы выступили в Питер. Находясь на правом фланге первой роты (с ростом уже не считались: в этой сказывалась серьезность момента), я держал равнение для четырех батальонов и чувствовал ответственность за каждый свой шаг.

В столице все казармы были переполнены. Нам отвели здание университета. Не прошло и суток, как уборные засорились. Ржавая жижа, расползаясь по коридорам, затопила все помещение.

Задрав выше щиколоток длинные юбки, меня тщетно разыскивали по зловонным аудиториям блоковская «Незнакомка», Лиля Ильяшенко, и первая «собачья» красавица, Инна Кошарновская, [51] которым телеграмма моей невесты, застрявшей в Крыму, поручала проводить меня на войну: с разрешения начальства я перебрался к себе на квартиру и лишь по утрам приходил в роту.

Наше пребывание в Петербурге затягивалось, выцветая в гарнизонное «житие». Мы несли караулы во дворцах (наконец-то суконная гвардия, как презрительно называли 22-ю и 37-ю дивизии настоящие гвардейцы, дождалась своего часа!) и хоронили генералов. Это было крайне утомительно — ежедневно

плестись пешком с Васильевского острова к Александро-Невской лавре и обратно, а главное, угрожало превратиться в профессию, так как российские Мальбруки со дня объявления войны стали помирать пачками.

Университет не в переносном, а в буквальном смысле сделался очагом заразы. Почему-то солдатам особенно нравилась парадная лестница: они сплошь усеяли ее своим калом. Один шутник, испражнявшийся каждый раз на другой ступеньке, хвастливо заявил мне:

— Завтра кончаю университет.

Это был своеобразный календарь, гениально им расчисленный, ибо в день, когда он добрался до нижней площадки, нам объявили, что вечером нас отправляют на фронт.

Уже смеркалось, когда нас погрузили в товарные вагоны. Меня не провожал никто. В последнюю минуту на перроне показались Инна и Лиля. Носильщик, едва не надорвавшись, подал мне наверх тяжелый ящик с шоколадом и фруктами. По сравнению с двухпудовой лампой этот дар обладал драгоценным свойством делимости: я оставил себе лишь несколько плиток „Гала-Петера", чудесный карманный фильтр, обеззараживавший любую воду, да три сорта бадмаевских порошков: на случай наружного ранения, внутреннего кровоизлияния и от голода.

Состав медленно тронулся, точно не решаясь врезаться в поджидавший его за перроном, разоблаченный в своей батальной живописности, закат...

Запад, Запад!.. Таким ли еще совсем недавно рисовалось мне наступление скифа? Куда им двигаться, атавистическим азийским пластам, дилювиальным ритмам, если цель оказалась маревом, если Запад расколот надвое?

Но, даже постигнув бессмысленность вчерашней цели и совсем по-иному соблазненный военной грозой, мчался вперед, на ходу перестраивая свою ярость, дикий гилейский воин, полутораглазый стрелец.

Приложения

ЛЮДИ В ПЕЙЗАЖЕ

Александре Экстер

I

Долгие о грусти ступаем стрелой. Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. Но тихие. Ах, милый поэт, здесь любятся не безвременьем, а к развеянным облакам! Это правда: я уже сказал. И еще более долгие, опепленные былым, гиацинтофоры декабря.

II

Уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие в ширь. По-иному бледные, залегшие спины — в ряды! в ряды! в ряды! — ощеривaясь умерщвленным виноградом. Поэтам и не провинциальным голубое. Все плечо в мелу и двух пуговиц. Лайковым щитом — и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши. Ну, смотри: голубые о холоде стога и — спинами! спинами! спинами! — лунной плевой оголубевшие тополя. Я не знал: тяжело голубое на клавишах век!

III

Глазами, заплеванными верблюжьим морем собственных хижин — правоверное о цвете и даже известковых лебедях единодушие моря, стен и глаз! Слишком быстро зимующий рыбак Белерофонтом. И не надо. И овальными — о гимназический орнамент! — веерами по мутно-серебряному ветлы, и вдоль нас короткий усердный уродец, пиками вникающий по льду, и другой, удлиняющий нос в бесплодную прорубь. Полутораглазый по реке, будем сегодня шептунами гилейских камышей!

АВТОБИОГРАФИЯ

Родился 25 декабря 1886 года в г. Одессе. По окончании в 1905 году Ришельевской гимназии поступил в Новороссийский университет на юридический факультет, откуда в 1907 году перевелся в Киевский университет св. Владимира.[1] Окончив последний в 1912 году, поступил на военную службу вольноопределяющимся в 88-й пехотный Петровский полк, стоявший в с. Медведь, Новгородской губернии. В 1924 году был призван из запаса и в рядах 148-го пех[отного] Царицынского полка[2] принимал участие в военных действиях против неприятеля. После ранения и контузии, награжденный Георгиевским крестом, был отправлен в Киев для несения службы в тылу. В Киеве прожил почти безвыездно восемь лет и в 1922 году снова поселился в Петербурге.[3]

Таковы даты. С ними ли сообразовывалось то, что я ощущаю как прожитую жизнь? Не знаю. Не думаю. Так — с чем же? С первою мыслью о женщине? С первым пушкинским стихом, поразившим мой детский слух? Когда произошло это? В пять лет, в шесть? В семь я уже знал наизусть почти всю «Полтаву», хотя признаюсь, — теперь в этом можно покаяться — прекраснее всего мне казалось двустишие:

> Неведомский, поэт, неведомый никем,
> Печатает стихи неведомо зачем.[4]

Приблизительно к той же поре относятся мои первые стихотворные опыты. В 1894 году в «Живописном Обозрении» мне попался перевод бодлеровского стихотворения в прозе «Облака».[5] Оно произвело на меня глубочайшее впечатление, которое теперь я могу ближайшим образом определить как ощущение ирреальности реального мира. А между тем надо мной уже звучала мерная медь Расиновой «Аталии»: мой гувернер-бельгиец, человек достаточно образованный, тщетно пытался в то время соблазнить меня красотами александрийского стиха.

Потом — гимназия — классическая, кажется, в большей мере, чем требовали того Толстой и Делянов.[6] Уже с первого класса, т. е. за два года до начала изучения греческого языка, нам в так наз[ы-

ваемые] «свободные» уроки преподаватель латыни последовательно излагал содержание обеих гомеровых поэм. За восемь лет моего пребывания в гимназии я довольно хорошо уживался со всем этим миром богов и героев, хотя, возможно, он представлялся мне в несколько ином ракурсе, чем древнему эллину: какой-то огромной, залитой солнцем зеленой равниной, на которой, словно муравьи, копошатся тысячи жизнерадостных и драчливых существ. Овидиевы «Метаморфозы» мне были ближе книги Бытия: если не в них, то благодаря им, я впервые постиг трепет, овладевающий каждым, кто проникает в область довременного и запредельного. Виргилий, напротив, казался мне сухим и бледным, особенно по сравнению с Гомером. Горация я любовно переводил размером подлинника еще на школьной скамье, но несравненное совершенство его формы научился ценить лишь позднее.

Мои первые «серьезные» стихотворные опыты относятся к 1905 году и характеризуются комбинированным влиянием русских символистов, с одной стороны, и настроений, господствовавших в эту памятную эпоху в среде радикальной интеллигенции, — с другой. В ту пору я мечтал о новой Марсельезе и лавры Руже де Лиля[7] улыбались мне гораздо больше, чем слава Бальмонта или Брюсова. За исключением двух-трех стихотворений Блока,[8] вошедших впоследствии в «Нечаянную Радость», мне ничего не нравилось из того, что тогда писали о современности наши поэты. Разумеется, это не мешало моим собственным стихам быть никуда не годными виршами: в 1907 году я с легким сердцем их уничтожил.

В этот период я был уже основательно знаком с Бодлером, Верленом, Малларме и всей плеядой «проклятых», из которых Рембо и Лафорг оказали на меня самое сильное влияние и надолго определили пути моей лирики.

В 1909 году мои стихи впервые появляются в печати в «Антологии современной поэзии», толстом сборнике, выпущенном в Киеве издателем Самоненко.[9] В 1910 году я становлюсь сотрудником петербургского «Аполлона» и печатаю свои вещи в других повременных изданиях.[10]

В 1911 году выходит в Киеве моя первая книга стихов — «Флейта Марсия».

В 1912 году в моих литературных взглядах происходит перелом, лично мне представляющийся результатом естественной эволюции, но моим тогдашним единомышленникам казавшийся ничем не оправданным разрывом со всем недавним окружением. Уже с 1909 года под влиянием знакомства с новейшей французской живописью и сопоставления ее достижений с достижениями современной поэзии я все более и более стал склоняться к убеждению, что мы, поэты, давно уже топчемся на одном месте и что, в частности, русские символисты, в то время бывшие еще на гребне волны, проделывают свой путь по стопам французских символистов восьмидесятых годов. Я остро, почти физиологически, переживал это как чувство духоты, как ощущение тупика, в особенности потому, что близко рядом с собою видел широкую и свободную дорогу, по которой смело шагала французская живопись. На первый взгляд казалось: стоит только перебраться через забор, и мы очутимся на той же дороге. Но, конечно, дело обстояло много сложнее. Нужен был целый сдвиг в миропонимании, нужна была новая философия искусства. Излагать последовательно ход этой борьбы за освобождение слова, борьбы, одновременно ведшейся на трех фронтах — академическом, символистском и акмеистском, — значило бы писать историю тех довольно отличных друг от друга течений, которым огулом с легкой руки Давида Бурлюка было присвоено имя футуризм и которые с подлинным западноевропейским футуризмом имели по существу весьма мало общего. На почве этой борьбы я сблизился с Бурлюками, Хлебниковым, Маяковским и прочими так называемыми] «футуристами» еще в то время, когда этим термином пользовались для обозначения группы Маринетти: мы же образовали содружество «Гилея». Во всех многочисленных, шумных, а зачастую скандальных, — в форме манифестов, диспутов, лекций, выпусков сборников и альманахов и пр[очих] — выступлениях «Гилеи» я принимал неизменное участие, так как несмотря на все, что меня отделяло, например, от Крученых и Маяковского, мне с будетлянами было все-таки по пути. Но —

Шаманов и криве-кривейто
Мне оставался чужд язык,
И двух миров несходных стык
Разрушил я своею флейтой,
Затем что стало невтерпеж
Мне покрывать сей дружбы ложь.[11]

Разрыв, или вернее, постепенный отход стал для меня намечаться уже зимою 1913 года, во время приезда в Россию Маринетти,[12] с которым я вел продолжительные беседы, носившие характер дипломатических переговоров, и из которых я вынес убеждение, что итальянский «гений» разрушения и наше будетлянское «беспутство» — вещи глубоко различные.

Эту мысль я защищал в своей лекции «Мы и Запад», прочитанной в Петербурге в январе 1914 года, и формулировал в «Манифесте», выпущенном мною совместно с Якуловым и Лурье и помещенном Гильомом Аполлинером в «Mercure de France».[13]

Стихи мои, относящиеся к 1911—1913 годам и разновременно напечатавшиеся в «Пощечине Общественному вкусу», «Дохлой Луне», «Рыкающем Парнасе», «Молоке Кобылиц», «Союзе Молодежи», «Садке Судей», «Первом журнале русских футуристов» и прочих сборниках нашей группы, вышли в Москве в 1914 году в издательстве «Литературная К° футуристов „Гилея"» отдельною книгою «Волчье Солнце».

Разрежение речевой массы, приведшее будетлян к созданию «заумного» языка, вызвало во мне, в качестве естественного противодействия, желание оперировать словом, концентрированным до последних пределов, орудовать, так сказать, словесными глыбами, пользуясь с этой целью композиционными достижениями французских кубистов, или, вернее, через их голову обращаясь к Пуссену.[14] Тематическим материалом, наиболее соответствовавшим этому формальному заданию, был для меня

Город всадников летящих,
Город ангелов трубящих
В дым заречный, в млечный свет.[15]

Стихи о Петербурге, относящиеся к 1914—1918 годам, образуют третью мою книгу: «Болотная Медуза», один из циклов которой «Из топи блат» вышел в Киеве в 1922 году отдельным изданием.

Пифагорейское представление о мире и об орфической природе слова легло в основу моей четвертой книги «Патмос», заключающей в себе стихи 1919—1925 гг.

Отдельные вещи этого периода (1919—1924) появились разновременно в берлинской «Эпопее», в нью-йоркском «Русском Голосе» и в журнале «Россия».[16]

В ноябре 1928 года в издательстве «Узел» вышло собрание моих стихов «Кротонский полдень» — почти все написанное мной до 1927 года включительно.

ПРИМЕЧАНИЯ





Н. Гончарова. Иллюстрация к сб. А. Крученых «Пустынники. Пустынница». Литография. 1912 г.

Настоящее издание, объединяющее почти все поэтическое и прозаическое наследие Лившица (включая и стихотворные переводы), приурочено к столетию со дня рождения поэта. Стихотворения, не включенные в книгу, перечисляются в преамбулах к примечаниям в разделах «Картвельские оды» и «Стихотворения разных лет». В книгу не вошли также статьи: «Освобождение слова» («Дохлая луна», I, М. [Каховка], 1913), «Копролитический монумент» («Первый журнал русских футуристов», М., 1914, № 1-2), «В цитадели революционного слова» («Пути творчества», Харьков, 1919, № 5), «Искусство и современность» (не издана, см. тезисы в кн: «Классовое творчество и диктатура пролетариата», Киев, 1919), «Хозе Мария де Эредиа и его „Трофеи"» (предисловие к кн.: Эредиа Хозе Мария де. Трофеи. Перевод Д. И. Глушкова (Д. Олерона). Л., 1925).

Лившиц, в 1910-х годах интенсивно работавший как поэт, в 1920—1930-х занимался главным образом переводческой деятельностью. Личный архив Лившица, тщательно собиравшийся им всю жизнь и имевший огромную ценность для историков футуризма, а также коллекция картин и рисунков русского авангарда (лишь частично представленная в виде иллюстративного материала в ПС-I и в «Гилее») не сохранились — погибли после ареста поэта 16 октября 1937 года. Лившиц был осужден на десять лет без права переписки за «контрреволюционную деятельность» и расстрелян предположительно в сентябре 1938 г., одновременно с В. О. Стеничем и Ю. И. Юркуном; в официальной справке 1953 г. сообщается о его смерти 15 мая 1939 г. от сердечного приступа. Удалось разыскать лишь незначительную часть рукописей и авторизованных машинописей Лившица в государственных архивах (ЦГАЛИ, ИРЛИ, ГРМ, ГПБ) и частных собраниях (сведения об этом приводятся в соответствующих местах в примечаниях).

В основу издания положены прижизненные книги Лившица: итоговый сборник «Кротонский полдень» (М., 1928); антология переводов «Французские лирики XIX и XX веков» (Л., 1937); книга воспоминаний «Полутораглазый стрелец» (Л., 1933).

Кроме того, в него входят почти все стихотворения из посмертного сб. «Картвельские оды» (Тбилиси, 1964), новонайденные переводы, включенные в сб. «У ночного окна» (М., 1970), а также ранее неизвестные тексты Лившица, обнаруженные во время подготовки издания.

Настоящее собрание состоит из трех основных разделов: «Стихотворения», «Переводы» и воспоминания «Полутораглазый

стрелец», а также небольшого раздела «Приложения», в который включены раннее стихотворение в прозе «Люди в пейзаже» и «Автобиография». В качестве самостоятельного выделен подраздел «Стихотворения разных лет», объединяющий стихотворения из отдельных книг, которые Лившиц не включил в сб. «Кротонский полдень», новонайденные и впервые публикуемые здесь тексты, а также стихотворения, обнаруженные в труднодоступной провинциальной периодике и в редких изданиях.

Принципы публикации текста и датировка оговариваются в преамбулах к примечаниям к соответствующим разделам. Так как в настоящем издании нет раздела «Другие редакции и варианты», то некоторые существенные разночтения приводятся в примечаниях. Подготовка текстов — П. М. Нерлера и А. Е. Парниса.

Примечания к разделам «Стихотворения» и «Переводы» написаны П. М. Нерлером при участии В. Я. Мордерер и Н. Я. Рыковой (биографические справки о французских поэтах в разделе «Переводы»), кроме примечаний к циклу «Эсхил» (№ 139—142) и к ст-нию в прозе «Люди в пейзаже», написанных А. Е. Парнисом. Примечания к «Автобиографии» подготовлены совместно П. М. Нерлером и А. Е. Парнисом. Преамбула и примечания к «Полуторараглазому стрельцу» написаны А. Е. Парнисом (историко-литературная часть), а Е. Ф. Ковтуном прокомментирована искусствоведческая часть (гл. 1—4, 6, 8, 9, 31, 33—36, 47, 52, 55—61, 65—69, 90—92; гл. 2—17—20, 22—24, 26—28, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 48, 53, 55, 63, 64, 67, 69—71, 74, 75; гл. 3—13, 40; гл. 4—12, 16, 36, 43—46, 56, 63; гл. 5-35; гл. 6-49, 58, 93, 94, 126, 128; гл. 7-4, 38, 42, 51, 65, 69; гл. 8-59; гл. 9-29, 30, 38). Подбор иллюстраций осуществлен комментаторами.

Во время подготовки книги к печати участники издания постоянно ощущали поддержку и помощь инициатора книги, вдовы поэта Екатерины Константиновны Лившиц, которая скончалась 2 декабря 1987 г.

Комментаторы издания выражают свою искреннюю признательность за многообразную помощь Л. Я. Гинзбург, А. Г. Островскому, А. В. Лаврову, С. Ю. Завадовской, Р. Д. Тименчику, М. С. Петровскому, Н. А. Богомолову, Л. М. Турчинскому, И. В. Будовниц, Э. Г. Богдановой, Н. Л. Поболю, Л. Н. Вышеславскому. Особую признательность — И. С. Поступальскому, предоставившему ряд неизвестных текстов Лившица, и М. Л. Гаспарову, взявшему на себя труд ознакомиться с рукописью книги и сделавшему ценные замечания и дополнения. В осуществлении издания также оказал помощь и М. А. Дудин.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В ПРИМЕЧАНИЯХ

АСП — Антология современной поэзии. Киев, изд-во И. И. Самоненко, 1909 («Чтец-декламатор», т. IV).

ВЛ — «Вопросы литературы».

ВС — Лившиц Б. Волчье Солнце. М. [Херсон], изд-во литературной К° футуристов «Гилея», 1914.

ГБЛ — Отдел рукописей Государственной б-ки СССР им. В. И. Ленина.

«Гилея» — Лившиц Б. Гилея. Нью-Йорк, изд-во М. Бурлюк, 1931.
ГЛМ — Государственный литературный музей (Москва).
ГЛМГ — Рукописный отдел Государственного литературного музея Грузинской ССР (Тбилиси).
ГММ — Государственный музей В. В. Маяковского (Москва).
ГПБ — Государственная публичная б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
ГРМ — Рукописный отдел Государственного Русского музея (Ленинград).
ДЛ-I — Дохлая луна. 1-е изд. М. [Каховка], изд-во «Гилея», 1913.
ДЛ-II — Дохлая луна. 2-е изд. М., изд-во «Первого журнала русских футуристов», 1914.
ЕРО — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома.
ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Ленинград).
Катанян 1985 — Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985 (5-е изд.).
КИРА — Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, изд-во «Гилея», 1976.
КО — Лившиц Б. Картвельские оды. Тбилиси, 1964.
КП — Лившиц Б. Кротонский полдень. М., изд-во «Узел», 1928.
КЧ — Чуковский К. И. Собрание сочинений в 6-ти т. М., 1969, т. 6.
ЛА — Литературный альманах, Спб., изд-е «Аполлона», 1912.
ЛГМТМИ — Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства.
ЛГр — «Литературная Грузия».
ЛН — «Литературное наследство».
ЛО — «Литературное обозрение».
ЛС — «Литературный современник».
МВС — Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
МК — Молоко кобылиц. М. [Херсон], изд-во «Гилея», 1914.
ММ — Московские мастера. М., 1916.
НП — Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940.
П — Лившиц Б. Патмос. М., изд-во «Узел», 1926.
ПЖРФ — Первый журнал русских футуристов. М., 1914, № 1—2
ПК 1976 — Ковтун Е. Ф. Елена Гуро. Поэт и художник. — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. Л., 1977.
ПК 1980 — Ковтун Е. Ф. Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину. — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л., 1981.
ПК 1983 — Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985.
ПКМ — Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
ПОВ — Пощечина общественному вкусу. М., изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913 [1912].
ПС — Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989 (наст. изд.).
ПС-I — Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.
ПСС — Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13-ти т. М., 1955 — 1961 (с указ. тома и страницы).
ПТ — «Пути творчества», Харьков.
ПЭ — Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931.

РП — Рыкающий Парнас. Спб., изд-во «Журавль», 1914.
СГ — Гаспаров М. Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица: поэтика загадки. — В кн.: Семиотика города и городской культуры. Петербург (Труды по знаковым системам. XVIII. Уч. зап. ТГУ, вып. 664). Тарту, 1984, с. 93—105.
СИ — Студия импрессионистов. Спб., изд. Н. Бутковской, 1910.
СС-I — Садок судей I. Спб., изд-во «Журавль», 1910.
СС-II — Садок судей II. Спб., изд-во «Журавль», 1913.
СП — Хлебников В. Собрание произведений, тт. I—V, Л., 1928—1933 (с указ. тома и страницы).
ТБ — Лившиц Б. Из топи блат. Киев, изд. И. М. Слуцкого, 1922.
ТРОЕ — Гуро Е., Хлебников В., Крученых А. Трое. Спб., изд-во «Журавль», 1913.
ТТ — Требник троих. М., изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913.
УНО — У ночного окна. Стихи зарубежных поэтов в переводе Бенедикта Лившица. М., 1970.
ФМ — Лившиц Б. Флейта Марсия. Киев, тип. акционерного об-ва «Петр Барский в Киеве», 1911.
ЦГТМ — Центральный государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва).
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.
«Чукоккала» — «Чукоккала». Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979.
CR — «Color and Rhyme», New-York. Editor David Burliuk. Publisher Mary Burliuk (с указ. номера, страницы и даты).
VM — Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Editors: B. Jangfeldt, N.-Å. Nilsson. Stockholm. Almqvist and Wiksell International, 1975.

СТИХОТВОРЕНИЯ

Первые стихотворения Лившица датируются 1907 г., последние — 1937 г. О первых стихотворных опытах и публикациях см. в «Автобиографии».

Стихотворения в наст. изд. распределены по поэтическим книгам Лившица: «Флейта Марсия», «Волчье солнце», «Болотная медуза» и «Патмос» — и повторяют структуру итоговой стихотворной книги «Кротонский полдень», вышедшей в московском кооперативном изд-ве «Узел» в июле 1928 г. (тираж 1000 экз., из них нумерованных — 100). Авторским является и название раздела «Картвельские оды». Подробные сведения о самих книгах и о соотношении их состава с составом книги «Кротонский полдень» содержатся в преамбулах к ним. Название этой книги восходит к Кротону — древнегреческому городу в Южной Италии, местонахождению школы Пифагора (в связи с этим см. преамбулу к кн. «Патмос»); *полдень* символизирует высшую точку греческой культуры и как бы вершину творчества поэта. «Кротонский полдень» вызвал ряд откликов в печати: А. Рашковской («Красная газета», веч. вып., 1928, 28 ноября), Д. Бурлюка («Русский голос», Нью-Йорк, 1929, 2 января), В. Друзина («Звезда», 1929, № 5, с. 169), С. Малахова («Ежегодник литературы и искусства на 1929 г.», М., 1929, с. 105). Боль-

шинство рецензентов сближало поэзию Лившица со стихами О. Мандельштама, а также Н. Гумилева и М. Кузмина.

Тексты ст-ний из первых четырех книг печатаются по КП с учетом исправлений, внесенных Лившицем в ряд экземпляров этой книги (в собр. И. С. Поступальского, Л. Н. Вышеславского и др.) и подтвержденных автографами, авторизованными машинописными списками (далее сокращенно — авт. списки) и ранними публикациями (№ 35, 38, 46, 80, 84, 85, 87 и 91).

Тексты «Картвельских од» и следующего раздела «Стихотворения разных лет» печатаются по автографам, авт. спискам и прижизненным публикациям. Тексты всех разделов сверены с печатными и архивными источниками. В примечаниях приводятся только наиболее существенные варианты текста, наличие разночтений в отдельных стихах фиксируется общей пометой «с разночт.». В примечаниях указываются первые и остальные прижизненные публикации, а также автографы и авт. списки тех ст-ний, которые не входят в основные собрания, описанные в преамбулах к каждому разделу (с указанием их местонахождения). Даты стихотворений в большинстве своем авторские, в некоторых случаях они уточнены по автографам и авт. спискам. Даты, установленные по косвенным источникам, и даты первых публикаций даются в угловых скобках.

В примечаниях к разделу «Стихотворения» отсылки на «Полутораглазый стрелец» даются с указанием главы и номера примечаний или с указанием главы и страницы (через запятую) по форме: ПС, гл. 1, 14, или ПС, гл. 1, с. 410, или наст. изд., с. 266.

ФЛЕЙТА МАРСИЯ

Напечатана в феврале 1911 г. в типографии акционерного общества «Петр Барский в Киеве» (худ. М. Денисов, тираж 150 экз., «нумерованных автором»), с посвящением: «Моему другу Владимиру Эльснеру». В принадлежавшем поэту и переводчику В. Эльснеру (1886—1964) экземпляре ФМ № 3 (ныне в собр. К. С. Герасимова) под посвящением рукой Лившица записано следующее ст-ние: «Облепленной окаменевшей глиной Нашел я флейту Марсия — и Вы Любовно протянули мне амфору, Чтоб я омыл священною водой Кастальского источника — находку. Кому же как не Вам мне подарить Неопытные первые напевы, Мой милый друг, мой нареченный друг?» (сообщ. М. Л. Гаспаровым; см. ПС, гл. 2, 15). В конце ФМ — анонс второй книги «Комья», которая не была издана. ФМ состоит из «Вступления» (№ 1 — нумерация, принятая в наст. изд.) и разделов — «Тихие оргии» (№ 3, 4, 2, 5, 126, 7, 8, 21), «Пан и Эрос» (№ 16—20), «Morituri» («Идущие на смерть» — лат.) (№ 123, 9, 11, 10), «Железные маски» (№ 12, 13, 15, 14) и «Переводы» (№ 205, 216, 215, 214), которые были включены также в КП, но в наст. изд. вынесены в раздел «Переводы». О заглавии ФМ см. во вступит. статье с. 6—7 и ст-ние № 1. В письме к А. И. Тинякову от 22 апреля 1915 г. Лившиц отмечал ст-ния «Лунатическое рондо», «Первое закатное рондо», а также цикл «Пан и Эрос» как наиболее удачные в ФМ (ГПБ). 31 марта 1911 г., посылая книгу В. Я. Брюсову, Лившиц писал: «Выпустил я ее исключительно с целью узнать мнение о моих стихах поэтов и лиц, интересующихся поэзией. Увы! — этому желанию не суждено сбыться, по крайней ме-

ре, в ближайшее время: книга моя конфискована за богохульство, и я лишен возможности рассылать ее по журналам для отзыва» (ГБЛ). О цензурном аресте сообщали также рецензенты «Киевской недели» (1911, № 4, с. 16) и «Киевской почты» (1911, 25 декабря). На выход книги и на публикацию ст-ний № 2, 20, 125 в «Аполлоне» (1910, № 11) откликнулись В. Буренин («Новое время», 1910, 5 ноября), В. Пяст («Gaudeamus», 1911, № 4-5), В. Брюсов («Русская мысль», 1911, № 7), Н. Гумилев («Аполлон», 1911, №11), С. Городецкий («Речь», 1912, 7 февраля), С. Кречетов («Утро России», 1912, 11 февраля), В. Волькенштейн («Современный мир», 1912, № 3).

1. ФМ, с. 7. *Фригиец* — Марсий, фригийский (т. е. варварский) сатир, состязавшийся в музыке с Аполлоном. Марсий играл на флейте, Аполлон на кифаре (лире). Марсий проиграл состязание и был жестоко наказан. *Кифаред* — Аполлон. Пэан — победная или благодарственная песнь богам за спасение. *Ламия* (греч. миф.) — одно из чудовищ Аида, царства мертвых, крадущее по ночам детей у счастливых матерей и пьющее их кровь.

2. «Аполлон», 1910, № 11, с. 7. *Рондо* — сложная стихотворная форма в 15 строк, где нерифмующийся рефрен повторяет первые слова первой строки. *Инкубы* (средневек. миф.) — мужские демоны, домогающиеся женской любви. *Селена* (греч. миф.) — луна.

3. ФМ, с. 11. *Икария* — остров в Эгейском море, на котором похоронен Икар, сын Дедала, взлетевший к солнцу на рукодельных крыльях слишком высоко и оттого погибший. Своими очертаниями Икария похожа на облако. «Икарией» назвал также страну всеобщего счастья и справедливости социалист-утопист Э. Кабе. *Бестиарий* — зверинец. *Брокен* — высочайшая вершина Гарца. По преданию, именно на ней ежегодно в Вальпургиеву ночь происходят шабаши ведьм (ср. ПС, гл. 2, 12). *Леонард* — Леонардо да Винчи.

4. ЛА, с. 45, под загл. «Закатное рондо» (с разночт.).

5. ФМ, с. 14.

6. КП, с. 12. В ФМ не входило. *Содом* — здесь: грех.

7. ФМ, с. 17. *Боа* — здесь: женский шарф из меха или страусиных перьев.

8. ФМ, с. 19.

9. АСП, с. 646, без загл. *Завяль* — завялые листья.

10. АСП, с. 646, без загл. *Urbi et Orbi* («Городу и Миру» — лат.): слова возвещения и благословения папы всему католическому миру в дни поминовения Тайной Вечери и в праздники Пасхи и Вознесенья. Ср. загл. книги В. Брюсова «Urbi et Orbi» (1903). *Про победную смерть* — ср. загл. пьесы Ф. Сологуба «Победа смерти» (1907). К ст-нию Ф. Сологуба «Солнце светлое восходит...» (1904) восходит и образ Солнца-мучителя в первых строках.

11. «Студенческий альманах». Кн. 1. Киев, 1910, с. 107. *Фуга* —

одна из основных музыкальных форм, основанная на последовательном повторении разными голосами одной темы. В ФМ под загл. «Semper idem» («Всегда одно и то же» — лат.), с чем соотносится сквозная повторяющаяся рифмовка «дня — меня».

12. ФМ, с. 53.

13. ФМ, с. 55. *Валкирии* (сканд. миф.) — воинственные девы, участвующие в распределении побед и смертей в дни битвы. Храбрых воинов, павших в бою, они уносят в Валгаллу, обитель бога Одина — обиталище душ погибших воинов, где прислуживают им.

14. ФМ, с. 58, без 4-й, 5-й и 6-й строф и с разночт. В КП, без 4-й и 6-й строф, восстанавливаются по экз-ру из собр. Л. Н. Вышеславского, в котором они были вписаны Лившицем в 1929 г. *Стодвадцатилетняя* — здесь, вероятно, условная «юбилейная» дата: слова и музыка «Марсельезы» были написаны К.-Ж. Руже де Лилем в 1792 г. (см. примеч. к «Автобиографии»). *Санкюлоты* — революционеры периода Великой французской революции. *Опять марсельские войска Спешат к восставшему Парижу* — марсельский батальон национальной гвардии направился в Париж и принял участие в восстании 10 августа 1792 г. Этот батальон принес с собою революционный гимн, названный впоследствии «Марсельезой». *Тюильри* — королевский дворец в Париже, сгорел в дни Парижской коммуны.

15. ФМ, с. 56.

16. «Остров», 1909, № 2, с. 22. *Пан* — см. примеч. к № 17—20. *Гермафродит* (греч. миф.) — двуполое существо (от имени сына Гермеса и Афродиты). *Карбункул* — ювелирный красный камень — рубин, гранат или шпинель. *Гомункул* — искусственно созданный человек.

17—20. ФМ, с. 29, с посвящением А. Экстер (см. ПС, гл. 1, 4 и 19). Ст-ние «Эрос» — «Аполлон», 1910, № 11, с. 6. Пан как воплощение низменного сладострастия и плодородия здесь противопоставляется *Эросу* — возвышенной, но бесплодной любви к прекрасному. Победа над Паном напоминает античную легенду о том, как некий голос с морского острова велел проплывавшему мимо моряку возвестить людям: «Умер великий Пан!» *Сатурналии* — разгульный зимний праздник в честь покровителя земледелия Сатурна. Амвросия (греч. миф.) — пища богов, дававшая им бессмертие и вечную юность. *Ложе любви — не прокрустово ли?* — здесь: место мучительной пытки, которой равно обречены все любящие.

21. ФМ, с. 21. *Секстина* — стихотворная форма из 6 строф по 6 стихов, кончающихся 6 «ключевыми словами», повторяющимися в сложно меняющемся порядке из строфы в строфу; заключительное трехстишие содержит все 6 «ключевых слов». *Виссон* — дорогая белая или пурпурная ткань, распространенная в древности.

22. ЛА, с. 45. В ФМ не входило (включено в КП). Фавн — (римск. миф.) — бог плодородия и покровитель скотоводства (греч.

Пан). *Ван-Донген* Кес (1877—1942) — голландский живописец, с 1900 г. работал в Париже, участвовал в выставках в России («Золотое Руно», «Салон Издебского» и др.) — см. ПС, гл. 1, с. 311.

ВОЛЧЬЕ СОЛНЦЕ

Книга была выпущена Д. Бурлюком в изд-ве футуристов «Гилея». В «Книжной летописи на 1914 г.» зафиксировано два издания ВС — в феврале в Херсоне (электро-типография «Экономия Ф. Наровлянского и Ш. Фаермана», тираж 480 экз.) и в марте в Москве (тип. «Мысль», тираж 400 экз.). В ВС помещены рисунки М. Васильевой, А. Экстер и Д. Бурлюка (серия «Четыре женщины» с пометой: «Бен, посвящаю тебе рисунки; не сердись за опечатки. Д. Д.»). Книга посвящена «Вере Вертер». Жукова Вера Александровна (1881—1963) (Вертер — сценический и литературный псевдоним) — поэтесса, актриса и переводчица, двоюродная сестра А. Белого, с 1915 по 1921 гг. жена Лившица. Заглавие ВС восходит к образу «soleil des loups» («солнце волков» в значении: «луна») из переведенного Лившицем ст-ния Т. Корбьера «Скверный пейзаж». О времени и обстоятельствах создания книги см. «Автобиографию». ВС состоит из «Вступления» (№ 23) и разделов «Пальма праведника» (№ 24—26), «Снега» (№ 27—31), «Серебряный мед» (№ 32—37), «Цветоносец в опале» (№ 38, 39, 41 и 42), «Фосфены» (№ 44, 45, 127), «Послания» (№ 128, 46—50) и ст-ния в прозе «Люди в пейзаже». В указанном выше письме к А. И. Тинякову Лившиц выделял в ВС ст-ние «Пьянители рая» и циклы «Серебряный мед» и «Цветоносец в опале». В статье «В цитадели революционного слова» Лившиц писал: «Образцы нового синтаксиса стихотворной и нестихотворной (имеется в виду «Люди в пейзаже». — *П. Н.*) речи даны в моей второй книге «Волчье солнце» — книге скорее общих заданий, чем частных достижений» (ПТ, 1919, № 5, с. 46). Авт. списки ст-ний № 23, 32, 34, 35, 36 — в фонде Н. И. Кульбина (ГРМ). Автографы ст-ний № 28 и 46 — в собр. А. Е. Парниса.

23. ПОВ, с. 61. Здесь и в ВС под загл. «Пьянители рая». Автограф (без загл.) — в альбоме Ю. И. Юркуна (собр. Л. А. Глезера) — см. ПС, гл. 8, 29.

24. РП, с. 51. Здесь и в ВС — с посвящением Александре Экстер (см. ПС, гл. 1, 4 и 19). *Евтерпа* (греч. миф.) — муза лирической поэзии и музыки. *Из* вой — из пальмовых ветвей. См. примеч. к № 41.

25. МК, с. 77, без загл., вместе с № 26 — в цикле «Слова на эро». Эти два ст-ния являются, возможно, полемическим «ответом» на экспериментальные ст-ния Д. Бурлюка, напечатанные в ДЛ-I, «Без Р», «Без Р и С» и построенные на разработанном им принципе «звуковой инструментовки» (см.: Бурлюк Д. Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930, с. 9). Не исключено также, что «широкие слова на эро» — это усечение слова «эрос» и т. п. *Пьеро* — традиционный театральный персонаж. Ср. автохарактеристику в ПС (гл. 8, 22), где Лившиц отождествляет себя с Пьеро. *Смарагд* — изумруд.

26. МК, с. 78, без загл. *Би-ба-бо* — китайская мягкая игрушка

с головой и ручками, надеваемая на руку, как перчатка (отсюда название Театра малых форм в Петербурге в начале XX в.).

27. СС-II, с. 9. *Асфодели* — разновидность лилии; древние греки представляли себе царство мертвых как луг, поросший асфоделями.

28. ДЛ-I, с. 13. *Гостомысл* — легендарный новгородский князь, с именем которого связано сказание о призвании на Русь варягов. *Угороды* — здесь: тайники, дебри. *Веретье* — ткань из оческов льна и пеньки, сшитая в три-четыре слоя. Ср. с названиями сел Большие и Малые Угороды, Новые и Старые Веретья в Новгородской губ., где служил Лившиц (см. ПС, гл. 3, с. 393).

29. ДЛ-I, с. 13. См. ПС, гл. 1, 79, а также статью М. Л. Гаспарова в СГ. Бушмены — древнейшие племена Южной Африки.

30. ДЛ-I, с. 14. В ДЛ-I и ДЛ-II — под загл. «Вокзал» (в ВС — «Ночной вокзал») и с посвящением Д. Бурлюку. См. ПС, гл. 1, 5 и 27. *Мизерикордия* (милосердие — лат.) — тонкий кинжал у средневековых рыцарей, которым как бы из человеколюбия прикалывали смертельно раненных.

31. ПЖРФ, с. 53. *Печерские шафраны* — яблоневые сады на Печерске. Аракчеевские раны — в 1912—13 гг. Лившиц проходил военную службу в бывших аракчеевских казармах в Новгородской губернии. См. ПС, гл. 3, 7. С именем А. А. Аракчеева (1769—1834) связывается насаждение в России военных поселений. *Чтоб Михаил, а не Меркурий* — здесь: архангел Михаил, воин-архистратиг — покровитель Киева, противопоставляется Меркурию (римск. миф.) — богу торговли, разрабатывая аракчеевскую тему. *С востоками софийских звезд* — Михайловский монастырь и собор находились на одной площади с Софийским собором. *Выею Батыя охвачен университет* — вероятно, имеется в виду подавление студенческих волнений в Киевском университете в 1907—1908 гг.

32. ПОВ, с. 63. *Андрогин* — двуполый мифический первочеловек. *Кратер* — большая чаша, в которой древние греки разбавляли на пиру вино водой.

33. ПОВ, с. 62.

34. ВС, с. 27, под загл. «Гибрида» (лат.) — потомство, получаемое при скрещивании особей разных видов. *Фригида* — холодное, бесстрастное существо. *Гиацинт* (греч. миф.) — божество умирающей и воскресающей природы — прекрасный юноша, любимец Аполлона, который случайно убил его во время метания диска; из капель крови Гиацинта выросли цветы — гиацинты.

35. ВС, с. 28. *Гиацинтофор* (греч.) — букв. «несущий гиацинты» (в обрядовом действе). Ср. в «Людях в пейзаже» — «гиацинтофоры декабря». *Люцифер* (христ. миф.) — падший ангел, дьявол. *Вера* — В. А. Вертер-Жукова.

36. ВС, с. 29. Печ. с исправлением опечатки (вместо «облак» — «облик») по авт. списку (ГРМ).

37. РП, с. 54 (в цикле «Пальма праведника»). *Туки* (устар.) — удобрения, перегной. *Овен* — жертвенный баран, здесь: жертвоприношение.

38. ПОВ. с. 61, с разночт.

39. ПОВ, с. 62.

40. КП, с. 60. В ВС не входило.

41. ПОВ, с. 62. *Вайя* (церковно-сл.) — ветвь; неделя вайи, или вай — вербное воскресенье. *Твои часы о небе* — часы — часть церковной службы, содержащая тексты суточного круга богослужения (псалмы, молитвы, песнопения). *Пресветлый клир... единый жребий* — Лившиц обыгрывает несколько значений слова «клир» на разных языках (русском, франц. и греч.): духовенство, свет и жребий.

42. СС-II, с. 6. *Форли* — город в Сев. Италии, центр исторической области Эмилия-Романья, знаменитый памятниками искусства эпохи Возрождения, родина художника Мелоццо да Форли (1438—1494) — создателя плафонной живописи. *Романьуола* — белая ткань.

43. КП, с. 63. В ВС не входило. *Елагин* (Елагин остров) — остров между Большой и Средней Невками. *Аир* — трава, растущая по берегам рек. *Лития* — здесь: молитва. *Пентаграмма* — магическая пятиконечная звезда.

44. СС-II, с. 7. Здесь и в ВС — с посвящением Александре Экстер.

45. СС-II, с. 8. В ВС между ст. 8 и 9 ст.: «Их длинные-длинные крылья». *Диадима* (диадема) — украшенная драгоценностями повязка вокруг лба.

46. СС-II, с. 5. На обороте авантитула экз-ра ФМ, подаренного В. А. Вертер-Жуковой, автограф ст-ния с разночт. и надписью: «Узкой принцессе «золотой Мален» — преклоняя колено, автор — <Бенедикт Лившиц> 18.VI. 12» (собр. А. Е. Парниса). *Малэн* — главная героиня пьесы М. Метерлинка «Принцесса Малэн», роль которой исполняла В. А. Вертер-Жукова. *Аграф* — булавка или застежка в виде броши.

47. ВС, с. 19. Ср. датированные 1916 г. сонеты-акростихи (в т. ч. матери) в кн. В. Маккавейского «Стилос Александрии» (Киев, 1918); см. примеч. № 56. Мать Лившица — Теофилия Бенедиктовна Козинская (ок. 1857 — ок. 1942). *Велиар* (Велиал)— одно из имен дьявола, представлен как председатель адского «конклава», многолюдного, как картины нидерландского худ. И. Босха (ок. 1460—1516), где изображены муки грешников в аду. *Конклав* — собственно, собрание кардиналов для избрания

папы: он заседал в запертой комнате, пока не приходил к единому решению, о котором оповещалось благовонным курением, или *фуметой* (правильно — фуматой). Здесь, возможно, и намек на трубку, которую курил Лившиц. *Клавдии* и *Флавии* — римские династии, правившие в 14—96 гг. н. э. К ним принадлежали известные своей жестокостью императоры Калигула и Нерон. *Иезавель* — деспотичная и жестокая жена израильского царя Ахава, идолопоклонница; выброшенная из окна, она была растоптана всадниками и растерзана собаками. Ее имя стало синонимом всякого нечестья. *Лава* — раскаленная вулканическая магма. *Сезам* — волшебное слово («Сезам, отворись!») из арабской сказки «Али-баба и 40 разбойников», по которому раскрывается наполненная сокровищами гора.

48. ВС, с. 50. *Бурлюк* Н. — см. ПС, гл. 1, 49. В ст-нии сопрягаются мифологический и реальный планы, в частности семейный рассказ о схватке с волчьей стаей деда братьев Бурлюков. *Мирина* — эолийский город (упоминается в «Истории» Геродота). *Кизил Геракла* — его знаменитая палица. *Крин* — родник, ключ, а также лилия. *Гоноболь* (гонобобель) — голубика. *Цветущий жезл* — имеется в виду процветший жезл первосвященника Аарона. *Гилея* — см. ПС, гл. 1, 1.

49. ВС, с. 51. *Кульбин* Н. — см. ПС, гл. 2, 37. *Лекарские шпоры* — Н. Кульбин был приват-доцентом Военно-медицинской академии. *Ареопаг* — высший судебный орган власти в древних Афинах. *Южнее Пса* — намек на плакат Н. Кульбина «Созвездие Большого Пса», ставший одной из марок артистического подвала «Бродячей собаки» (см. ПС, гл. 8, с. 509). *Уже вздыхает о солнцевороте* — в публичных выступлениях Н. Кульбин, по свидетельству Б. Пронина, неоднократно говорил «о солнечных пятнах и об их влиянии на судьбы человечества» (см. ПК 1983, с. 214).

50. ВС, с. 52. *Бурлюк* Д. — см. ПС, гл. 1, 3. *Ашантии* — негритянское племя в Зап. Африке. Прорвавшись в *мюнхенские заросли* — в 1902 г. Д. Бурлюк учился в мюнхенской Королевской академии искусств, участвовал в выставках в Германии и Франции. *Пьяный корабль* — см. № 208; о влиянии Рембо на творчество Бурлюка см. ПС, гл. 1, 24.

БОЛОТНАЯ МЕДУЗА

Третья книга Лившица «Болотная медуза» отдельным изданием не выходила (анонсировалась в печати неоднократно, вплоть до 1928 г.), кроме цикла из 9 ст-ний (№ 51, 52, 56, 58, 53, 61, 64, 65, 62 — в порядке их расположения). Этот цикл был издан в 1922 г.: Б. Лившиц. Из топи блат. Стихи о Петрограде. Киев, изд. И. М. Слуцкого (худ. М. Кирнарский, тираж 1000 экз.), с пометой на титульном листе: «Из книги «Болотная медуза» (Стихи 1914 г.)» (см. рец.: «Пролетарская правда», Киев, 1922, 26 октября — подпись: Н. Л.). На экз. ТБ, подаренном Н. О. Лернеру, Лившиц исправил подзаголовок — «Стихи о Петрограде» заменил на «Стихи о Петербурге» (собр. М. Д. Эльзона). «Болотная медуза» состоит из 25 ст-ний и входит в КП как отдельная книга. Между тем Лившиц включил ее в итоговый сборник не полностью, а в сокращенном

виде. Из автоцензурных соображений поэт вынужден был пойти на изъятие некоторых ст-ний из этой книги, а также на преобразование и сокращение ряда других текстов. Так, например, цикл «Фрагменты» (КП, с. 94—95) был создан из осколков ст-ний № 68—71 (финальное четверостишие цикла «Уже на берегах Невы...» — строфа из несохранившегося текста: см. также ПС, гл. 9, с. 542). Лившиц считал, что эти, а также некоторые другие ст-ния (см. преамбулы к «Патмосу» и «Стихотворениям разных лет») «идеологически неприемлемы» для печати (см. его письмо к Д. Бурлюку от 26 января 1925 г. — CR, № 60, p. 95). Кроме того, в ряде случаев он сдвинул датировку, снял или изменил заглавия ст-ний. Так, в цикле «Фрагменты» и в № 58 подлинная дата «1918» заменена на «1914—1916», а в № 78 дата «1918» — на «1915»; это же ст-ние, впервые опубликованное под заглавием «Брест», в КП — под заглавием «Пророчество». Ст-ния № 129—131, первоначально входившие в БМ, Лившиц вообще не включил в КП, и при жизни автора они напечатаны не были; в наст. изд. они публикуются в разделе «Стихотворения разных лет», причем ст-ние «Вступление» (№ 130), которое должно было открывать БМ, публикуется здесь впервые, а ст-ния № 68 — 71 печатаются полностью. Датировка № 52, 53, 58, 59, 62, 66, 68 — 72 и 78 уточнена по автографам и авт. спискам, сохранившимся в нескольких редакциях в фонде Гос. института истории искусств (ИРЛИ), а также по маргиналиям на экз-ре КП из собр. И. С. Поступальского.

В статье «В цитадели революционного слова» Лившиц писал: «В «Болотной медузе» я поставил себе целью разрешение некоторых конструктивных задач, возникающих из изложенного понимания слова, в частности, деформации его смысловой и эмоциональной сторон» (ПТ, 1919, № 5, с. 46). 22 и 28 октября 1919 г. в Киеве Лившиц выступил с чтением ст-ний из БМ, а также из ранних книг.

О создании переломной в творчестве Лившица книги БМ, о семантике ее заглавия см. в «Автобиографии» и в ПС, гл. 9, с. 531—532. Образ «медузы» как символа Петербурга восходит к современникам Лившица — А. Блоку, О. Мандельштаму и др. Петербургской теме, общей концепции и композиции БМ посвящена статья М. Л. Гаспарова «Петербургский цикл Бенедикта Лившица: поэтика загадки» (СГ). М. Л. Гаспаров связывает ст-ния из БМ с книгой В. Курбатова «Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы» (Спб., 1913). По свидетельству Е. К. Лившиц, книга В. Курбатова находилась в библиотеке поэта. О петербургской теме у Лившица см. также рецензию на КП В. Друзина («Звезда», 1929, № 5, с. 170) и в кн.: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...» М., 1987, с. 30—31.

51. ТБ, с. 9 с посвящением Екатерине Лившиц. *Лившиц* (Скачкова-Гуриновская) *Екатерина Константиновна* (1902—1987) — жена Б. Лившица с 1921 г.; ученица балетной студии Б. Ф. Нижинской в Киеве, выступала в спектаклях в Киеве и Петрограде. Пигмалион (греч. миф.) — художник, силой любви ожививший изваянную им каменную статую девушки, подобно тому как Петр, строя город, «оживил» болото. *Но имя — камень.* Петр — по-гречески «камень». *Пиновий* (Пино Н.) (1684—1754) — французский арх., скульптор и резчик по дереву, автор дворцовых интерьеров и фонтанов в Пе-

тергофе и Летнем саду. *Кумиродел и папский граф. Чудовищный итальянец* — К. Растрелли (1657—1744), итальянский скульптор; в 1716 г., купив себе во Франции графский титул, начал работать в России (его свинцовые статуи украшали фонтаны Петергофа и Летнего сада). *Лефорт* Ф. Я. (1655—1699) — адмирал, один из ближайших сподвижников Петра I. *Грыдир* — чертежник. *И плоть медузы облекла Тяжеловесная порфира* — ср. у О. Мандельштама: «И государства жесткая порфира, Как власяница грубая, бедна» («Петербургские строфы», 1913). *Порфира* — пурпурная мантия монарха.

52. ММ, с. 10, под загл. «Петроград». *Китеж* — здесь: затопленный город. *Наездник с бешеным лицом* — Медный всадник. *Зимнедворцовым багрецом* — до революции Зимний дворец и Штаб были выкрашены в красно-кирпичный цвет (цвет «лежалой говядины», по выражению Лившица). *За петропавловской пальбою Сердцебиение Невы* — пушечные выстрелы Петропавловской крепости возвещают полдень либо начало наводнения.

53. ММ, с. 10. В ТБ с посвящением Исааку Рабиновичу (см. о нем ПС, гл. 6, 55). В ст-нии описывается Фонтанка от Прачечного моста у Летнего сада до Галерного острова. *Не могут коноводы Сдержать ужаленных коней* — скульптурные группы работы П. К. Клодта (1805—1867) на Аничковом мосту, изображающие 4 стадии покорения человеком дикого коня. *Венетийское потомство* — вероятно, венецианские окна дворцов. *Хрия* (от греч. «польза») — речь или рассуждение, составленные по заданным правилам. *Рябые черныши* — по-видимому, 4 гранитных сквозных павильона с небольшими куполами на Чернышевом мосту (ныне мост Ломоносова). *Дотянешься, как Достоевский, До дна простуженной души* — ср. описание осенней прогулки Макара Девушкина по набережной Фонтанки в «Бедных людях» (в «Преступлении и наказании» описываются трущобы «Вяземские лавры» — район между Фонтанкой и Сенной пл.). Об этой строке как примере поэтической этимологии см. в статье Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. Виктор Хлебников». — В кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 306.

54. «Гермес» I, Киев, 1919, с. 6. Об идейном подтексте этого ст-ния — противостоянии Франции и Германии — см. СГ, с. 97—100. *Золотосердой* здесь названа Франция, а «*кельтом*» — с большой натяжкой — француз. *Из Монферранова бутона Ты чуждым чудом взращена* — Исаакиевский собор строился в 1818—1858 гг. по проекту арх. О. Монферрана (1786—1858), француза по происхождению. *Потир* — чаша на высокой ножке, литургический сосуд для освящения вина и принятия причастия. *Мирро* — благовонное масло для совершения таинства миропомазания. *Незыблемых стеблей* — 48 колонн Исаакиевского собора (высотой 18 м). *Всадник и утес* — памятник Петру I на Сенатской площади («Медный всадник»). *Тевтонский конюх* — по-видимому, имеются в виду конная статуя Николая I или поверженные после начала первой мировой войны конские статуи на бывшем германском посольстве на Исаакиевской площади (ныне здание «Интуриста») (см. ПС, гл. 9, с. 540). *Чудо лютецийских роз* — от Лютеции, древнего названия Парижа,

осенью 1914 г. подвергавшегося реальной угрозе германской оккупации.

55. «Гермес» I, с. 7. *И полукруг, и крест латинский* — Казанский собор в плане имеет форму латинского креста. К северному фасаду собора примыкает колоннада из 96 поставленных в четыре ряда коринфских колонн. Они охватывают широкую полуциркульную площадь перед собором. Ср. у О. Мандельштама: «На площадь выбежав, свободен Стал колоннады полукруг, — И распластался храм господень, Как легкий крестовик-паук» («На площадь выбежав, свободен...», 1914). *Своенравца римский сон* — при объявлении в 1799 г. конкурса на лучший проект собора Павлом I было поставлено условие взять за образец собор св. Петра в Риме и площадь перед ним. *Зодчий* — арх. А. Н. Воронихин (1759—1814), предложивший смелое и оригинальное решение. *Гиперборейский* (северный) *травертин* — так называемый «пудожский камень». *И куполу дана отрада Стоять Колумбовым яйцом* — в споре о «легкости» открытия Америки Колумб, слегка разбив скорлупу, сумел поставить яйцо так, чтобы оно не опрокидывалось, здесь: пример неожиданно простого решения, казалось бы, неразрешимой проблемы — возведение купола собора представляло собой сложную конструктивную задачу.

56. ММ, с. 11. В ТБ с посвящением В. Маккавейскому (1891—1920), киевскому поэту и критику, близкому другу Лившица, посвятившему Лившицу два ст-ния в своей книге «Стилос Александрии». В ст-нии как бы разворачивается круговая панорама («карусель») Дворцовой площади. Ср. о «кровавой карусели вокруг Александрийского столпа» в ПС, гл. 9, с. 540. Ср. также ст-ние О. Мандельштама «Дворцовая площадь» (1915). *Копыта в воздухе* — колесница Славы на триумфальной арке здания Главного штаба. *Из царства багреца* — см. примеч. № 52. *Черные протуберанцы* — здесь: бронзовые фигуры на фронтоне Зимнего дворца. *Участь вдовью* — см. о лейтмотиве «вдовства» в ПС, гл. 9, с. 531 и СГ, с. 94. *Столпа державный взлет* — Александровская колонна (арх. О. Монферран), воздвигнутая в честь победы в войне 1812 г. *Златой адмиралтейский ирис* — шпиль Адмиралтейства.

57. «Булань», М., 1920, с. 21. *«Благословение даю вам...»* — обращение церковнослужителя при обряде благословения, или освящения (Лившиц обыгрывает значение своего имени «Бенедикт»: Benedictus (лат.) — «благословенный»). *Простерши узкие крыла* — ср. ПС, гл. 9, с. 531. *Штандартами пригвождены* — на куполах боковых павильонов Адмиралтейства развевались адмиралтейские флаги.

58. «Булань», с. 21. *Зодчий твой* — арх. А. Д. Захаров (1761—1811); Адмиралтейство строилось в 1806—1823 гг. *Русты* — грубо отесанные камни. *Наперекор Эвклида* — здесь: вопреки здравому смыслу. *Два равнопрекрасных шара* — две скульптурные группы «Нимф, несущих глобус» (скульптор Ф. Щедрин). *Иль пятый в облаке солдат* — ср. у О. Мандельштама: «Нам четырех стихий приязненно господство. Но создал пятую свободный человек» («Адмиралтейство», 1913). *С. Демиевка* — ныне район Киева. *Воинохранимый аттик* — аттик над въездом в Адмиралтейство является фо-

ном грандиозного аллегорического барельефа на тему «Заведение русского флота Петром I» (скульптор И. И. Теребенев), по углам — четыре каменные сидящие фигуры воинов-героев древности: Аякса, Ахилла, Пирра и Александра Македонского.

59. КП, с. 84. Здание Биржи и Ростральные колонны на Стрелке Васильевского острова были построены в 1805—1810 гг. арх. Т. де Томоном. *Трезубый жезл* — скипетр Нептуна. На главном фасаде скульптурная группа изображает Нептуна в колеснице с двумя реками — Невой и Волховом (скульптор С. К. Суханов). *У круглых спусков* — пандусы, спускающиеся к воде. *Жаровни на треножниках* — *в* праздничные дни на верху Ростральных колонн зажигались костры. *Ростры* — украшения в виде носовой части корабля. *Пурпурные* столбы — Ростральные колонны. *Аквилон* — северный ветер. *Чтоб утешался мстительный Гваренги Слоновьим горем пестумских колонн* — постройка здания Биржи начата в 1783 г. по проекту арх. Д. Кваренги (1744—1817). В начале XIX в. оно было разобрано и на его месте воздвигнуто новое, более грандиозное сооружение Т. де Томона с дорическими колоннами. В Пестуме (город в Южной Италии) сохранились остатки храмов строгого дорического стиля.

60. КП, с. 85. Летний сад был создан в 1720 г. вокруг скромной усадьбы Петра I. *Пены спад* — имеется в виду наводнение 1777 г., принесшее саду огромный ущерб. *Венуша* (польск. Venusz) — Венера, родившаяся, по мифу, из морской пены. *Мусикия* — пение и хоровод муз. *Средь полнощеких и кургузых Эротов и спокойных муз* — имеются в виду скульптуры в Летнем саду.

61. КП, с. 86. *И в связке ликторской секира... И сестры всё свирепей Вопят с Персеевых щитов* — декоративные украшения решетки Летнего сада. Ликторы — телохранители должностных лиц в Римской республике; они были вооружены секирами, обвязанными связками прутьев. Сестры — Горгоны: три сестры-чудовища с шипящими змеями вместо волос и смертоносным взглядом. Персей отрубил голову Медузе, единственной смертной из них, и прикрепил ее голову к своему щиту (здесь как олицетворение наводнения: встречи Медузы — Невы и ее «сестер» на решетке Летнего сада). *Плеск... в... склепе* — анаграмма.

62. КП, с. 87. В автографе (ИРЛИ) — ст. 1—3: «Бежав тяжелых аллегорий, Разматывая кудри сна, На пенном виноградосборе»; и ст. 11—12: «Пока не будет на ладони Не злая кровь, но сладкий сок». Описывается решетка перед западным фасадом Казанского собора (1811—1812 гг.). На вертикальные копья решетки (*над фугой бешеных острий*) наложены литые чугунные орнаментальные украшения в форме больших ромбов с кругами в центре.

63. КП, с. 88. 2-я строфа восстанавливается по экз-ру из собр. Л. Н. Вышеславского. *Умрут, как Петр, от поцелуя Твоей предательской волны* — 29 октября 1724 г. Петр I, стоя по пояс в воде, помогал снимать солдат из шлюпки, простудился и вскоре умер.

64. КП, с. 89. *Зловествование* — неологизм по образцу «благовествования», русского названия Евангелия. *Иегова* (Яхве) — имя Бога в Ветхом Завете.

65. КП, с. 90. *Единый выкрик петушиный* — намек на фельдмаршала А. В. Суворова, одним из чудачеств которого было кукареканье. *Мраморные изгнанницы* — статуи в Летнем саду, исполненные большей частью итальянскими мастерами XVII—XVIII вв. *А князь Суворов — чужестранец* — памятник А. В. Суворову (скульптор М. И. Козловский, арх. А. Н. Воронихин, 1801) изображает полководца в образе бога войны Марса в одежде римского воина.

66. КП, с. 91, без 3-й строфы, восстанавливается по экз-ру из собр. Л. Н. Вышеславского. Ср. др. ред. 1-й строфы в автографе (ИРЛИ): «Когда минуешь летаргию Ничтожествующей стены, Где черным латникам Россию Не зреть в порфире старины»; вместо 3-й строфы: «Проспекта выпавшую книгу Истрепывает суета, Но вихрь иной стремит квадригу И замкнуты дверей уста». *Александринский театр* — построен арх. К. И. Росси в 1828—1832 гг. *Летаргию Благонамеренной стены* — очевидно, стена, соединяющая два павильона (арх. К. И. Росси), обращенных своими главными фасадами на площадь между Публичной библиотекой и Аничковым садом. В нишах павильонов установлены скульптуры древнерусских витязей в латах. *Северная Клеопатра* — памятник Екатерине II на площади перед театром (проект скульптора М. О. Микешина, открыт в 1873 г.). *И ни одно звено не дрогнет По-римски строгого хребта* — ср. в ст-нии А. Блока «Вися над городом всемирным...» (1905): «И ни один сустав не сдавлен Сверкнувших колец чешуи».

67. КП, с. 93. *Иосиф* — по библейской легенде, плотник, муж Марии, матери Иисуса Христа. *Саардам* — город в Голландии, где в 1697 г. Петр I прожил около полутора месяцев, обучаясь корабельному ремеслу.

68. «Булань», с. 23. Перепеч.: Поэзия революционной Москвы, под ред. И. Эренбурга. Берлин, 1922, с. 74. В КП — без строф 4 и 5, в цикле «Фрагменты» (1). Печ. по автографу (дата записи 27 апреля 1919 г.) — в альбоме М. М. Марьяновой (ЦГАЛИ). *«Новая Голландия»* — небольшой остров, образованный Мойкой и каналами Крюковым и Круштейна. При Петре I здесь были деревянные сараи для хранения корабельного леса, неподалеку находилась Галерная верфь, устроенная по образцу голландской. В 1765—1780 гг. на острове сооружен грандиозный ансамбль кирпичных складских корпусов с величественной аркой над внутренним каналом (арх. С. И. Чевакинский и Ж.-Б. Валлен-Деламот), получивший то же название, что и остров. *Ламотов* — от Ламота (Ж.-Б. Валлен-Деламота).

69. Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...». М., 1987, с. 30 (по списку из собр. И. С. Поступальского). В КП — без строф 3 и 4, в цикле «Фрагменты» (2). *Второнасельники* — русские, пришедшие в устье Невы вслед за финнами. *Суоми* — Финляндия. *Саардам* — см. примеч. № 67.

70. Печ. впервые полностью (по списку из собр. И. С. Поступальского). В КП — без строф 1—2 и 4—5, в цикле «Фрагменты» (3). *Где замысел водный Леблонов* — Леблон Ж.-Б.-А. (1679—1719) — французский арх., с 1716 г. жил в России, один из авторов первоначального, идеально овального плана Петербурга с центром на островах.

71. СГ, с. 104 (по списку из собр. И. С. Поступальского). В КП — без строфы 3, в цикле «Фрагменты» (4). *Узор чугунный* — заглавие восходит к строке из «Медного всадника» А. С. Пушкина: «Твоих оград узор чугунный...». *Взлетает конь, без крыл крылат* — памятник Петру I на Сенатской площади (Медный всадник).

72. КП, с. 96. В автографах (ИРЛИ) — под загл. «Закатная любовь» и разночт. в строфах 2—3: «И тогда в заречном бреде Вся любовь наречена: Сизый призрак в алой меди, Тают наши имена. И не скажешь: непреклонный Город здесь воздвигнут, иль Наше слово — бастионы И трезиниевский шпиль» и строфе 5: «Если знак подводный — имя Вероломное ее, Вечером речным введи мя В междуцарствие твое». *Бастионы И трезиниевский шпиль* — строительство крепостных бастионов и Петропавловского собора велось арх. Д. Трезини (ок. 1670—1734).

73. КП, с. 97.

74. КП, с. 98. *Искусный фокус Хокусаи* — Хокусаи К. (1760—1849) — японский гравер и рисовальщик школы «укиё-э», мастер сложных ракурсов и искусных пространственных композиций. Одна из его серий цветных ксилографий называлась «Виды замечательных мостов различных провинций».

75. «Стрелец» I. Пг., 1915, с. 108. Ст-ние насыщено аллюзиями из эпохи царствования Павла I и ландшафтной архитектуры Павловска — его загородной резиденции (*Розовый павильон* и др.). *Выпуклолобый паладин* — здесь: Павел I и памятник ему перед дворцом. *Мальтийская звезда* — намек на принадлежность Павла I к Мальтийскому ордену (он был его последним Великим Магистром), символом которого являлся белый крест. *Прадеду неравен правнук* — имеются в виду Петр I и Павел I: «Прадеду — правнук» — надпись на памятнике Петру I перед Михайловским замком.

76. КП, с. 100. Ср. ст-ние О. Мандельштама «Теннис» (1913). *Куоккала* (ныне Репино) — дачное место, где Лившиц часто бывал (см. ПС, гл. 9, 21, а также «Чукоккала», с. 54, 236). *Раковины афродит* — кабины для переодевания. Раковина — один из атрибутов рожденной из пены Афродиты (Венеры). Ср. с картиной С. Боттичелли «Рождение Венеры» (1485). *Канотье* — легкая шляпа с плоским верхом, здесь — теннисная ракетка. *Кодак* — здесь: фотоаппарат. *Сатир* — вероятно, Н. И. Кульбин. *Сестрорецк* — дачная местность.

77. КП, с. 101. *Город всадников летящих* — цитируется в «Автобиографии» (см. наст. изд., с. 551) и в ПС, гл. 9, с. 542.

78. «Голос жизни», Киев, 1918, №11, с. 6, под загл. «Брест». В экз-ре КП из собр. И. С. Поступальского дата «1915» исправлена автором на «1918».

ПАТМОС

Книга вышла в апреле 1926 г. в московском кооперативном изд-ве «Узел» (тираж 700 экз.), см. рец. А. Лежнева — «Красная новь», 1926, кн. 8, с. 232. «Патмос» вошел в КП с добавлением 4 ст-ний (№ 87, 98—100). Ст-ния № 132—134, входившие по первоначальному замыслу в «Патмос», Лившиц по автоцензурным соображениям, как и в случае с БМ, изъял из книги и не включил в КП. В наст. изд. эти тексты публикуются в разделе «Стихотворения разных лет». В ст-ниях № 80, 84, 85, 87 была введена конъюнктурная правка, связанная с религиозной терминологией, в наст. изд. тексты восстановлены по автографам, авт. спискам, а также по маргиналиям на экз-ре КП из собр. И. С. Поступальского.

Лившиц не сразу нашел заглавие для своей четвертой книги. *Патмос* — греческий остров, место изгнания Иоанна Богослова, автора четвертого Евангелия и Апокалипсиса. Называя книгу ст-ний — «Патмос», Лившиц использовал имя острова как символ Богоявления («эпифания» — греч.) и символ Откровения («апокалипсис» — греч.) о конечных судьбах мира. Первоначальный вариант заглавия книги — «Золотое средоточие» — восходит к «золотому средоточию лиры» (ст-ние № 82). Под этим заглавием («Золотое средоточие». 4-я книга стихов. 1920) сохранился авторский машинописный сборник, состоящий из ст-ний № 79, 80, 87, 132, 133 (собр. А. Е. Парниса). На обложке ТБ, а также в журн. «Россия» (1923, № 7, с. 31) была анонсирована книга стихов Лившица 1919—1923 гг. «Эпифания». То же название (по-гречески) приведено в ранних редакциях «Автобиографии» (1923, 1924, 1926 — ИРЛИ, ЦГАЛИ), а в опубликованном письме Лившица к Д. Бурлюку от 26 января 1925 г. указана «Эпифарея» (опечатка или неверно транскрибированная Бурлюком «Эпифания») — CR, № 60, p. 95. В том же письме Лившиц так отозвался о своей четвертой книге: «эзотерический уклон: четвертая ступень пифагорейского посвящения», то есть поэт подчеркнул как самое главное ее герметический, зашифрованный характер. В свою очередь, «четвертая ступень» — здесь, вероятно, также метафора, обозначающая четвертую книгу поэта. В действительности в пифагорейских мистериях было только три ступени посвящения (сообщ. М. Л. Гаспаровым).

«Патмос» создавался также под влиянием мистической философии Якоба Бёме (1575—1624) и его книги «Aurora, или Утренняя заря в восхождении...» (М., 1914, перевод А. Петровского) — см., например, ст-ние № 87.

Автографы и авт. списки ст-ний № 79, 80 (с разночт.), 81, 84 (с разночт.), 92, 93, 96, 100 — ИРЛИ; № 80—82 и 95 (с разночт.) — в собр. М. С. Лесмана; № 81 и 87 (с разночт.) — собр. И. С. Поступальского.

79. «Россия», 1923, № 7, с. 3. *Двух полюсов земных рукопожатье* — здесь: преемственность русской и античной культурных

традиций, союз Востока и Запада. *По следам Орфея, Я русскую Камену вывожу* — Орфей (греч. миф.) — фракийский певец, пытавшийся вывести Эвридику, свою возлюбленную, из царства мертвых. *Камены* — музы, покровительницы искусств.

80. «Эпопея», Берлин, 1923, № 4, с. 33. Автограф (с разночт.) — также в альбоме А. И. Ходасевич, с датой записи: 19 июля 1924 (ЦГАЛИ).

81. «Эпопея», № 4, с. 32. Перепеч.: Собр. стихотворений, Л., 1926, с. 29. В П и КП в ст. 12 опечатка: «Метафоры оживший материк» — вместо «ожившей» (исправлено по тексту всех имеющихся автографов, а также по Собр. стихотворений). *Атлантида* (греч. миф.) — легендарный остров или материк, затонувший в Атлантике (см. примеч. № 96).

82. П, с. 6. *Зефир* — западный ветер.

83. «Красная стрела», Нью-Йорк, 1932, с. 5. *Фракийская природа* — Фракия — историческая область на северном берегу Эгейского моря. *Орфические узы* — от имени фракийского певца Орфея (см. примеч. № 79).

84. П, с. 8. *Дилювическое слово* — от термина «дилювий», ранее означавшего геологические отложения эпохи всемирного потопа. *Зодиак* — пояс на небесной сфере, в котором движутся Солнце, Луна и планеты (разделяется на 12 зодиакальных созвездий, одним из которых являются Весы).

85. П, с. 9. Вторая строфа имеет в виду иудейскую культуру, третья — античную. *Левират* (от лат. levir — деверь) — древний обычай многих народов, обязывающий брата умершего жениться на его вдове. *Незнаком с Гименом* — здесь: не вступая в брак. *Люциферическое жало* — здесь: искушение творчеством.

86. П, с. 11. *Эвритмия* — равномерность ритма в музыке, танцах и речи: важное понятие в антропософии.

87. КП, с. 115. *Зейденбергская пыль* — намек на Я. Бёме, родившегося в Альтзайденберге близ Герлица.

88. П, с. 12. *Кратер* — см. примеч. № 32. *Как рубенсовская жена* — для фламандского худ. П.-П. Рубенса (1577—1640) характерно изображение пышнотелых и чувственных женщин.

89. П, с. 13. *Алмея* — танцовщица в древней Индии (Е. К. Лившиц исполняла в начале 1920-х гг. на эстраде танец алмеи). *Са---* (санскр.) — термин древнеиндийской философии, означающий начало гармонии, счастья, удовольствия. *В мертвый город над Невой* — строка, возвращающая в мир образов «Болотной медузы».

90. П, с. 14. Обращено к Е. К. Лившиц. *Алмея* — см. примеч. № 89.

91. П, с. 15 и КП — без 2-й строфы, восстанавливается по экз-ру из собр. Л. Н. Вышеславского. Обращено к Е. К. Лившиц. *Планисфера* — изображение шара на плоскости (здесь: обедненная, искаженная картина бытия духа). *Рекамье* Юлия Аделаида (1777—1849) — знаменитая красавица, в салоне которой собиралось множество выдающихся людей ее времени. Психея (греч. миф.) — человеческая душа.

92. П, с. 16. *Вся участь Трои в Лединои яйце* — Леде, жене спартанского царя Тиндарея, явился Зевс в образе лебедя. От союза с ним Леда снесла два яйца, из одного родилась Елена Прекрасная, из-за которой и разгорелась Троянская война.

93. П, с. 17. *Отрок безбородый* — здесь: фракиец Орфей. *Девять сестер* — девять муз. *И голова над лирою разбитой Плывет по* воле *сумасшедших вод* — Орфей погиб, разорванный вакханками, бросившими его голову и кифару в реку. *То Парфеноном полым прорастая, То изнывая в жерди камыша — здесь* Парфенон и Паскаль противопоставляются как античность и христианство («жердь камыша» — от формулы Паскаля «человек — мыслящий тростник»). *Система Птоломея* — геоцентрическая система мироздания, согласно которой центром Вселенной является Земля.

94. П, с. 18. *Геликон* (греч. миф.) — гора в Средней Греции (на юге Беотии), место обитания муз.

95. П, с. 19. *Насущный хлеб и сух и горек* — ср. ст-ние О. Мандельштама «Отравлен хлеб и воздух выпит...» (1913). *Не признавая Фундуклея И бибиковских тополей* — дореволюционные названия улиц Киева: Фундуклеевской ул. и Бибиковского бульвара. *Растреллием под архитравы... Елизаветинское Е.* — имеется в виду вензель Елизаветы I на Андреевской церкви в Киеве. *Ганимед* (греч. миф.) — прекрасный юноша, похищенный Зевсом, принявшим вид могучего орла; на Олимпе исполнял обязанности виночерпия после того, как *Геба*, богиня юности, была отдана в жены Гераклу. *Водолей* — одно из созвездий зодиака (см. примеч. № 84). *Дигамма* — буква, знак греческого алфавита: звук, обозначаемый ею, рано вышел из употребления. *Ледино яйцо* — см. примеч. № 92. *Мабель* (иврит, идиш) — библейский (Ноев) потоп. *Дилювий* (см. примеч. № 84) — античный (Девкалионов) потоп. *Кубок Гебы* — ср. ст-ние Ф. И. Тютчева «Весенняя гроза».

96. П, с. 21. В авт. списке — под загл. «Атлантида» (ИРЛИ). Ср. поэму В. Хлебникова «Гибель Атлантиды» (1912?). *Орихалк* — легендарный драгоценный металл (желтая медь) из недр Атлантиды. *Саргасские моря* — часть Атлантического океана, изобилующая громадным скоплением саргассов — водорослей, куда, по преданию, погрузилась Атлантида. *Двух-трех узлов не хватит иногда* — по преданию, Атлантида, погрузившись на морское дно, превратилась в непроходимый ил, «заграждающий путь мореходам» (Платон, Критий, 108е). *Летейский сон. Летейская свобода* — от Леты, реки забвения. *Саломея* (христ. миф.) — дочь Филиппа, брата иудейского царя Ирода, и Иродиады, плясавшая перед царем на пиру и, по наущению матери, потребовавшая за свой танец голову Иоанна Крестителя. *Все три подводных «а»* — Атлантида. *Тритон* (греч. миф.) — сын Посейдона, морское божество, обитающее

в глубинах моря в золотом доме. *Мне в рукописи прерванной Платона* — главными источниками сведений об Атлантиде являются диалоги Платона «Тимей» и «Критий» (окончание «Крития» утрачено).

97. «Собрание стихотворений». П., 1926, с. 29. По свидетельству Е. К. Лившиц, имелась другая ред. ст. 27—28: «И смуглая рука терзает Тугой лицейский воротник». Ст-ние насыщено реминисценциями из биографии и творчества А. С. Пушкина-лицеиста. *Ты все еще в кагульских громах* — имеется в виду решительная победа России над Турцией у р. Кагул в 1770. *Леда* — см. примеч. № 92.

98. «Костер», Л., 1927, с. 49. *Одежды тяжкие энциклопедий* — см. ПС, гл. 7, с. 503. ***Овидь*** — кругозор, край земли, горизонт (см. ПС, гл. 1, 41). *Вслед обезглавленной Победе* — на острове Самофракия в Эгейском море была обнаружена знаменитая обезглавленная статуя Нике — богини Победы. *Ветхозаветным голубем глагол* — спустя сорок дней после потопа Ной выпустил первого голубя, возвращение которого в ковчег означало, что вода еще не сошла. *Хризопраз* — полудрагоценный камень, разновидность халцедона.

99. «Костер», с. 48. *Магистерий* — алхимическое эмалированное литье. *Персефона* (греч. миф.) — царица подземного царства, умирающая и воскресающая богиня Аида, царства мертвых. *Айдесский* — от Аида. *Карбункул* — см. примеч. № 16. *Атанор — особая* печь у алхимиков.

100. «Костер», с. 49. *Отдай телурию телурий И водороду — водород* — химические элементы теллур (лат. «земля») и водород здесь символы самого тяжелого и самого легкого на свете. Ср.: «Отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мтф., 22, 21).

КАРТВЕЛЬСКИЕ ОДЫ

Первая поездка Лившица в Грузию состоялась в 1929 г., в 30-е гг. он еще несколько раз побывал в Грузии, подружился с поэтами Т. Табидзе, Г. Леонидзе, П. Яшвили, С. Шаншиашвили и др. Первая публикация относится к 1935 г. (№ 107). В 1936—1937 гг. было напечатано несколько подборок в ЛС (1936, № 1, 8 и 10) и «Звезде» (1936, № 5, 8; 1937, № 3). См. рец.: М. Гутнер. Стихи этого года. — «Лит. Ленинград», 1936, 23 сентября, с. 3; см. также: Г. Хохлов. Что нового в журналах. — ЛО, 1936, № 12, с. 44. Лившиц был одним из активных членов Секции грузинской литературы при Ленинградском отделении Союза писателей СССР, созданной в ноябре 1936 г. (подробнее см.: Нерлер П. «Con amore!». Памяти Бенедикта Лившица. — ЛГр., 1985, № 11, с. 149). Осенью 1935 г. Лившиц заключил с издательством «Заря Востока» (Тифлис) договор на издание книги его стихов о Грузии «Картвельские оды». Из его письма к Н. Мицишвили от 1 июня 1937 г. (семейный архив Н. Мицишвили) явствует, что рукопись книги была сдана в издательство (обложка худ. Д. И. Митрохина), однако книга не вышла, а в середине 1950-х гг., по сообщению Г. В. Бебутова, в результате несчастного случая в помещении архива издательства была утрачена и сама рукопись «Картвельских од». Заново составленная Е. К. Лившиц и Г. В. Бебутовым (он же автор редакционного преди-

словия) по журнальным публикациям и сохранившимся автографам (в то время находившимся у В. А. Вертер-Жуковой и брата поэта, М. Н. Лившица), книга вышла в 1964 г. в издательстве «Литература да хеловнеба». Выходу книги активно содействовал Г. Леонидзе, написавший к ней предисловие («Слово о друге»).

В наст. изд. ст-ния располагаются в хронологической последовательности их появления в журналах (при жизни автора не были опубликованы только № 118 и 122). Ст-ния № 101—115 и 118—122 печ. по автографам и авт. спискам (ныне в собр. А. Е. Парниса). Загл. ст-ний № 101—107 и 120—121 восстановлены по автографам. В автографах № 101—106 (приложенных к письму Лившица к В. А. Вертер-Жуковой от 19 августа 1937 г.) проставлена условная дата «1930», обозначающая, по-видимому, «1930-е гг.» (более точная дата: середина 1930-х гг.). Ст-ния № 108—122 датируются по журнальным публикациям. Подстрочные примеч. к № 110—111 принадлежат Лившицу.

В наст. изд. не вошел ряд ст-ний, опубликованных в середине 1930-х гг.: «Недаром, недаром снегами рожденная Мтквари...» (ЛС, 1936, № 1); «Тифлисские терцины», «Первенец» и «Гори» (ЛС, 1936, №8); «Цихис-Дзири» (ЛС, 1936, № 10); «Гори» и «Диди-Лило» («Звезда», 1937, № 3). Эти ст-ния, ориентированные в той или иной мере на Сталина и связанные с ним «сюжеты», были вынужденной платой за редкую возможность появления в печати.

Ст-ние «За горами рыжеватыми...», обращенное к Нине Табидзе и примыкающее к КО, публикуется в разделе «Стихотворения разных лет» (№ 143).

101. ЛС, 1936, № 1, с. 84, без загл. В ст-нии описываются верховья р. Арагви ниже Крестового перевала. *Хевис-кари* (груз.) — врата ущелья. *Дека* — часть корпуса некоторых струнных инструментов. *Циклопы* (греч. миф.) — могучие великаны с одним глазом посередине лба. *Зурна* — духовой инструмент (типа гобоя), распространенный у народов Востока. Лившиц, возможно, перепутал зурну с одним из струнных инструментов народов Кавказа (тари или чанги). *Порфир* — горная порода вулканического происхождения. *Ощерившись, музыка мира* — ср. характеристику поэтического языка В. Хлебникова — ПС, гл. 1, с. 335.

102. ЛС, 1936, № 1, с. 84, без загл. *Гудаури* — селение на Военно-Грузинской дороге. *Гора с горой заговорит* — ср. «И звезда с звездою говорит» в ст-нии М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» и его же ст-ние «Спор». *Химера* (греч. миф.) — трехглавое чудовище, олицетворяющее бури, землетрясения и вулканические силы Земли. *Как Одиссею Навзикая* (греч. миф.) — возвращающийся из-под Трои Одиссей, выброшенный бурей на остров феакийцев, был спасен прекрасной Навзикаей, дочерью царя Алкиноя, стиравшей в устье реки белье. *Рожденье Слова самого — здесь* метафора сотворения мира (ср. № 134).

103. ЛС, 1936, № 1, с. 85, без загл. Переведено на грузинский язык Г. Леонидзе (см. его «Слово о друге» — КО, с. 14). *Доломит* — мягкая пористая горная порода.

104. ЛС, 1936, № 1, с. 85, без загл., где вместо «Тбилиси» напечатано «Тебилиси». Столица Грузии была переименована из Ти-

флиса в Тбилиси в 1936 г. По-видимому, в 30-х гг. восстановленное историческое название (Тбилиси) еще не устоялось, чем и вызвано, в полном согласии с размером ст-ния, непривычное сегодня произношение, близкое к грузинскому — «Тебилиси». *Колхида* (греч. миф.) — отождествляемая с Зап. Грузией далекая страна на кавказском берегу Понта Эвксинского (Черного моря). *Аргонавты* (греч. миф.) — герои, под предводительством Ясона совершившие на корабле «Арго» опасное плавание к берегам Колхиды за золотым руном. *Эристав* — титул грузинского владетельного князя и воеводы — одного из высших должностных лиц в феодальной Грузии.

105. ЛС, 1936, № 1, с. 85, без загл. и без 5-й строфы, восстановленных по автографу. *Как выкормок древней волчицы* (римск. миф.) — Ромул и Рем, основатели Рима, были вскормлены волчицей и воспитаны пастухом. *Хуцури* — древнее грузинское письмо, вязь. *Нико Пиросманишвили* (Пиросманашвили Н. А.) (1862?—1918) — грузинский художник-самоучка, расписывал вывески тифлисских духанов, писал свои картины на клеенках («клеенчатым манит бессмертьем»). *Тамада* — руководитель, распорядитель грузинского застолья; здесь — Тициан Табидзе.

106. ЛС, 1936, № 1, с. 86, без загл. В КО не входило. *Кибела* (греч. миф.) — мрачная и страшная богиня, «мать богов», почитавшаяся (преимущественно в Малой Азии) экстатическим культом. *Евразийской правды, двуединый* — по-видимому, имеется в виду сосуществование и противостояние здесь христианского и мусульманского миров, а также граница между Европой и Азией, проходящая по Кавказским горам. *Месехи* (месхи, или мосхи) — жители Месхети, исторической области в Южной Грузии (Ахалцихский край), до середины XV в. жили в Малой Азии; после завоевания Месхети Турцией в XVI в. ее жители были вынуждены принять мусульманство (частично Месхети была присоединена к России в 1829 г.). *Бактрия* — историческая область в Средней Азии, одно время входила в состав империи Александра Македонского (Греко-Бактрийское царство).

107. «Известия», 1935, 2 ноября, под загл. «16 октября». Перепеч.: «Звезда», 1936, № 5, с. 12. Автографы — в альбоме Танит Табидзе (Музей дружбы народов Грузинской ССР), где в ст. 7 стоит «Тблиси» — еще один фонетический вариант, и в собр. А. Е. Парниса. *16 октября 1935 г.* — дата перенесения праха Важа Пшавела с кладбища Дидубе на Мтацминду (гора св. Давида) — место захоронения выдающихся деятелей грузинской культуры. По сообщению К. Каладзе, прах переносили ночью, без особых торжеств, в присутствии немногих писателей. Т. Табидзе писал В. Гольцеву 26 октября 1935 г.: «...Эта ночь была незабвенна, сколько было Переживаний при открытой могиле» (ЛГр., 1984, № 5, с. 206). *Пшавы* — горная грузинская народность, к которой принадлежал Важа Пшавела. *Газыри* — металлические или деревянные гнезда для патронов, нашитые рядами на черкеску на груди.

108—109. «Звезда», 1936, № 5, с. 11. *О бегстве месхов от Евфрата* — см. примеч. № 106. *Бермамыт* — гора на Зап. Кавказе. *Пестрядь* — пеньковая грубая ткань, как правило, полосатая или пестрая.

110. «Звезда», 1936, № 5, с. 12. *Иафетиды* — потомки легендарного Иафета, младшего сына Ноя, укрывшего, вместе с Симом, «наготу отца своего» (Бытие, 9 — 10). С его именем связывается так называемая «яфетическая теория» Н. Я. Марра об иберийско-кавказской языковой семье, отзвуки которой слышны в данном ст-нии. *Пасанаури* — селение на Военно-Грузинской дороге. *На* холмах *Грузии* — ср. ст-ние А. С. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...». *Каллироя* (греч. миф.) — название многих речек и ручьев в Греции. *На тело матери... Паоло... Тициан* — П. Яшвили и Т. Табидзе (см. № 116), поэты из группы «Голубые роги», уподобляемые в данном случае Симу и Иафету — почтительным сыновьям Ноя. *Халдейские шелка* — халдами назывался народ, населявший Армянское нагорье и образовавший в VIII—VII вв. до н. э. государство Урарту; считался предком кавказоязычных народов. Часто их путают с халдеями — семитическим народом в южной Месопотамии; халдеи имели славу колдунов и прорицателей. Эта тема постоянно занимала голубороговцев, особенно Т. Табидзе, создавшего в 1916 г. большой цикл «Халдейские города», частично переведенный Лившицем (см. № 291—295).

111. «Звезда», 1936, № 5, с. 13. Автограф — в датируемом весной 1936 г. письме к В. А. Вертер-Жуковой, с примеч. (см. текст) и припиской: «Эти стихи я считаю лучшим из всего написанного мною за последнее время (в феврале с. г.)» — собр. А. Е. Парниса. *Натахтари* — селение севернее Мцхеты, откуда в нач. 1930-х гг. был проведен водопровод в Тбилиси. *Авчальский гребень* — от с. Авчала севернее Тбилиси (ныне — в городской черте). *Важа* — Важа Пшавела.

112—114. «Звезда», 1936, № 8, с. 45. Написано не позднее 21 мая 1936 г. — даты письма Лившица к А. К. Тарасенкову, в то время ответственному секретарю редколлегии журнала «Знамя»: «Первая вещь — триптих, посвящена теме национальной вражды на Кавказе. Алазанская долина, как известно, отличающаяся своим плодородием, центр виноградарства и скотоводства, искони была предметом вожделений соседских воинственных племен, а также форпостом Восточной Грузии в ее многовековой борьбе с персами, сельджуками и т. д. Первая часть триптиха — «голос» лезгин, вторая — «голос» кизикийца; третья — судьба упомянутой выше национальной проблемы в наши дни» (ЦГАЛИ). *Марани* (груз.) — помещение для хранения вина. По-видимому, поэт имеет в виду «квеври» — длинный узкогорлый кувшин для хранения вина, зарываемый в землю, чаще всего в полу «марани». *Иори* — река в Вост. Грузии, приток Алазани, от долины которой ее отделяет невысокий Гомборский хребет. *От сигнахских склонов* — Сигнах (Сигнахи) — город и крепость на юге Кахетии. *Телав* (Телави) — столица Кахетии и всего Восточно-Грузинского царства. *Пойли* — селение на юге Кахетии, на самой границе с Азербайджаном. *Мивади* (груз.) — мясо, жаренное на вертеле, или шашлык. *Лезгины* — один из южно-дагестанских народов, часто совершавших опустошительные набеги на Кахетию. *Карагач* — река в окрестностях Сигнаха. *ЧТЗ* — Челябинский тракторный завод. *Кизикия* — историческая область в Вост. Грузии, самая южная часть Кахетии.

115. «Звезда», 1936, № 8, с. 47: В письме к Т. Табидзе от 12 июля 1936 г. упоминается под загл. «Сурамский перевал» (КО, с. 75), Речь идет о Сурамском перевале, отделяющем друг от друга Большой и Малый Кавказ и соединяющем Вост. и Зап. Грузию. Сурам (Сурами) — город и крепость в Картли, к западу от Гори. *Чхеримела* — река в Раче, приток Квирилы. *Кадастр* — свод сведений, опись. *Манглисский ветер* — от Манглиси, дачного места к югу от Тбилиси.

116. ЛС. 1936, № 8, с. 76. Обращено к Т. Табидзе. *Клубок Ариадны* (греч. миф.) — Ариадна, дочь критского царя Миноса, дала герою Тезею клубок ниток, с помощью которого он вышел из Лабиринта после победы над Минотавром. *Пир Платона* — «Пир», один из диалогов Платона. *Тициан — Т.* Табидзе. *Тари* (тар) — струнный народный инструмент. *Важа* — Важа Пшавела.

117. ЛС, 1936, № 10, с. 84. Написано в апреле или мае 1936 г. в связи со смертью (28 марта) Софии Николаевны Леонидзе — матери Г. Леонидзе (см. КО, с. 10). *Патардзеули* — село в Кахетии, родина Г. Леонидзе. *Цицмати* (груз.) — трава, подаваемая к столу. *Примавера* (итал.) — весна.

118. КО, с. 36. Обращено к В. Маяковскому, уроженцу с. Багдади в Кутаисской губ. (ныне г. Маяковски). Об этом ст-нии Лившиц писал А. К. Тарасенкову как о «попытке расшифровать (в лирическом плане, конечно) загадочные для многих строки Маяковского» (ЦГАЛИ). *Варцихе* — крепость в Имеретии на р. Рионе, резиденция имеретинских царей, находится недалеко от Багдади. Эпиграф — из ст-ния В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1925): «Я в долгу <...> перед вами, багдадские небеса...». *Лишь крови жаждали, как Шейлок* — ростовщик Шейлок из комедии Шекспира «Венецианский купец» требовал от своего должника, согласно условию, фунт его мяса, отказываясь принять вместо него денежный выкуп. *На заводском дворе* — имеется в виду винный завод в Варцихе. *Горгона* — см. примеч. № 61. *На весах У нежной Порции* — Порция, героиня «Венецианского купца», переодевшись в мужское платье, взяла на себя роль судьи, сумевшего заставить Шейлока отказаться от своих требований. *Мангал* — жаровня.

119. «Звезда», 1937, № 3, с. 57. *Баграт* — Баграт III (975—1014) — грузинский царь, боровшийся за объединение Зап. и Вост. Грузии; его именем назван древний храм в Кутаиси. Сохранилась фотография 1936 г., где Лившиц снят на развалинах храма вместе с кутаисскими писателями. *Кода* — завершающая часть музыкального произведения. *Аэд* (греч.) — певец и музыкант во времена Гомера. *«Гамарджвеба»* — традиционное грузинское приветствие (букв. «победа вам»). *Победа Самофракийская* — см. примеч. № 98.

120. «Звезда», 1937, № 3, с. 58, без второго эпиграфа и с разночт. Первый эпиграф — из «Пьяного корабля» А. Рембо в пер. Лившица. Источник эпиграфа из А. Жида уточнить не удалось. *Дорада* — золотая рыбка. *Персефона* (греч. миф.) — см. примеч. № 99.

121. «Звезда», 1937, № 3, с. 58, под загл. «Предгорье». *Гея* (греч. миф.) — богиня Земли, родившаяся, когда первозданный хаос разделился на Землю и Океан (см. образ Геи в № 137). В *бушующем порфире* — см. примеч. № 101. *Джинал* — небольшой хребет к востоку от Кисловодска, где Лившиц неоднократно отдыхал.

122. КО, с. 27. *Додианури* (груз.) — рогатка, надевавшаяся на шею пленникам. *Диана* (римск. миф.) — богиня Луны, покровительница животных и охотников.

СТИХОТВОРЕНИЯ РАЗНЫХ ЛЕТ

Раздел состоит из ст-ний, не вошедших в книги или входивших в ФМ (№ 123, 126) и ВС (№ 128), но не включенных в КП, а также из ст-ний, изъятых Лившицем по цензурным или автоцензурным причинам из БМ (№ 129—131) и П (№ 132—134). Ст-ния в этом разделе располагаются хронологически. Автографы, авт. списки и списки (сделанные И. С. Поступальским с рукописей Лившица в 1929 г.) ст-ний № 129—131, 133—137 — в собр. И. С. Поступальского, № 131—133, 136, 139—142 — в собр. А. Е. Парниса.

В раздел не включены шуточные ст-ния Лившица: «Восток. Антология азиатской любви» («Лукоморье», Киев, 1912, № 1, с. 11), «Версификационные упражнения в стиле А. Пушкина («Чукоккала», с. 54, а также ПС, гл. 9, с. 536) и написанные совместно с О. Мандельштамом «Баллада о горлинках» («Чукоккала», с. 236), «Тетушка и Марат...» и «На Моховой семейство из Полесья...» (собр. А. И. Бернштейн-Ивича).

123. АСП, с. 645, без загл. Печ. по ФМ, с. 39.

124. «Студенческий альманах». Кн. I. Киев, 1910, с. 105. Как и ст-ние «Последний фавн» (№ 19), не вошло в ФМ. Ст-ние навеяно «Пиром во время чумы» А. Пушкина и «Новой жизнью» Данте.

125. «Аполлон», 1910, № 11, с. 6. *Чудо о розах* (чудо роз) — в апокрифической традиции превращение капель крови Иисуса Христа в розы.

126. ФМ, с. 15. *Пеплум* — в Др. Греции и Др. Риме — верхняя женская одежда из легкой ткани, в складках, надевавшаяся поверх туники.

127. СС-II, с. 9.

128. ВС, с. 47. *Труд сизифов* — нескончаемая и бесплодная работа (от имени древнегреч. царя Сизифа, осужденного богами вечно вкатывать на гору камень, всякий раз скатывавшийся с вершины, вниз). *Гилея* — см. ПС, гл. 1, 1. Скифы — здесь: члены группы «Гилея», *Лекиф* (греч.) — небольшой сосуд, употреблявшийся в погребальных обрядах. *Хризостом* (греч.) — златоуст.

129. СГ, с. 104 (по авт. списку из собр. И. С. Поступальского). *Невеста неневестных звезд.* Неневестная невеста — церковно-славянское выражение, означающее девицу, не вышедшую замуж; традиционное обращение к Деве Марии («Радуйся, невеста неневестная...»). См. также статью Вяч. Иванова «Древний ужас»,

посвященную известной картине Л. С. Бакста «Terror Antiquus» (см.: Иванов В. По звездам. Спб., 1909, с. 414). *Вавель* — королевский замок в Кракове, *Торн* — город в Зап. Пруссии, место сражений первой мировой войны (совр. г. Торунь в ПНР). *Десница всадника* — то есть Петра I.

130. Печ. впервые по авт. списку из собр. И. С. Поступальского. По его сообщению, это ст-ние первоначально должно было открывать БМ. Шпилем стремительным Трезини — см. примеч. № 72.

131. СГ, с. 105 (вариант). Печ. по авт. списку из собр. И. С. Поступальского. *И медный глас* — Петра I (Медного всадника). Ср. ст-ние Пушкина «Перед святынею святой...» и начало поэмы В. Хлебникова «Сельская дружба», напечатанной в МК, где участвовал и Лившиц.

132. «Московский комсомолец», 1988, 17 марта (публ. П. Нерлера по списку из собр. И. С. Поступальского).

133. «Московский комсомолец», 1988, 17 марта (публ. П. Нерлера по Списку из собр. И. С. Поступальского). Известен поздний автограф (дата записи: 6 августа 1929 г.) на форзаце экз-ра КП из собр. Л. Н. Вышеславского. «*В начале было Слово*» — начальные слова Евангелия от Иоанна; с образом Иоанна тесно связано само название сборника «Патмос». И только *я посмел помыслить: «чье?»* — Первый импульс человека к познанию приравнивается к акту грехопадения Адама, за которым последовало его изгнание с неба на землю.

134. Печ. впервые по авт. списку из собр. И. С. Поступальского. *Екклезиаст* — название и автор одной из книг Ветхого Завета. В символах библейской образности поэт рассуждает о творческих истоках и о высшей ответственности художника за свое творчество. *Синай* (библ.) — гора, на которой Моисей получил от Бога скрижали с высеченными на них заповедями.

135. Печ. впервые по авт. списку из собр. И. С. Поступальского. По предположению Е. К. Лившиц, здесь описываются впечатления от посещений художественного салона в доме известной певицы О. Н. Бутомо-Названовой в Киеве.

136. СГ, с. 105 (по списку из собр. И. С. Поступальского). Ст-ние написано онегинской строфой.

137. И. С. Поступальский. Литературный труд Давида Бурлюка. Нью-Йорк, 1930, с. 15. Приведен также в статье Ц. Вольпе «О Мемуарах Бенедикта Лившица» (ПС-I, с. 6, с опечаткой в ст. 20: «Сопредельный» вместо «запредельный»). См. наст. изд., с. 613—614. *Гея* — см. примеч. № 121.

138. ЛГр., 1985, № 11, с. 159. Печ. по автографу — в альбоме актрисы и художницы, члена группы «Тринадцать» *О. Н. Арбениной-Гильдебрандт* (1897—1980) — собр. Р. В. Попова. В 1920-е гг. ей посвящали стихи Н. Гумилев, О. Мандельштам, М. Кузмин и др. поэты; см. о ней в кн.: Немировская М. А. Художники группы

«Тринадцать». М., 1986, с. 152 — 156. *Руссо Анри* — см. ПС, гл. 1, 66. *Серсо* — игра с палкой и накидываемыми на нее кольцами. *Квартеронка* — женщина, одним из предков которой в третьем поколении был негр.

139—142. Печ. впервые по автографу. Цикл построен на легендарных и «реальных» сведениях из биографии великого трагика Греции *Эсхила* (524—456 до н. э.), родившегося в Элевсине, одном из ритуальных центров Эллады, где в храме Деметры справлялись знаменитые элевсинские мистерии. Эсхилом было создано не менее восьмидесяти пьес, из которых уцелело семь трагедий. В эпитафии Эсхила, приписываемой ему самому, говорится о его воинском мужестве (он участвовал в битвах с персами при Марафоне, Саламине и, вероятно, Платеях), но не упоминаются его трагедии. По одной из биографических версий, Эсхил был обвинен в разглашении тайн элевсинских мистерий и вынужден был покинуть родину. Тяжкое обвинение, от которого «нет противоядия», «незаживающая рана» изгнания из родной страны, «растратившей» своих поэтов, — закономерно, что в 1930-х гг. эта тема стала основной темой цикла ст-ний Лившица. *Ида* — гора над Троей и ее окрестностями. *Феорида* (от греч. «феория» — священное посольство) — государственный корабль для особо важных поручений (отправки посольств, перевозки казны и т. п.). *Черный парус* — символ несчастья. Отправляясь на Крит, Тесей обещал в случае победы над Минотавром заменить при возвращении черные паруса белыми, но забыл сделать это, и его отец Эгей, увидев черные паруса, бросился в море (согласно мифу, поэтому названное Эгейским). *Мне за столом постылым Гомерида Перепадапи крохи невзначай* — Эсхилу приписывается изречение, в котором он называет свои трагедии «крохами со стола Гомера». *Арголида* — вост. часть п-ова Пелопоннес. *Эринии* (эвмениды, греч. миф.) — богини мести; одна из трагедий Эсхила — «Эвмениды». *Пергам* — здесь: название троянского кремля-акрополя. *Елена* — Елена Троянская. *Мойры* (греч. миф.) — богини судьбы. *Пелазгийский* — догреческий: греки считали, что в доисторическую старину их землю заселяли пеласги. *Бедро огненосца* — здесь имеется в виду Прометей. *Деянира... дар Несса* — при переправе Геракла и его жены Деяниры через реку кентавр Несс посягнул на ехавшую на нем верхом Деяниру. Сраженный стрелой Геракла, пропитанной ядом, Несс посоветовал Деянире собрать его кровь, которая якобы поможет сохранить любовь Геракла. Хитон, пропитанный кровью Несса, стал гибельным для Геракла. *Трубы Марафона... брат, уже безрукий* — брат Эсхила Кинегир доблестно погиб в знаменитой битве афинян с персами при Марафоне, он пытался рукой удержать корму отплывающего от Марафона персидского корабля, а когда ему отрубили руку, вцепился в корму зубами, — по красочной греческой легенде. *На берегу подвергнем дележу* — вероятно, обыгрывается буквальное значение слова «мойра» — доля. *Кенотаф* — памятник без захоронения, сооружавшийся погибшим в море или погребенным вдали от родины.

143. ЛГр, 1985, № 11, с. 158. Автограф — собр. Г. В. Бебутова. *Нина Александровна Табидзе* (урожд. Макашвили) (1900—1965) — жена Т. Табидзе. *Нателианиться* — от названия вина «Телиани».

ПЕРЕВОДЫ

ИЗ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ

Первые переводы Лившица из французской поэзии относятся к 1908 г. (см. «Автобиографию»). Органически связанные с его оригинальной поэзией переводы из А. Рембо, Т. Корбьера и М. Роллина составили раздел в ФМ. О намерении Лившица издать сборник переводов еще в начале 20-х гг. сообщал журнал «Россия» (1923, № 7, с. 31). Публикацией перевода ст-ния В. Гюго «Форты» в «Смене» (1929, 15 декабря) открылась серия публикаций в периодике. В декабре 1930 г. Лившиц сдал в изд-во «Academia» «Антологию французских поэтов XIX и XX веков», которую считал «главнейшей своей переводной работой» и которую дорабатывал в 1931 г. по замечаниям А. В. Луначарского (ЦГАЛИ). В архиве изд-ва сохранилось неопубликованное предисловие Лившица к этой книге (1930):

«Втиснуть в рамки полутора тысяч стихов неисчерпаемое богатство французской лирической поэзии XIX и XX века — задача неразрешимая. Любая антология, даже во много раз превосходящая объемом предлагаемый сборник, вынуждена оставлять в стороне огромное количество первоклассных произведений. Выбор, преследующий определенную цель — экспозицией материала дать характеристику не только главнейших направлений и школ, но и творчества отдельных, наиболее значительных поэтов, — не может, таким образом, быть делом случайным. Личное пристрастие переводчика, являющееся в немалой мере залогом удачной передачи оригинала, все же не должно быть решающим моментом в вопросах этого выбора. Мне кажется поэтому уместным изложить принципы, которыми я руководствовался при составлении настоящей антологии.

Прежде всего, разумеется, приходилось принимать во внимание удельный вес поэта: значение и роль его в истории французской поэзии, влияние на современников и на последующие литературные поколения. Рассматриваемая под этим углом французская лирика XIX и XX века представляется как бы мостом, переброшенным от эпохи раннего романтизма к нашим дням и утвержденным на трех неравных, постепенно понижавшихся устоях: Гюго — Рембо — Валери. В соответствии с такой концепцией, трем перечисленным поэтам отведено наибольшее место в антологии.

Наряду с этим, я считал необходимым соображаться с наличием существующих переводов и сводил до минимума количество стихов в тех случаях, когда поэт был уже знаком русскому читателю. Отличные переводы Брюсова, Сологуба, Волошина, Гумилева, Олерона позволили мне, в изъятие из общего правила, обязывавшего к соблюдению «законных» пропорций, представить Бодлера, Верлена, Готье, Верхарна и Эредиа — одним-двумя стихотворениями — только для того, чтобы наметить хотя бы пунктиром место каждого из них в общем развитии французской лирики.

Третьим фактором, влиявшим на мой выбор, было стремление дать наиболее типичные вещи поэта, особенно если он до сих пор был известен произведениями менее, а иногда и вовсе нехарактерными для него. Например, у Малларме мною взяты стихи не

парнасского его периода, особенно привлекавшего к себе внимание переводчиков, а сонет из того «иррационального» цикла, в котором только и раскрывается подлинный Малларме.

Наконец, в тех случаях, когда творчество поэта было представлено существующими переводами достаточно полно, я полагал, напротив, нелишним отбирать вещи хотя и не «центральные», но вместе с тем могущие несколько изменить традиционный ракурс литературного облика.

Все эти соображения зачастую сталкивались друг с другом, побуждая меня отдавать предпочтение порой одному, порой другому принципу, вследствие чего настоящая антология, при всем желании ее составителя избегнуть «вкусового» разрешения возникавших перед ним коллизий, не может быть свободна от упрека в субъективном подходе к охватываемому материалу» (ЦГАЛИ). Эта книга вышла в 1934 г. в изд-ве «Время»: Лившиц Б. От романтиков до сюрреалистов. Антология французской поэзии. Предисл. В. Саянова, примеч. Н. Рыковой. Л., 1934 (рец.: «Вечерняя Москва», 1934, 4 августа, Н. Коварский; «Лит. газета», 1934, 8 августа, без подписи; «Звезда», 1935, № 2, с. 244—246, М. Гутнер). В значительно расширенном (примерно на одну треть) виде антология была переиздана в 1937 г.: Лившиц Б. Французские лирики XIX и XX веков. Л., 1937 (рец.: ЛО, 1937, № 18, 25 сентября, с. 28—33, В. Александров). Третье издание этой антологии, дополненное рядом новонайденных переводов Лившица (в частности, из В. Гюго и А. Жида) и фрагментами его статьи «В цитадели революционного слова» (1919), было осуществлено в серии «Мастера поэтического перевода» (вып. 11): У ночного окна. Стихи зарубежных поэтов в переводе Бенедикта Лившица. Сост. и предисл. В. Козового. М., 1970. Откликом на это издание явилась статья Е. Эткинда «Мастер поэтической композиции (Опыт творческого портрета Бенедикта Лившица)» в кн.: «Мастерство перевода». Сб. 8, М., 1971, с. 187—223.

Издание 1970 г. положено в основу настоящего раздела и дополнено переводами из Ж.-Б. Мольера и М.-Ж. Шенье. Известно, что Б. Лившиц переводил также Ронсара, Вийона, Маро, Дю Белле, Дюпорта (см. его письма к Г. Леонидзе от 27 февраля 1936 г. и 23 февраля 1937 г. — КО, с. 71). Эти переводы, как и переводы трагедий Ж. Расина «Федра» и Корнеля «Цинна» и «Полиевкт», а также стихотворений древнееврейского поэта Ибн Эзры (см. переписку Лившица с изд-вом «Academia» — ЦГАЛИ) не найдены. Четырехстишие из явления 1-го действия 1-й трагедии Корнеля «Цинна» в переводе Лившица см. в примеч. Н. Я. Рыковой к ее переводу «Возвращения с озера Чад» А. Жида (Жид А. Собр. соч. в 4-х тт., т. IV. Л., 1936, с. 158):

Нетерпеливое желанье — жажда мщенья,
Отцовской гибели прямое порожденье,
Дитя злопамятства, взлелеянное мной
И слепо слитое со скорбью роковой...

Кроме того, переводы отдельных строф А. Рембо см. в кн.: Ж.-М. Карре. Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо. Л., 1927.

В 1920—1930-х гг. Б. Лившиц продуктивно работал и в области перевода и редактирования иностранной, главным образом французской, прозы и драматургии. Ср. в письме к Д. Бурлюку от 26 января 1925 г.: «...через мои руки проходит едва ли не вся со-

временная французская литература. Это в смысле материальном меня устраивает, но не дает никакого внутреннего удовольствия» (CR, 1966, № 60, p. 95).

В примечаниях к наст. разделу первопубликации не указываются. Биографические справки о французских поэтах, стихи которых перевел Лившиц, подготовлены Н. Я. Рыковой, об украинских и грузинских — П. М. Нерлером.

МОЛЬЕР

Мольер (Жан Батист Поклен, 1622—1673) — крупнейший французский драматург. Лившиц переводил ст-ния Мольера для Собр. соч. Мольера в изд-ве «Academia». В архиве изд-ва сохранились авт. списки переводов шести ст-ний Мольера (ЦГАЛИ). В издание 1939 г. (Мольер. Собр. соч., Л., т. 4, 1939) вошло семь ст-ний (все без указания имени переводчика), в том числе ст-ние «Благодарность королю», отсутствующее в архиве, но переведенное также Лившицем, о чем имеется свидетельство в письме к Г. Леонидзе от 27 февраля 1937 г., где Лившиц сообщает о том, что «перевел всю лирику Мольера» (КО, с. 72).

144. Это полушутливое послание написано в благодарность за получение Мольером королевской пенсии, незначительной по сумме, но служащей знаком признания его как поэта. Ст-ние было выпущено отдельным изданием в 1663 г.

145. *Ламот ле Вайе* (1583—1672) — французский философ-скептик. Его сын, аббат Ле Вайе, друг Буало и поклонник Мольера, умер в 1664 г. В последних строках прозаической приписки — намек на горе самого Мольера, потерявшего сына.

146. Четверостишия написаны, по-видимому, по просьбе Ф. Шово, художника, неоднократно рисовавшего фронтисписы для комедий Мольера. На гравюре изображены праведники, монахи ордена Милосердия, приковавшие себя цепями к престолу богоматери, а в глубине — грешники, гибнущие в адском пламени.

147. Игра в буриме вошла в моду во Франции в салонах середины XVII в. Сонет обращен к принцу Конде, поддерживавшему Мольера в борьбе за «Тартюфа». *Кутра* — место битвы, в которой Генрих Наваррский одержал в 1587 г. победу над герцогом Жуайезом.

148. Сонет обращен к Людовику XIV в связи с победой французской армии над австрийскими войсками и захватом провинции *Франш-Конте* (1668).

150. Поэма о живописи написана Мольером по поводу «славы», т. е. фрески в куполе собора Валь-де-Грас в Париже, созданной художником-классицистом Пьером *Миньяром* (1610—1695). На плафоне было изображено более 200 фигур евангельских и библейских персонажей, созерцавших Святую Троицу, а также королева Анна Австрийская, мать Людовика XIV, подносящая богу модель собора. Мольер был связан с Миньяром личной дружбой,

и его поэма явилась ответом на поэму Шарля Перро «Живопись» (1668), прославлявшую другого мастера — Шарля Лебрена и игнорировавшую Миньяра. Ряд теоретических суждений о живописи Мольер заимствовал из латинского стихотворного трактата «О живописном искусстве» художника Дюфренуа, друга Миньяра. *Двадцатилетнего труда* — собор монастыря Валь-де-Грас строился 20 лет (1645—1665). *Прославь монархини обет богоугодный* — собор был построен во исполнение обета, данного Анной Австрийской в день рождения сына после 22 лет бесплодного брака. *Зевксис и Апеллес* — знаменитые древнегреческие живописцы V—IV вв. до н. э. *Корраччи* Аннибале (1560—1609) и *Романо Джулио* (1492 или 1494—1546) — знаменитые итальянские живописцы. Кольбер Ж.-Б. (1619—1683) — министр финансов при Людовике XIV, знаменитый тем, что сумел остановить расточительство короля, был также главным управителем всех дворцовых зданий. Одно время Кольбер, поддерживавший Ш. Лебрена, угрожал Миньяру изгнанием. *Три чуда в образе различных трех картин* — имеются в виду картины Миньяра, заказанные Кольбером для церкви св. Евстахия, прихожанином которой был министр.

АЛЬФОНС ДЕ ЛАМАРТИН

Ламартин А. (1790—1869) считается наряду с Мюссе и Виньи главным представителем романтизма во Франции. Расцвет его литературной деятельности приходится на 20-е и 30-е годы прошлого столетия, когда выходят сборники «Поэтические раздумья» (1820), «Новые поэтические раздумья» (1823), «Поэтические гармонии и реминисценции» (1830) и др. Ламартин в эпоху Июльской монархии был оппозиционным деятелем и после революции 1848 г. ненадолго стал министром иностранных дел.

151. *Владычица теней* — Селена, богиня Луны. *Колесница Авроры* — здесь: заря. *Аквилон* — северный ветер.

ВИКТОР ГЮГО

Гюго В. (1802—1885) — один из самых крупных поэтов-романтиков. Был автором сборников «Оды и разные стихотворения» (1822), «Восточные мотивы» (1829), «Осенние листья» (1831), «Лучи и тени» (1840) и др. Наиболее значительные из поэтических произведений Гюго — политические и сатирические стихотворения (сб. «Возмездия», 1853) и философская лирика («Созерцания», 1856 — два тома).

153. *Вергилиевы годы* — Вергилий жил в 70—19 до н. э. *Эреб* — царство мертвых.

154. *Альдебаран* — звезда первой величины в созвездии Тельца. По этому ст-нию назван сборник переводов Лившица. *Семисвешник Медведицы* — созвездие Большой Медведицы (в форме ковша), состоящее из 7 ярких звезд. *Зенит* и *надир* — противоположные друг другу точки небесной сферы.

155. *Ирменсуп* (древнегерм. миф.) — идол древних саксов, священный столб из ствола дерева. *Иегова* — см. примеч. № 64. *В Гефсимании Додонин глас звучит* — здесь сопрягаются Гефсиманский сад из Нового Завета с дубовой рощей возле древнегреческого города Додона, шелест которой принимали за предсказания оракула. *Синай* — см. примеч. № 134. *Веда* — древний памятник индийской литературы.

156. *Глаз Тельца* — см. примеч. № 154. *Арно* — река в Италии, на ней стоит Флоренция, родина Данте. *Авон (Эвон)* — река в Англии, в Стратфорде-на-Эвоне родился Шекспир. *Каллиопа, Полимния* (Полигимния) и *Эрато* (греч. миф.) — музы красноречия, танца и поэзии. *Немезида* (греч. миф.) — богиня возмездия. *Халдея* — см. примеч. № 110.

157. *Дюрер* А. (1471—1528) — выдающийся немецкий живописец и график.

158. *Сен-Клу* — дворцовое предместье Парижа, летняя резиденция королей.

159—162. *Ганнибал* (246—183 до н. э.) — карфагенский полководец, с неимоверными трудностями пересек Пиренеи и Альпы и разбил римлян при Каннах (216 до н. э.). *Аттила* (?—453) — предводитель гуннов, опустошивших Восточную Римскую империю, Галлию и Сев. Италию. *Ней* С.-М. (1769 —1815) — маршал Франции, командующий корпусом под Аустерлицем. *О, Ватерло!* — 18 июня 1815 г. в битве под Ватерлоо (Бельгия) соединенные англо-голландские и прусские войска под водительством герцога *Веллингтона* А. (1769—1852) и генерал-фельдмаршала *Блюхера* Г. (1742—1819) разгромили французскую армию Наполеона I и маршала *Груши* Э. (1766—1847), что привело ко вторичному отречению Наполеона I от престола. *Тамбурмажор* — унтер-офицер, предводитель барабанщиков полка. *Фридланд* (Вост. Пруссия) — здесь в 1807 г. Наполеон одержал победу над русскими войсками, следствием чего был Тильзитский мирный договор. *Риволи* (Италия) — здесь в 1797 г. Наполеон победил австрийцев. *Как оный римлянин, парфянином сраженный* — Марк Лициний Красс (ок. 115—53 до н. э.), римский триумвир, погиб в битве с парфянами под Каррами. *Сын — пленник, а жена — изменница* — сын Наполеона, герцог Рейхштадтский (1811—1832), после падения Империи жил в Австрии, а жена Наполеона, австрийская принцесса Мария-Луиза, была в браке с графом Нейпергом. *Маренго* (Италия) — место победы Наполеона над австрийцами (1800). *Его сражения при Тибре и при Ниле, Дунайские* — имеются в виду египетский поход (1798—1799) и осада Наполеоном Ульма на Дунае (1808). *Сэр Гудсон Ло* — английский генерал, тюремщик Наполеона на о. Святой Елены. *Рефаимы* (евр. миф.) — племя великанов, уничтоженных потопом. *Зенит, надир* — см. примеч. № 154. *Кир II Великий* (?—530 до н. э.) — основатель государства Ахеменидов, завоеватель Мидии, Лидии, греческих колоний в Малой Азии, Вавилона, Месопотамии и др. *Иегова* — см. примеч. № 64.

164. *Аустерлиц* (Моравия) — место решающей победы Наполеона над русско-австрийской армией под командованием М. И. Кутузова (1805).

166. *Карл* — карлик. *Эсслинг* (Австрия) — битва, в ходе которой австрийцы прострелили Наполеону шляпу. *Аркольский орел* — Наполеон I. Аркола — итальянский город, где в 1796 г. Наполеон разбил австрийцев. *Терсит уж родственник Ахиппа Пелиада* — Терсит в «Илиаде» — трус и урод, противопоставляемый герою и воину Ахиллу. У Гюго Терсит — Наполеон III, претендующий на роль Ахилла. *Мюрат* И. (1767—1815) — маршал Наполеона, впоследствии неаполитанский король. *Аттила* — см. примеч. № 159—162. *Маскарилья* — персонаж нескольких комедий Мольера, тип воровatого слуги или «императора жуликов». *Дейц* — шпион Июльской монархии, выдавший в 1832 г. заговор герцогини Беррийской. *Мокар* (Моккар) (1791—1864) — секретарь Луи-Наполеона и один из организаторов декабрьского переворота. *Дюрок*, герцог (1772—1813) — гофмаршал Наполеона I, убит не под *Рейхенбахом*, а под Вурцене. *Лассаль* (1775—1809) — генерал-кавалерист, погиб в победном для Наполеона бою с австрийцами при *Ваграме* в 1809 г. *Коленкур* (1777—1812) — офицер-кавалерист, убит под Москвой. *Мондови* (Италия) — место победы Наполеона над пьемонтской армией в 1796 г.

167. *Вифлеемская заря* — здесь, по-видимому, имеется в виду зарождение христианства.

168—172. *Брут, падая на меч, Катона не дивит* — Брут (85—42 до н. э.) — глава заговора и один из убийц Кая Юлия Цезаря. Покончил жизнь самоубийством, бросившись на меч, как и Катон Младший, или Утический (95—46 до н. э.) — философ-стоик, республиканец, противник Цезаря. Ложно обвиненному в государственной измене писателю, автору «Утопии» Т. *Мору* (1478—1535) было предложено прощение в случае его раскаяния. Мор отказался и был казнен. *Фрозий* (Фрасий) — прорицатель, предсказавший, что для плодоносного урожая в Египте всех чужестранцев должны убивать на алтаре Зевса. Как чужестранца, его убили первым. *Сократ* (ок. 470—399 до н. э.) — греческий философ, был приговорен к смерти и принял яд цикуты. *Анит* — один из обвинителей Сократа. *Дыры на руках Христовых* — стигматы: дыры от гвоздей, которыми был прибит распятый Христос. *Стола* — одежда матроны у древних римлян, символ законного брака.

АЛЬФРЕД ДЕ ВИНЬИ

Виньи А. (1797—1863) — романтик «байронического» направления. Его основная поэтическая эмоция — стоический пессимизм. Ранние поэтические произведения вошли в сб. «Поэмы» (1822), «Древние и современные поэмы» (1826), поздние — в сб. «Судьбы» (1863). Виньи был также автором исторических романов, новелл и драматических произведений.

173. *Паладины* — сподвижники Карла Великого, позднее — доблестные рыцари, преданные своему государю или даме.

АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ

Мюссе А. (1810—1857) — поэт-романтик, склонный к отвлеченным медитациям и к поэтическому пессимизму. Его лирике свойственны эмоциональная насыщенность, четкость и яркость образов. Лучшая его книга стихов — «Испанские и итальянские сказки» (1830), знамениты также цикл поэм «Намуна» (1832), «Ролла» (1833), «Ночи» (1835 — 1837), роман «Исповедь сына века» (1836).

175. *Праксителъ* (ок. 390 — ок. 330 до н. э.) — знаменитый древнегреческий скульптор.

ПЬЕР-ЖАН БЕРАНЖЕ

Беранже П.-Ж. (1780—1857) — наиболее народный из поэтов романтизма. Его революционно-демократические песни-раздумья и песни-сатиры непосредственно вдохновлялись куплетами парижской улицы и кабачков. Этот «низкий» жанр был введен в область высокой литературы. Стихи Беранже были очень популярны в России.

176. *Тюильрийский сад* — см. примеч. № 14. *Сен-Жерменское предместье* — аристократический район в Париже.

177. *Сент-Пелажи* — тюрьма в Париже, где содержались политические заключенные, в т. ч. и писатели (разрушена в 1899 г.). *Маршанжи* Л. (1782—1826) — французский писатель-монархист. Дюпен А. (1782—1865) — французский политический деятель, служивший всем режимам вплоть до Второй империи Наполеона III.

178. *Петр* (христ. миф.) — апостол, хранитель райских врат.

МАРИ-ЖОЗЕФ ШЕНЬЕ

Шенье М.-Ж. (1764—1811) — драматический поэт, автор трагедий, сатир и гимнов, внушенных революционным духом, направленных против религиозного фанатизма тирании; младший брат Андре Шенье (1762—1794), казненного на эшафоте за протесты против террора. Переводы Лившица опубликованы в кн.: Песни первой французской революции. Под ред. М. Зенкевича и А. Эфроса. «Academia», М.—Л., 1934.

179. *Вольтер* (Аруэ) М.-Ф. (1694—1778) — французский писатель и философ. В 1791 г. во время Великой французской революции его прах был перенесен в Пантеон, но в 1814 г. его могила была разорена и останки развеяны. *Госсек* Ф.-Ж. (1734—1829) — французский композитор, музыкальный деятель Великой французской революции. *Речами Брутов пробудил* — намек на трагедию Вольтера «Брут» (1731), изображающую Рим царского периода конституционной монархией английского типа. *Капитолий* — холм, на котором стоял главный римский храм Юпитера; после больших побед к этому храму направлялись триумфальные процессии *Юлия Цезаря* после победы над галлами, *Эмилия Павла* после победы над Маке-

донией и др. *Ла Барр* Ж.-Ф.-Ж. (1747—1766) — французский дворянин, обезглавленный по обвинению в кощунственном уничтожении распятия. *Калас* Ж. (1698—1762) — торговец-протестант, четвертованный по ложному обвинению в сыноубийстве (М.-Ж. Шенье написал о Каласе драму). За их память вступился Вольтер, добившийся пересмотра дела Каласа и его посмертного оправдания. *Отважного орла с гельветских гор* — имеется в виду Вольтер, последние годы жизни проведший в имениях Делисе и Ферне в Швейцарии (Гельвеции). *Юра* — горы во Франции и Швейцарии.

180. Этот гимн был исполнен в годовщину уничтожения во Франции дворянства. *Тибр* — река в Италии, на которой стоит Рим. *Кефис* — река в Греции, на которой стоят Афины. Франклин Б. (1706—1790) — изобретатель громоотвода и один из авторов Декларации независимости США.

181. Гимн (на музыку Госсека) был исполнен в Париже в ознаменование освобождения войсками Конвента порта Тулон, отданного перед этим роялистами и жирондистами англичанам. *Монтаньяры* (Гора) — в период Великой французской революции так называлось якобинское крыло Конвента, занимавшее на заседаниях верхние скамьи (отсюда название — от франц. montagne).

183. *Верховное существо* — Робеспьером был подготовлен декрет об отмене культа Разума и о признании французским народом существования Верховного существа и бессмертия душ. Гимн был сочинен к 1-му празднику Верховного существа, но его исполнение было запрещено Робеспьером.

ОГЮСТ БАРБЬЕ

Барбье О. (1805—1882) принадлежит к революционным романтикам, его лирика прославляет восставший народ, гневно клеймит реакционные силы и т. д. Барбье издал немало сборников, лучший и самый характерный из которых «Ямбы» (1831), написанный под влиянием Июльской революции 1830 г. Его лирика приобрела широкую известность в России.

184—185. *Девяносто третий год* — Великая французская революция 1789—1794. О. Барбье сравнивает с ней Июльскую революцию 1830 г.

ОГЮСТ-МАРСЕЛЬ БАРТЕЛЕМИ

Бартелеми О.-М. (1796—1867) — один из наиболее значительных поэтов-сатириков, чье творчество вдохновила Июльская революция 1830 г. и борьба с реакционным режимом Луи-Филиппа. В лучших его произведениях (сб. «Политическая сатира», 1830, поэма «Восстание», 1830) высмеиваются королевский двор и церковь. Поэзия Бартелеми беспощадно конкретна, сарказм и ирония питают у него пафос негодования.

186. *А. де Ламартин* (см. выше) в своей «Истории жирондистов» (1847) подверг резкой критике якобинцев, а в палате депутатов, куда он был избран в 1833 г., выступал с консервативных позиций. *Тулон* и *Дюнкерк* — французские портовые города. *Иов* (библ.) — ветхозаветный праведник, для испытания веры подвергнутый страшным мучениям и истязаниям. *Обол* (греч.) — здесь: самая мелкая монета, символическая плата Харону за перевоз через Стикс. *Тильбюри* — легкий экипаж (двуколка). *Езекиил* (библ.) — пророк Иезекииль. *Сион* (библ.) — священная гора близ Иерусалима. *Гослен* (Жослен) — герой поэмы Ламартина «Жослен» (1836). *Иеремия* (библ.) — ветхозаветный пророк. *Чело твое уже венчает сельдерей* — сельдереем, считавшимся у древних греков траурным растением, венчали победителей на играх, посвященных памяти древних героев. *Вар* — департамент во Франции, центром которого является Тулон. *Витроль* Э. (1774—1854), барон — министр в правительстве Людовика XVII. *Бональд* Л. (1754—1840), виконт — французский политический деятель, монархист и клерикал. *Бурбоны* — королевская династия, свергнутая во Франции революцией 1830 г. *Иерихон* (библ.) — город, взятый Иисусом Навином после того, как его стены обрушились от звука труб («иерихонская труба»).

187. *Шуан* — прозвище участников роялистского Вандейского восстания 1793 г. *Бурмоны да Лескюры, Бернье, Стофле и Кадудаль* — имена участников заговора против Наполеона (в то время 1-го консула) во главе с Ж. Кадудалем. *Анжер, Морбиган, Шоле, Бресюир* — города и селения на западе Франции (главным образом в Вандее). *Карл Десятый* (1757—1836) — французский король в 1824—1830 гг., свергнутый Июльской революцией 1830 г. *Герцог Ангулемский* — Людовик (1775—1844), старший сын Карла X. *Елиаким* — персонаж трагедии Расина «Аталия». *Мартиролог* — повествование о мучениках (вид церковной литературы). *Мандрен* Л. (1724—1755) — знаменитый главарь банды разбойников. *Иов* — см. примеч. № 186.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

Готье Т. (1811—1872) еще в начале своей литературной деятельности прославился как участник боевых выступлений в защиту романтических лозунгов. Однако социальные идеи романтиков и их чувствительная патетика ему чужды. В романтизме он — воинствующий эстет, поклонник всяческой экзотики и мастер лирического «натюрморта» и пейзажа. Наиболее знаменитая его книга — «Эмали и камеи» (1852). Кроме стихов и романов Т. Готье написал также ряд историко-литературных работ.

188. *Саше* (франц.) — мешочек для хранения носовых платков. *Сандрильона* — Золушка. *Офир* — легендарная местность, где, по преданию, были копи царя Соломона.

189. *Маб* — фея средневековых кельтских и английских преданий, здесь: царица Маб из «Ромео и Джульетты» Шекспира. *Купидон* (римск. миф.) — крылатый бог любви с луком и стрелами.

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ

Леконт де Лиль (1818—1894) — наиболее яркий и глубокий из поэтов так называемой «парнасской школы», для которых поэтическое слово было прежде всего зрительным, пластически выраженным образом и которые добивались его точности, а также чеканной выразительности стиха. В книгах «Античные поэмы» (1852), «Варварские поэмы» (1862), «Трагические поэмы» (1884) и др. Леконт де Лиль обращался к мифологическим и историческим темам и персонажам. В его поэмах и природа, и история предстают как видения трагические и мрачные, но величественные в своей трагичности.

ХОЗЕ-МАРИЯ ДЕ ЭРЕДИА

Эредиа Х.-М. (1842—1905) довел в своем единственном сб. «Трофеи» (1893) до совершенства поэтические принципы «парнасцев». Ученик Леконта де Лиля, он обращался к тем же темам и образам, но ему было чуждо трагическое историко-философское мироощущение его учителя. Эредиа был мастером сонета, овладев искусством вкладывать в четырнадцать строк поэтический материал целой эпохи. Лившиц написал предисловие к кн.: Эредиа Х.-М. «Трофеи». Л., 1925.

191. *Атанор* — см. примеч. № 99. *Кентавры* (греч. миф.) — полулюди-полулошади. *Сфинкс* (греч. миф.) — крылатое чудовище с туловищем льва, головой и грудью женщины, пожиравшее прохожих, не отгадавших его загадки. *Горгоны* (греч. миф.) — см. примеч. № 61. *Пегас* (греч. миф.) — волшебный крылатый конь, *Хризаор* — его брат. *Пенфесилея* (греч. миф.) — царица амазонок, сраженная Ахиллом и им же оплаканная. *Орфей* — см. примеч. № 79 и 93. *Победу ли над псом Гераклову в Аверно* — речь идет об укрощении Гераклом авернского пса Кербера (Цербера), сторожившего вход в преисподнюю, находившийся, по представлениям греков, в Аверно близ Неаполя. *Лал* — рубин.

ШАРЛЬ БОДЛЕР

Бодлер Ш. (1821—1867) — один из крупнейших французских поэтов XIX в., участник революции 1848 г. Автор единственной поэтической книги «Цветы зла» (1857). Утверждая в своей лирике эстетическую ценность всего темного, «греховного», осуждаемого общепринятой моралью, он видел человека и мир глубоко трагичными и противоречивыми.

192. *Лес символов* — образ, сыгравший определяющую роль в становлении символизма, так называемая теория соответствий и родства звуков, цветов и запахов. *Хрия* — см. примеч. № 53. *Бензой* — росный ладан, смола с пряным запахом, добываемая из стираксового дерева.

193. *Хлорозы* — здесь: чахоточные, вялые картины. *Гаварни* С.-Г. (1804—1866) — французский художник, писал акварели на

темы городской жизни. *Да ты, о Ночь...* «Ночь» — одна из скульптур Микеланджело на гробнице Медичи во Флоренции.

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

Верлен П. (1844—1896) — первый и самый выдающийся мастер из группы так называемых «проклятых поэтов» (термин самого Верлена), прямой последователь Бодлера, один из основоположников символизма. Однако в лучших поэтических книгах — «Сатурнические поэмы» (1866), «Галантные празднества» (1869), «Мудрость» (1881) — он раскрывается как утонченный и вместе с тем глубокий лирик, для которого характерна внутренняя музыкальность стиха.

195. *День Валентина* — справлялся 14 февраля: в этот день юноши и девушки гадали и бросали жребий, чтобы найти себе суженую или суженого. Иногда «Валентиной» (суженой) считалась первая девушка, увиденная в этот день.

197. *Эпиталама* — свадебная песня. *Гоморра и Содом* (библ.) — два города, жители которых погрязли в распутстве, за что и были испепелены огнем (из пламени Бог вывел только Лота с семьей).

198. *Сатурническая поэма* — от сатурналий (см. примеч. №17—20). *Трибады* — экзальтированные лесбиянки.

199. Стихотворение представляет собой редкую форму «обратного сонета». *Сафо* (Сапфо) (7—6 вв. до н. э.) — древнегреческая поэтесса, жила на о. Лесбос, по легенде бросилась со скалы из-за неразделенной любви к юноше Фаону. *Мойры* (греч. миф.) — см. примеч. № 139—142. *Селена* (греч. миф.) — см. примеч. № 2, 151.

ЖАН-АРТЮР РЕМБО

Рембо Ж.-А. (1854—1891) был поэтом духовного максимализма. Он стремился к тому, чтобы поэзия, с ее высокими требованиями к жизни и человеку, сама превращалась в жизнь и преображала человека. В 1870—71 гг. он увлекся идеями социализма, восторженно принял Парижскую коммуну, посвятив ей и ее трагическому разгрому замечательный цикл стихов. Наиболее известные книги — «Последние стихотворения» (1872), «Сквозь ад» (1873), «Озарения» (1886). Отвечая на анкету А. И. Тинякова, Лившиц назвал Рембо, наряду с Пушкиным и Горацием, в числе писателей, оказавших на него наибольшее влияние (ЦГАЛИ). См. также «Автобиографию». В 1927 г. вышел его перевод книги Ж. М. Карре «Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо».

205. *Каватина* — небольшая ария.

207. *Иссоп* — пряность, эфироносное растение в Средиземноморье. *Гелиотроп* — здесь: декоративное растение.

208. См. анализ перевода этого ст-ния Лившицем и др. поэтами в статье Е. Витковского «У входа в лабиринт. Одиссея в восьми... капканах о неблагополучном путешествии «Пьяного корабля» Артюра Рембо по волнам русской поэзии в течение трех четвертей века (1909—1984)» («Лит. учеба», 1986, № 2, с. 199—211). *Найтов* — канатная обвязка. *Дрек* — небольшой якорь. *Левиафан* (библ.) — огромное морское чудовище. *Дорада* — см. примеч. № 120. *Монитор* (англ.) — мелкосидящий бронированный военный корабль с сильной артиллерией, предназначенный для операций у морских берегов. *Ганзейский* — от Ганзы — торгово-политического союза северо-немецких городов в XVI—XIX вв. во главе с Любеком. *Мальштрем* — легендарный водоворот в северных морях.

209. Ст-ние имеет автобиографическую основу — пребывание беглого Рембо в сентябре 1870 г. в доме сестер Жендр, куда он попал после восьми лет тюремного заключения — грязным и завшивленным.

210. *Альфенид* — сложный металлический сплав для покрытия разного рода поверхностей.

СТЕФАН МАЛЛАРМЕ

Малларме С. (1842—1898) был наиболее последовательным в борьбе поэтов-символистов за особый поэтический язык, за абсолютную ценность субъективного ощущения и переживания мира, обретенного поэтом внутри себя и подлежащего утверждению как единственно подлинно сущего. Малларме прибегает к сложным аналогиям, в которых опускаются логические связи между образами-словами и реформируется зачастую самый синтаксис поэзии. Писал Малларме немного и еще реже печатался (сб. «Стихотворения на случай», 1880—1898), но в литературных кругах своего времени пользовался большим авторитетом и даже славой.

211. *Мандора* — старинный инструмент типа мандолины.

ЖЮЛЬ ЛАФОРГ

Лафорг Ж. (1860—1887) — поэт, примыкавший к старшим символистам (Бодлер, Верлен, Рембо). Реформировал традиционные метрические формы, обновлял поэтический словарь, внося в него языковые элементы и интонации парижской улицы и т. п. Обладая значительным поэтическим дарованием, он не успел развернуть его, так как рано скончался. При жизни были опубликованы три сборника его стихов: «Жалобы» (1885), «Подражание богоматери-Луне» (1885) и «Феерический собор» (1887). Посмертно — «Последние стихи» (1890).

212. *Фиброинный диск* — от фиброина — белкового вещества, компонента нитей натурального шелка. *Пальмира* — город в древней Сирии, некогда цветущий торговый и административный центр, ныне — небольшая деревушка. *Фивы* — древнеегипетский го-

род, политический и религиозный центр, на скале возле Фив обитал *Сфинкс* — см. примеч. № 191.

МОРИС РОЛЛИНА

Роллина М. (1846—1903), несмотря на свою несомненную одаренность, был не столько даже последователем, сколько подражателем Бодлера и своеобразным «популяризатором» всего, что в лирике Бодлера было сложно и трудно для восприятия рядового читателя. Первый сборник стихов на сельские темы «На вересковых пустошах» (1877) успеха не имел. Тем не менее в его книгах «Неврозы» (1883) и «Бездна» (1886) есть стихотворения, создавшие ему славу «проклятого поэта».

214. *Кураре* — сильный яд, получаемый из чилибухи. Использовался южноамериканскими индейцами для отравления стрел. *Кучеляба* — растение, то же, что чилибуха.

ТРИСТАН КОРБЬЕР

Корбьер Т. (1845—1875) — рано умерший последователь Бодлера, соратник Верлена и Рембо, он числился в «проклятых поэтах». Единственная его книга «Желтая любовь» (1873) сразу обратила на себя внимание.

215. *На волчьем солнце* — см. примеч. к ВС, с. 562.

216. *Идальго* (гидальго) — испанский мелкопоместный рыцарь, дворянин. *Нищий Сид* — Сид Кампеадор, знаменитый испанский рыцарь XI в., боровшийся с маврами, герой одноименной трагедии Корнеля. *Су* — мелкая монета во Франции: равна 5 сантимам.

ЛОРАН ТАЙАД

Тайад Л. (1854—1919) был одним из немногих символистов, отдавших дань гражданской тематике. В сборнике «В саду мечтаний» (1880) он — не лишенный дарования эпигон «проклятых»; в сборниках «Страна скотов» (1891), «Через свиные рыла» (1899) он обрушивается на буржуазный быт и буржуазную политику, как острый и хлесткий сатирик.

217. *Баркарола* — песня венецианских гондольеров.

218. *Эрар* — известный ресторан в Париже. *Фрина* — знаменитая греческая гетера IV в. до н. э., имя которой стало нарицательным. *«Фигаро»* — старейшая французская ежедневная газета (выходит с 1826 г.). *Людовик* — Людовик XIV (1638—1715), французский король с 1643 г. *Намюр* — город в Бельгии, взятый Людовиком XIV в 1692 г.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Верхарн Э. (1855—1916) — знаменитый бельгийский поэт и драматург, в творчестве которого символизм становится гражданским в высоком философско-политическом смысле этого слова. Если в таких книгах, как «Фламандки» (1883), «Призрачные селенья» (1895), «Города-спруты» (1895), поэт протестует против бесчеловечности капиталистического строя, то в «Буйных силах» (1902), «Многоцветном сиянии» (1906), «Державных ритмах» (1910) воспевается вера в грядущую победу труда и неограниченные творческие возможности свободного человека.

221. *Конклав* (лат.) — см. примеч. № 47.

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Ренье А. (1864—1936) принадлежал к группе «младших символистов», близких к Малларме, но не принявших крайностей его лирического субъективизма. Ренье — поэт «мечты, перестраивающей мир». Для него характерна эстетическая идеализация минувших эпох и культур (особенно античности), стилизаторство. Поэтические книги — «Стихотворения в античном и рыцарском духе» (1887 — 1890), «Глиняные медали» (1900), «Город вод» (1902), «Игры поселян и богов» (1897). Ренье был также романистом и новеллистом.

222. *Эпитафия* — надгробная надпись. *Прокл* — здесь: условное имя. *Клазомены* — греческий город на западном берегу Малой Азии, основанный выходцами из Ионии. *Драхма* — греческая денежная единица.

223. *Строфу Саади иль Омара Хаияма* — газель и рубаи. *Газель* — монорифмическое лирическое стихотворение, состоящее из 5—12 двустиший. *Рубаи* — восточное четверостишие с рифмовкой *аава.*

АЛЬБЕР САМЕН

Самен А. (1858—1900) — поэт-символист, по настроениям, тематике и технике своего творчества близок к Ренье, Бодлеру. Автор элегических стихотворений, собранных в книгах «В саду инфанты» (1893), «На чреслах вазы» (1898).

224. *Атрий* (атриум) — главное помещение с верхним светом в античном жилом доме. *Триумвир* (лат.) — участник триумвирата, союза, заговора трех влиятельных лиц ради совместной деятельности, здесь — Цезарь. *Аркадий* (377—408) — первый император Восточной Римской Империи. *Эфеб* — юноша 18—20 лет. *Эпир* — область в Греции.

225. *Бергамо* — город на севере Италии. *Люли* (Люлли) Ж.-Б. (1632—1687) — французский композитор итальянского происхождения. *Жирандоли* (франц.) — настенные подсвечники в несколько свечей. *Сильфиды* (герм. миф.) — духи воздуха. *Времена Регентства* —

имеется в виду регентство Филиппа Орлеанского при малолетнем Людовике XV — период, отмеченный особо утонченной развращенностью высшей знати.

ФРАНСИС ЖАММ

Жамм Ф. (1868—1938) — поэт круга поздних символистов, в творчестве своем создававший по преимуществу своеобразные идиллии сельской жизни и природы. Символика повседневной жизни выражалась в его поэзии принципиально «простодушной» интонацией почти разговорного языка. Малларме приветствовал первые сборники его стихов. Наиболее известные сборники Жамма, опубликованные в дальнейшем, — «От утреннего до вечернего благовеста» (1898), «Прогалины в небе» (1906) и многие другие.

227. *«Меркюр»* («Меркюр де Франс») и *«Эрмитаж»* — названия парижских журналов.

228. *Горели братья Монгольфье отвагой* — Ж. и Э. Монгольфье, изобретатели воздушного шара, совершили свой первый полет в Париже 21 ноября 1783 г.

ПОЛЬ ФОР

Фор П. (1872—1960) — примыкал к той же группе, что Ренье, Самен и др. Отличался необычной для поэта плодовитостью. Автор двадцати томов «Французских баллад» (издавал с 1897 по 1908 г.), нередко стилизованных под народные песни или рыцарскую литературу. Он является мастером лирического пейзажа. В третьем томе «Баллад» предпринял интересную попытку создать исторический роман-поэму в свободных двадцатисложных стихах («Роман Людовика XI»).

229. *Филомела* (греч. миф.) — афинская царевна, превращенная в соловья. *Пэон* — см. примеч. № 1. *Кибела* — см. примеч. № 106.

ЖАН МОРЕАС

Мореас Ж. (1856—1910) — поздний символист, ему принадлежит сам термин «символизм». Пытался вернуть французскую поэзию начала XX в. к ее классическим традициям, возвращая ей четкость, строгость мысли и эмоции, образное богатство. Лучшая его книга — «Страстный пилигрим» (1891).

АНДРЕ ЖИД

Жид А. (1869—1951) — известный французский писатель, лауреат Нобелевской премии (1947), автор многочисленных сочинений на этические и моральные темы, книг путешествий, романов. Дебютировал в 1892 г. под псевдонимом вымышленного им «недавно скончавшегося» Андре Вальтера. «Стихотворения Андре Валь-

тера» (1887) отмечены влиянием символистов С. Малларме и О. Уайльда.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

Валери П. (1871—1945) — лирик философско-поэтической мысли, близкий к группе С. Малларме. В книге стихов «Юная парка» (1917), «Альбоме старых стихов» (1920) и в нескольких других небольших сборниках Валери пытается творчески преодолеть извечные противоречия между «я» и внешним миром, созерцать и познавать который стремится как содержание своего личного сознания, как свое поэтическое переживание. Был также автором многочисленных статей по философским и литературно-теоретическим проблемам.

242. *Парка* (рим. миф.) — то же, что *мойра* — богиня судьбы.

246. *Минерва* (рим. миф.) — богиня мудрости, покровительница наук, искусств и ремесел. *Мрежь, режь* — рыболовецкие сети. *Зенон Элейский* (ок. 490—430 до н. э.) — древнегреческий философ из Элеи, основатель диалектики, один из самых его известных парадоксов назывался «Стрела». *Стаксель* — треугольный парус, крепится впереди мачты на носу судна.

ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ

Клодель П. (1868—1955) — по профессии дипломат (являлся французским послом в ряде стран), был драматургом и очень своеобразным поэтом. Лирика его (сборник «Пять больших од», 1910) по преимуществу, но не исключительно проникнута религиозным чувством и настроением.

ШАРЛЬ ПЕГИ

Пеги Ш. (1873—1914) — стоит во французской поэзии начала века особняком. Ему чужды и эстетство поздних символистов, и богемный антибуржуазный мятеж кубофутуристов и сюрреалистов. Идеологически Пеги католик и националист, но особый: у него национальная и религиозная идея гуманистичны и широко открыты общечеловечески-благородным тенденциям. Он выступал и как публицист. В поэтических книгах «Мистерия о милосердии Жанны д'Арк» (1910), «Ева» (1913) и «Ковер богоматери» (1913) язык его нарочито прост, даже грубоват, что своеобразно сочетается с патетической интонацией. В 1914 г. Пеги пошел добровольцем на войну и погиб на фронте.

ЖЮЛЬ РОМЕН

Ромен Ж. (1885—1972) — в основном романист, создатель многотомного романа-эпопеи «Люди доброй воли» (1932—1946) и ряда других повестей и романов. Как поэт Жюль Ромен высту-

пал в начале своей поэтической карьеры, являясь «вождем» группы «Аббатство» (иначе — «унанимисты»). В своих поэтических книгах «Единодушная жизнь» (1908), «Европа» (1919) и др. Жюль Ромен пытается лирически постичь и преобразить «единодушную жизнь» существ и вещей.

ШАРЛЬ ВИЛЬДРАК

Вильдрак Ш. (1882—1971) — поэт, драматург, прозаик, один из группы «Аббатство» («унанимистов»). Лирика унанимистов социальна и гражданственна по содержанию. Это особенно подчеркнуто проявляется в антивоенной лирике Вильдрака в его книге «Песни отчаявшегося» (1920).

ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР

Аполлинер Г. (1880—1918) — наиболее выдающийся поэт среди французских кубофутуристов и один из наиболее сильных и глубоких представителей французской лирики XX столетия. В основе его стиля лежит смешение «высоких» и «низких» образцов, дающее в результате своеобразный гротеск, который является отражением романтической иронии поэта, порой заостряющейся до сатирического преломления действительности. Его поэтические книги «Алкоголь» (1913) и «Каллиграммы» (1918) входят в золотой фонд французской поэзии.

252. *Гарц* — см. примеч. № 3. *Арлекин Трисмегист* — здесь Арлекину приписывается прозвище Гермеса Трисмегиста — «трижды величайшего» бога тайных наук.

253. *Логомахических соблазнов* — логомахия — искусство словопрений. *Мурра* (мурр) — итальянская игра на пальцах. *Игра в гусек* — вид игры в кости (здесь: прелюдия любовных игр). *Хитон нешвенный* — то есть сотканный из цельного куска материи, чтобы швы не терли кожу Христа — знак любви Богоматери к сыну. *Гематидроз* (греч.) — кровавый пот. *Лилит* — дьявол женского пола: по преданию, первая жена Адама, отвергнутая Творцом. *Тильда* — диакритический знак, обозначающий мягкость. *Скуфья* — ало-синяя бархатная шапочка: отличительный знак белого духовенства. *Диаманта Луиза Зелотида* — по-видимому, набор экзотических женских имен. *Пассифлоры* — страстоцвет, или кавалерник: растение, обладающее гипнотическим действием.

254. *Стимер* (англ.) — пароход. *Арагуаты* — индейское племя на территории Венесуэлы.

255. *Сюже* (Сюше) (1770—1826) — герцог Албуферский, маршал Франции. *Венсенн* — городок к востоку от Парижа, местонахождение охотничьего замка королей, а впоследствии тюрьмы для государственных преступников.

258. *Сыта* — медовый взвар. *Арктур* — желтовато-красная звезда первой величины. *Сребристый мед* — ср. название цикла в ВС.

МАКС ЖАКОБ

Жакоб М. (1876—1944) — поэт, один из кубофутуристов, романист, художник. Погиб во время войны в нацистском лагере уничтожения. В его стихах остро, парадоксально, порой сатирически до сарказма преломляется внешний мир и вдохновляемые им поэтические эмоции. Его поэзия оказала влияние на сюрреалистов. Наиболее характерны его книги «Центральная лаборатория» (1921) и «Кающаяся в розовых трико» (1925).

259. *Пампелуна* (Памплона) — столица Наварры. *Бекар* — знак альтерации (понижения или повышения какого-нибудь звука на тон или полтона), отменяющий бемоль или диез.

АНДРЕ САЛЬМОН

Сальмон А. (1881—1969) — одинаково известен и как поэт, и как романист, но поэтом был преимущественно в ранний период своей литературной деятельности. В его стихах и новеллах этого времени довольно остро звучат гражданские, даже революционные мотивы. Таковы «Индейская трубка» (1910), «Живописать» (1921), «День и ночь» (1937) и др. В книге «Приказ» (1919) он восторженно приветствует Октябрьскую революцию.

261. *Апрельский бык* — созвездие Тельца. *Алькад* — городской судья.

ПОЛЬ-ЖАН ТУЛЕ

Туле П.-Ж. (1867—1920) — второстепенный поэт, близкий к символистам своим меланхолическим гедонизмом и нежной эротикой. Наиболее значительная его книга — «Противорифмы» (1921—1923).

262. *Содом* — см. примеч. № 197. *Тантал* (греч. миф.) — лидийский царь, осужденный Зевсом на вечные муки жажды и голода, несмотря на близость воды и пищи.

ЖАН ЖИРОДУ

Жироду Ж. (1882—1944) — знаменитый романист и драматург. Поэзией занимался спорадически и случайно. Стихи, переведенные Лившицем, являются вставками в роман «Элпенор» (1919), над переводом которого работал Лившиц.

265. *Бельфор* — город на востоке Франции.

ЛЕОН-ПОЛЬ ФАРГ

Фарг Л.-П. (1878—1947) — сочетал лиризм и иронию, пристрастие к описанию «сценок из жизни» с безудержной фантазией и повышенным интересом к подсознательному. Эпигон символизма. Его стихотворения — певуче-музыкальная лирика интимных чувств и переживаний.

267. *Аспазия* — умная и образованная афинская гетера, подруга Перикла.

ЖЮЛЬ СЮПЕРВЬЕЛЬ

Сюпервьель Ж. (1884—1960) — был эпигоном символизма. В его книгах «Печальные юморески» (1919) и «Дебаркадеры» (1922) образ перестает быть символом; «преображающая мир» метафора — у него лишь средство для построения фантастических пейзажей, для фантастического переосмысления беглых впечатлений и ощущений внешнего мира. Одна из самых значительных и оригинальных поэтических книг — «Тяготение» (1925), высоко оцененная Р.-М. Рильке.

ФРАНСИС КАРКО

Карко Ф. (1886—1958) — преимущественно беллетрист, автор романов из жизни так называемого парижского «дна». В своих стихах «Богема и мое сердце» (1912), «Кисло-сладкие песенки» (1913), «Песенки» (1920) — он интимный лирик иронического оттенка. Стихи его часто приближаются к стилю уличной песни.

ТРИСТАН ДЕРЕМ

Дерем Т. (1889—1941) — принадлежал к той же группе поэтов, что Туле и Фарг, французской критикой прозванных «фантазистами». По существу же это не группа, объединенная общими поэтическими принципами, а несколько более или менее одаренных эпигонов позднего символизма. Первая книжка Дерема «Лиса и ворон» вышла в 1905 г. Затем в 1910-м — «Маленькие поэмы», за ней последовал ряд других, из которых можно отметить «Поэмы задушевных химер» (1919), «Золотая листва» (1922).

270. Вместо рифм ст-ние построено на диссонансах: такие эксперименты в высшей степени характерны для Т. Дерема.

ПЬЕР РЕВЕРДИ

Реверди П. (1889—1960) считается предшественником сюрреализма в поэзии. В его понимании поэтического образа много общего с алогизмом поэтических представлений и смены эмоций, с разорванностью поэтического сознания, свойственными сюрреалистам. Реалистические тенденции сделали его непосредственным предше-

ственником П. Элюара и др. прогрессивных поэтов. Поэтическое наследие Реверди собрано в двухтомнике «Большая часть времени» (1945).

ЖАН КОКТО

Кокто Ж. (1889—1963) — выдающийся поэт, романист, драматург. В начале своего поэтического творчества (дебютировал сборниками стихов «Лампа Аладина», 1909, «Легкомысленный принц», 1910 и «Танец Софокла», 1912) был близок к сюрреалистам и по своему бунтарству (в стихах о войне), и по своеобразной поэтической технике, отражающей сюрреалистическую — нарочитую и принципиальную — разорванность сознания. Однако в книге «Песнопения» (1923) Кокто стремится восстановить «преображенную» классическую форму стиха, хотя в дальнейшем в поэтической ассоциативности его слов-образов присутствует лирический алогизм. При этом Кокто остается высоко эмоциональным поэтом.

272. *Людовик Шестнадцатый* (1754—1793) — французский король (1774—1792), свергнутый 10 августа 1792 г., осужденный Конвентом и казненный. *Нарцисс* — здесь: самовлюбленный человек.

ПОЛЬ ЭЛЮАР

Элюар П. (1895—1952) — выдающийся поэт-сюрреалист, сумевший преодолеть сюрреализм и выйти на путь общенародности. Революционные настроения сюрреалистов нашли свое полное творческое выражение в лирике Элюара и Арагона, широко известной советскому читателю. Б. Лившиц был, к сожалению, знаком с его творчеством только по книге «Столица страданий» (1926).

ИЗ УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ

К переводу украинских поэтов Лившиц был привлечен зимой 1929—1930 гг. И. С. Поступальским. Переводы из П. Тычины (№ 276—277) и М. Зерова (№ 278—280) опубликованы в кн.: Альманах современной украинской литературы, под ред. И. Поступальского. Л., изд-во «Красная газета», 1930, с. 32, 34, 61. Перевод ст-ния М. Зерова «Степь» (№ 279) печ. впервые по автографу — собр. И. С. Поступальского.

ПАВЛО ТЫЧИНА

Тычина П. (1891—1967) — поэт и общественный деятель. Печатался с 1912 г. Автор сб. «Солнечные кларнеты» (1918), «Плуг» (1920), «Вместо сонетов и октав» (1920), «Ветер с Украины» (1924). В 1941 г. за сб. «Чувство семьи единой» получил Государственную премию СССР.

276. В образе Фауста поэт видит воплощение духовного оскудения буржуазной культуры. Прометей (греч. миф.) — титан, похитивший у богов огонь и давший его людям (здесь: революционный пролетариат).

МИКОЛА ЗЕРОВ

Зеров М. К. (1890—1940) — поэт, переводчик и литературовед; в 20-е гг. возглавлял группу украинских «неоклассиков» (М. Рыльский, П. Филиппович и др.), отстаивавших традиционные формы стиха.

278. На автографе шуточная надпись переводчика: «14 рублей и ни копейки меньше!» *Перелоги* — поля под паром. *Рапсодии* — древнейшие эпические песни, *эклоги* — идиллии. *Калагатия* (греч. «прекрасный», «добрый») — одно из обозначений морального совершенства и культурной утонченности.

279. *Херсонес* — древний античный город (его развалины — на окраине современного Севастополя). *Овидь* — см. примеч. № 98.

ИЗ ГРУЗИНСКОЙ ПОЭЗИИ

Впервые к переводам с грузинского Лившиц обратился, по-видимому, в конце 1935 г. Тогда он перевел ст-ния Г. Леонидзе (№ 299, 303), Н. Мицишвили (№ 298) и К. Каладзе (№ 304 и 305) (см. письмо к Т. Табидзе от 21 декабря 1935 г. — КО, с. 74). Весной 1936 г. Лившиц приступил к изучению грузинского языка. В 1936 г. Лившиц переводил Важа Пшавела, в 1937 г. — Т. Табидзе и Н. Бараташвили. 25 октября 1935 г. Лившиц заключил с изд-вом «Заря Востока» договор на книгу переводов из грузинской поэзии объемом в 2000 строк: в письме к Н. Мицишвили от 1 июня 1937 г. он сообщал, что им уже переведено 1500 строк (семейный архив Н. Мицишвили). Книга не вышла. В настоящее время разыскано свыше 1100 строк переводов Лившица с грузинского. Переводы, вошедшие в КО, печ. по этому изданию (тексты сверены с первопубликациями). Источники других переводов оговариваются особо.

НИКОЛОЗ БАРАТАШВИЛИ

Бараташвили Н. (1817—1845) — поэт-романтик. Одному из его ст-ний — «Мерани» (1842) — было суждено стать национальным символом Грузии. При жизни не было напечатано ни одной его строчки, стихи распространялись в немногочисленных списках.

281. Печ. по авт. списку (архив В. Гаприндашвили — ГЛМГ). Желание переводить Бараташвили Лившиц неоднократно высказывал в письмах к В. В. Гольцеву (ЦГАЛИ). *Овидь* — см. примеч. № 98.

ВАЖА ПШАВЕЛА

Важа Пшавела (1861—1915) — поэт редчайшего эпического дара, удивительной фольклорной образности. О. Мандельштам, один из его первых переводчиков, называл его «ураганом слова, пронесшимся по Грузии, с корнем вырывавшим деревья» (Мандельштам О. Слово и культура, М., 1987, с. 179). Из писем к В. В. Гольцеву от 8 июля 1936 и 16 февраля 1937 гг. (ЦГАЛИ) видно, что Лившиц перевел, по меньшей мере, три стихотворения Важа Пшавела (сохранилась строка из неразысканного перевода: «Лишь путник уцелел один...»).

ГАЛАКТИОН ТАБИДЗЕ

Табидзе Г. (1892—1959) — народный поэт Грузии. Начал печататься в 1908 г., первая книга вышла в 1914 г. Ст-ния «Луна Мтацминды», «Синие кони», «Могильщик», «Мери» считаются шедеврами грузинской лирики. Один из самых труднопереводимых грузинских поэтов. 8 февраля 1937 г. Лившиц писал В. В. Гольцеву: «Посылаю Вам Галактиона — как видите, значительно раньше обусловленного срока. Делал я его con amore (итал. «с любовью». — Ред.) — не знаю, как Вы его найдете...» При жизни Лившица эти переводы напечатаны не были. Впервые, без указания имени переводчика — в кн.: Г. Табидзе. Избр. стих. М., 1940. Авторство Лившица документально подтверждает наборный экз-р этой книги в архиве ГИХЛ (ЦГАЛИ). Один из этих переводов (№ 289) впервые под именем Лившица появился в кн.: Г. Табидзе. Полвека. Тбилиси, 1959; два других (№ 284 и 286) — там же, но ошибочно приписанные Б. Брику и В. Гаприндашвили. Обе ошибки, к сожалению, получили дальнейшее хождение: так, в полемической статье А. Абуашвили «Критерий объективен» (ВЛ, 1978, № 6) перевод «Мери» Б. Ахмадулиной сравнивается с «переводом Б. Брика», в действительности принадлежащим Лившицу, а ошибка с авторством перевода ст-ния «Русскому поэту» воспроизведена в Большой серии «Библиотеки поэта» (Г. Табидзе. Стихотворения. Л., 1983). Эта ошибка повторена и в статье Н. Цховребова «Перевод — двойник оригинала» — ЛГр, 1986, № 2, с. 157. В кн.: Г. Табидзе. Лирика. Тбилиси, 1977 — под именем Лившица помещен перевод, в действительности принадлежащий С. Спасскому («Ты разве дворы не припомнишь и хаты?..»), и эта ошибка воспроизведена в указ. изд. «Библиотеки поэта»).

284. Обращено к *Мери* Шервашидзе, бывшей фрейлине русской императрицы, жившей в Кутаиси и вышедшей в 1915 г. замуж за князя Эристави. *«Могильщик», «Я и ночь»* — названия ст-ний Г. Табидзе. *Лир* — главный персонаж трагедии В. Шекспира «Король Лир».

285. *«Белый пеликан»* — название духана на бывшем Мадатовском острове в Тифлисе. *Саят-Нова* (Арутюн Саядян) (1712—1795) — средневековый армянский поэт и ашуг, жил в Тифлисе, писал стихи на армянском, грузинском и азербайджанском языках. *Сазандар* — грузинский струнный музыкальный инструмент. *Пиросман* — Пиросманашвили (см. примеч. № 105).

286. По сведениям Н. Цховребова в черновом варианте называлось «Валерию Брюсову» (ЛГр, 1986, № 2, с. 157). *Бальмонт* К. Д. (1867—1942) — первым из русских поэтов перевел поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в 1915—1917 гг. *Паладин* — см. примеч. № 173.

ТИЦИАН ТАБИДЗЕ

Табидзе Т. (1895—1937) — поэт, двоюродный брат Г. Табидзе. Один из основателей поэтической группы «Голубые роги», во многом определившей пути грузинской лирики в 1910—1930-х гг. Восторженно приветствовал революцию и социалистические преобразования в Грузии (поэмы «1918 год», «На фронтах», «Рионпорт» и др.). Ст-ния № 291—295 входят в состав большого цикла Т. Табидзе «Халдейские города» (см. примеч. № 110).

290. *Эдгар* — Эдгар По, по недостоверной легенде побывавший в Петербурге в 1830-х гг. *Летучий Голландец* — легендарный образ морского капитана, осужденного вместе со своим кораблем вечно носиться по бурному морю. *Андрей Белый* (1880—1934) — поэт и прозаик, автор романа «Петербург». С поэтами группы «Голубые роги» его связывали самые дружеские отношения (см.: Т. Табидзе. Андрей Белый. Тифлис, «Заря Востока», 1927, 1 июля, а также: ВЛ, 1988, № 4, с. 271—282).

291. Заглавие восстановлено по письму Лившица к В. В. Гольцеву (ЦГАЛИ). *Пилигрим* — странствующий богомолец, паломник, странник.

292. *Астарта* — сирийская и финикийская богиня земного плодородия и любви. *Приснодева* — богоматерь. *Лития* — богослужение.

293. «L'art poétique» — трактат Н. Буало (1636—1711), своего рода литературный кодекс классицизма, и ст-ние П. Верлена, где сформулированы основные требования поэтики символизма. *Гафиз* (Хафиз) — великий персидский поэт (1300—1389). *Прюдом* (Сюлли-Прюдом) (1839—1907) — французский поэт, принадлежал к группе «Парнас». *Бесики* (наст. имя Бессарион Габашвили (1750—1791) — грузинский поэт-лирик и дипломат. *Цветами Злыми Бодлера* — «Цветы зла» (1857) — книга ст-ний Бодлера. *Чанги* — восточный музыкальный инструмент, наподобие лиры. *Сакартвело* — Грузия.

294. *«Цветы зла»* — см. примеч. № 293.

295. Печ. по неавт. списку (собр. Г. М. Цуриковой). Атрибуция П. Нерлера и Г. Цуриковой (на авторство Лившица указывают стилистическая окраска перевода, а также близость «Бирнамского леса» к циклу «Халдейские города», над переводом которого он работал). *Бирнамский лес* — место действия 4-й сцены 5-го акта трагедии В. Шекспира «Макбет». *Паоло* — П. Яшвили, переводил А. Рембо (см.: Поступальский И. Паоло Яшвили — переводчик Артюра Рембо. — Лгр, 1967, № 8), в его ст-нии «Павлин в городе» (1916) упоминается *малаец*.

296. *Танит Табидзе* — дочь Т. Табидзе. *Саламбо* — карфагенская принцесса, сестра полководца Ганнибала, героиня одноименного романа Г. Флобера (1862). *Танит* — богиня Луны, особо почитаемая в Карфагене (Лившиц здесь обыгрывает имя дочери Табидзе). *Атлантида* — см. примеч. № 96. *Так апреля в день второй* — день рождения Танит Табидзе. *Орпири* — село в Имеретии, около которого родился Т. Табидзе. *Мальдороровой кричащей жабою* — намек на книгу Лотреамона «Песни Мальдорора», герой которой Мальдорор — человек-демон и злодей, символизирующий романтический дух отрицания.

ПАОЛО ЯШВИЛИ

Яшвили П. (1895—1937) — поэт, также один из основателей группы «Голубые роги» (издатель журнала «Голубые роги»). В 1913—1915 гг. учился в парижском Институте искусств при Лувре. Ввел в грузинскую поэзию ряд новых поэтических форм. П. Яшвили перевел на грузинский язык многие произведения А. С. Пушкина, В. Маяковского, Ш. Бодлера, А. Рембо и др.

297. В письмах к В. В. Гольцеву (ЦГАЛИ) — вариант названия «Первонасельники Колхиды». *Адат* — здесь: неписаный закон, обычай. *Одиши* (Самегрело) — старое название Мегрелии, горной части Имеретии. *Рача* — историческая горная область в Зап. Грузии.

НИКОЛО МИЦИШВИЛИ

Мицишвили Н. (1896—1937) — поэт, член группы «Голубые роги», редактор ряда грузинских литературных газет и журналов, в 1930-е гг. один из руководителей Союза советских писателей в Грузии и издательства «Заря Востока».

298. *Дафн* (Лавр) — здесь: лавровый венок (по имени нимфы, обращенной в это дерево). *Лемнос* — остров в Эгейском море. *Мерани* — крылатый конь, национальный символ Грузии.

ГЕОРГИЙ ЛЕОНИДЗЕ

Леонидзе Г. (1899—1966) — поэт (входил в группу «Голубые роги») и общественный деятель. Создал ряд произведений, удостоенных Государственной премии СССР. Кроме стихов и поэм, оставил сб. рассказов «Волшебное дерево». Был одним из ближайших друзей Лившица, инициатором издания КО и автором предисловия к нему. См. письма Лившица к нему в КО и ЛГр, 1985, № 11.

299. *Иори* — см. примеч. № 112—114. *Чоха* — грузинская национальная одежда. *Гомбори* — лесистый хребет между долинами Иори и Алазани. *Мцвади* (груз.) — см. примеч. № 112—114.

300—302. *Фазан, сварившийся в ключе* — имеется в виду легенда, связанная с горячими серными источниками в Тбилиси. *Халдеи* — см. примеч. № 110. *Метехи* и *Кашуэти* — названия тбилисских храмов. *Роза Цинандали* — Екатерина Чавчавадзе, дочь поэта Александра Чавчавадзе (Цинандали — имение Чавчавадзе в Кахетии). Григол — Г. Орбелиани, поэт-романтик. *Кабахи* — старое название одной из площадей в Тбилиси. *Мтквари* — древнее название Куры. *Тарист* — исполнитель на таре. *Алибухари* (груз.) — сушеные абрикосы. *Ниневия* — древний город в Ассирии. *Тимур* (Тамерлан) (1336—1405) — полководец и основатель обширного государства со столицей в Самарканде; совершал набеги в Закавказье. *Чианури* — музыкальный смычковый инструмент. *Содом* — см. примеч. № 197.

КАРЛО КАЛАДЗЕ

Каладзе К. (р. 1904—1988) — поэт и общественный деятель (одно время возглавлял издательство «Мерани»). В его сборниках («Стихотворения», 1940; «Хертвисские рассветы», 1964 и др.) даны поэтические картины социалистической Грузии.

305. *Чорох* — река в Турции, впадающая в Черное море на территории Аджарской АССР (недалеко от Батуми).

ПОЛУТОРАГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ

К работе над воспоминаниями «Полутораглазый стрелец» Лившиц приступил, вероятно, в 1929 г. Время, описываемое в книге, охватывает три года — с конца 1911 до начала войны 1914 г. Это была стадия зарождения футуризма и шумных футуристических выступлений — важный, переломный период в миропонимании самого Лившица и его поколения. Незадолго до начала работы над ПС-I [1] Лившиц написал последний вариант «Автобиографии» (см.: «Приложения»), которую можно считать прообразом будущей книги воспоминаний.

Еще в 1919 г. в статье «В цитадели революционного слова» Лившиц декларировал свое право выступать в роли «историка искусства»: «Мы заинтересовываемся новым явлением искусства в лучшем случае к тому времени, когда оно начинает агонизировать, обычно же этот интерес возникает к явлению уже завершенному, к течению уже умершему; мы привыкли и любим получать произведения искусства из рук историка, а не художника, и нужны поистине сверхъестественные усилия, чтобы нарушить нелепую привычку нашу приходить «на все готовое» и считать это судом истории» (ПТ, № 5, с. 44). Вероятно, поэтому через десять лет, в 1929 г., Лившиц сам решает сломать эту несправедливую, устоявшуюся традицию. Непосредственный участник футуристического движения (Лившиц предпочитает другое название — группа «Гилея»), самого экспансионистского из тогдашних направлений в искусстве, он, поэт, пишет мемуарную книгу, в которой выступает как историк и теоретик футуризма.

[1] См.: условные сокращения, принятые в примечаниях, на с. 556—558.

Лейтмотивы истории, культуры, памяти пронизывают все творчество Лившица. Водная стихия (как поглощающее и отражающее начало) становится в его поэзии воплощением образа истории. Ипостаси этой преображенной истории разнолики: начиная от метафоры «Из нищей лужи рыжий мост Уходит к севам Гостомысла» («Логово») до образа идущей вспять Невы, непокоренной стихии народного бунта («Болотная медуза»), или до метафоры материка культуры, Атлантиды, гибнущей в волнах народного возмездия («Патмос»). И только в поэтическом слове Лившиц видит надежду на спасение от всех потопов — от ветхозаветного «мабеля» или «дилювия» до «разлива Днепра» или наводнения Невы («Насущный хлеб и сух и горек...»).

Поиски и осмысление своего места в потоке истории неизбежно приводят Лившица к воплощению темы памяти в прозе — к созданию воспоминаний.

Обращение его к мемуарам было стимулировано и литературной ситуацией рубежа 1920—1930-х гг. Почти одновременно появилось несколько мемуарных книг, «подводящих итоги», рассказывающих о литературном быте и различных направлениях в искусстве предреволюционных лет. Пожалуй, одной из скрытых побудительных причин, заставивших Лившица обратиться к жанру воспоминаний, был выход автобиографической прозы О. Мандельштама «Шум времени» (Л., 1925). В 1929 г. В. Пяст издал книгу воспоминаний «Встречи», посвященную символистам и акмеистам и противопоставленную своей «правдивостью и документальностью» откровенно фальсифицированным мемуарам Г. Иванова «Петербургские зимы», изданным в Париже в 1928 г. В начале 1930-х гг. одна за другой начали выходить мемуарные книги Андрея Белого («На рубеже двух столетий», М.—Л., 1930; «Начало века», М.—Л., 1933; и последняя, уже после выхода ПС-I — «Между двух революций», Л., 1934). В связи со смертью Андрея Белого Лившиц писал 14 января 1934 г. поэту М. А. Зенкевичу: «Оборвалась эпоха, с которой мы были — хотим ли мы это признать или нет, безразлично, тесно связаны. Обнажилась пропасть, куда ступить настает уже наш черед. <...> Дело не в самом факте смерти <...>, а в чудовищном одиночестве поколения, к которому мы с вами принадлежим и которое гораздо крепче связано с предшествующим поколением, нежели со своей сменой <...>, вы, мне кажется, не лишены того довольно мучительного чувства «историзма», которое не позволяет мне отрывать мою личную биографию от биографии моего поколения» (ГЛМ).

Об этой трагической разобщенности с эпохой, о своем «выпадении из времени» писал Лившиц и в ст-нии «Уже непонятны становятся мне голоса...» (1929), — включенное в предисловие Ц. Вольпе к ПС-I, оно послужило своеобразным эпиграфом к мемуарам.

Смерть Маяковского сразу же превратила литературный процесс, его «обыкновенные будни» в историю, начиналась новая эпоха, нужно было осмыслить прошлое. Так, под знаком Маяковского создавалась «Охранная грамота» Б. Пастернака (Л., 1931). В. Шкловский в своей книге «Поиски оптимизма» (М., 1931) назвал главу о поэте «Случай на производстве». Тогда же выпустил две книги воспоминаний другой участник футуристического движения В. Каменский — «Юность Маяковского» и «Путь энтузиаста» (1931). На его книги иронически намекает Лившиц в своих мемуарах (см.

гл. 5). И хотя первая глава воспоминаний Лившица была написана до выстрела, прозвучавшего «подобно Этне» (Б. Пастернак), смерть поэта, бывшего соратника, несомненно заставила автора ПС-I многое переосмыслить и по-другому оценить. Пути поэтов в последние пятнадцать лет жизни Маяковского фактически не пересекались (Лившиц не принимал Маяковского лефовского периода), но уход из жизни бывшего единомышленника стал для него глубоким переживанием (см. ст-ние «Варцихе» о долге поэта, посвященное Маяковскому).

В этот ряд мемуарных книг становится и книга Лившица, главы из которой стали появляться в периодической печати с 1931 г.

Кроме того, одним из литературных толчков для обращения Лившица к мемуарам была также канонизация его бывших соратников — выход в 1927—1930 гг. первых томов собраний сочинений Маяковского и Хлебникова.

Важным, если не главным, стимулом для Лившица, безусловно, послужили «Фрагменты из воспоминаний футуриста» Д. Бурлюка, написанные в Нью-Йорке в 1927—1929 гг. и присланные литературоведу и переводчику А. Г. Островскому для публикации в СССР (см. гл. 5, 8; изданы не были). В одном из писем к Д. Бурлюку (от 26 января 1925 г.) Лившиц подчеркивал свои глубинные связи с футуристическим прошлым: «За все эти 10 лет я, несмотря на расстояние и время, нас разделявшие, не переставал считать тебя своим другом и себя — твоим. Я поднесь бережно и любовно храню все твои картины, рисунки, офорты, письма, черновики твоих стихов — все, в чем так или иначе проявилась твоя многосторонняя, твоя неотразимо убедительная творческая стихия. Сколько раз мысленно сопоставляя мое нынешнее литературное окружение с боевою обстановкой, в которой мы с тобою три года работали бок о бок, я испытывал чувство неподдельной горечи, вызывавшееся твоим отсутствием и нашей разобщенностью. Преждевременная смерть Хлебникова, безнадежное падение Маяковского, споровое размножение имажинистской сволочи, моя полная изолированность, порождающая у меня состояние, близкое к закупорке лирических сосудов, — всего этого, вероятно, не произошло бы, будь ты здесь, — ты, подлинный «отец российского футуризма», на моих глазах из ничего создавший мощное направление в русском искусстве» (CR, 1965, № 60, с. 95).

Примечательно, что Д. Бурлюк, издавший в 1914 г. в Херсоне футуристическую книгу Лившица ВС, через семнадцать лет, в 1931 г., выпустил, но уже в Нью-Йорке, отдельным изданием первую главу будущей книги его воспоминаний — «Гилею».

Сохранилось несколько экземпляров «Гилеи» с дарственными надписями, в которых Лившиц утверждает, что главный герой его книги воспоминаний — Давид Бурлюк. Например, в инскрипте, сделанном на титульном листе «Гилеи», где помещен графический портрет Д. Бурлюка работы его брата Владимира, Лившиц написал: «Григорию Эммануиловичу Сорокину — дружески — не столько первую главу «Полутораглазого Стрельца», сколько типографский опус его главного героя. 8.IX.1932. Ленинград» (ГПБ). В инскрипте линия со стрелой, проведенная Лившицем от слова «героя», указывает на правый (стеклянный) глаз на портрете Д. Бурлюка, подчеркивая *прямую* связь названия «Полутораглазый стрелец» с «отцом российского футуризма».

Название мемуарной книги многозначно и символизирует синтез историко-культурных понятий Востока и Запада. По объяснению Лившица, «полутораглазый стрелец» — мчащийся «дикий всадник, скифский воин, обернувшийся лицом назад [на Восток] и только полглаза скосивший на Запад» (ПС, с. 373). Образ всадника-стрельца проходит через все творчество Лившица. Этот образ, впервые появившийся в стихотворении в прозе «Люди в пейзаже» (1911), связан с портретом «гилейца» Д. Бурлюка (стихотворным — № 50 и графическим), навеян ранними композициями А. Экстер, «скифскими» рисунками В. Бурлюка, а также его «полутораглазым» портретом и офортом Д. Бурлюка, изображающим всадника-стрельца (воспроизведены на обложке и суперобложке первого издания ПС). Лившиц соединяет этот образ с пушкинским «Медным всадником», символизирующим Россию, — с мифом о Петербурге, с Петром, осуществившим в русской истории идею союза Востока и Запада (основная тема книги БМ). Вероятно, название «Полутораглазый стрелец» включает также и круг ассоциаций, связанных с названием альманаха «Стрелец» (I—III, Пг., 1915, 1916 и 1922), впервые объединившего футуристов и символистов как представителей «восточной» и «западной» культурных ориентаций.

Итак, название «Полутораглазый стрелец», первоначально адресованное Д. Бурлюку, затем было переосмыслено и связано со всем футуристическим движением, и прежде всего с самим Лившицем, по-своему реализовавшим эту метафору своей литературной деятельностью в качестве поэта-переводчика.

Лившиц в своих мемуарах, по его слову, ведет «полемику с прошлым и о прошлом» и неоднократно подчеркивает: «Неблагодарное это занятие — восстанавливать по памяти труды и дни зачинателей будетлянства» (ПС, с. 441). Прежде всего он стремился передать в своих воспоминаниях атмосферу эпохи и в этом достиг замечательного успеха: его психологические, социологические и эстетические характеристики изящны, точны и в большинстве случаев заслуживают доверия.

На характерную особенность мемуаров Лившица указывал в своем предисловии к ПС-I литературовед Ц. Вольпе: «Это — мемуары «теоретические». Отдельные страницы книги производят впечатление не столько воспоминаний, сколько исследовательской работы по восстановлению литературного прошлого. Мемуарный «жанр» в отдельных частях книги кажется псевдонимом «жанра» исследовательского» (ПС-I, с. 5).

В своей работе Лившиц опирался главным образом на документы, письма (к сожалению, не сохранившиеся), на литературу о футуризме, газетные и журнальные отчеты. В этом ему помогали А. Г. Островский и поэт-переводчик Д. И. Выгодский, предоставившие собранный ими историко-литературный материал. Интересно, что даже метафорический и ассоциативный ряды многих пассажей в мемуарах Лившица часто связаны с материалами тогдашней периодики. И, пожалуй, не так важно, что Лившиц иногда описывает вечер или диспут, на котором он не присутствовал, ценно другое — мемуарист дает исторически верную картину, точные, хотя подчас и пристрастные, характеристики. Но стык документа и личных воспоминаний порой давал смещения фактов, несоответствия и анахронизмы — такие случаи требовали от комментаторов тщательных разысканий и уточнений.

Текст ПС пронизан цитатами и автоцитатами, реминисценциями и аллюзиями, а лирические отступления автора оказываются нередко автокомментариями поэтических текстов — мемуары дополняют стихи, но и наоборот — стихи становятся ключом для зашифрованных эпизодов воспоминаний. Поэтому примечания к ПС и к ст-ниям построены на перекрестных отсылках, что помогает расширить реальный план как мемуаров, так и стихов.

Особого уточнения и расшифровки требует используемый Лившицем в ПС прием автокомментирования ст-ний о Петербурге из БМ (см. ПС, с. 531). Мемуарные «отступления» дают ключ к расшифровке ряда ст-ний и одновременно участвуют в сложной системе кодирования текстов: прозаический и поэтические тексты создают единую мистификацию — вынужденный прием защиты от заведомо предвзятой критики.

Рассказывая в главе о Маяковском о том, что поэт намеренно сдвинул датировку некоторых своих ранних стихов (см. гл. 5, 51), Лившиц тем самым намекает, что этот же прием использовал и он сам (например, при датировке ряда текстов — см. преамбулу к БМ). Передатировка текстов была необходима Лившицу для сдвига или зашифровки смысловых акцентов ст-ний. Свидетельствуя в воспоминаниях, что ст-ния о Петербурге в «достаточной степени насыщены политикой», автор своими комментариями отнюдь не стремился раскрыть эту «политическую» тематику герметичных текстов БМ. Наоборот, в ПС Лившиц постарался зашифровать и революционные мотивы ряда текстов 1914—1915 гг., вошедших в БМ, и свое неприятие насилия в ст-ниях, написанных в гражданскую войну, и отрицание Брестского мира (тема «вдовства» и «отрешенности России от моря»). Кроме того, рассказывая в мемуарах о БМ, Лившиц намеренно ничего не говорит еще об одной важной теме книги — теме соборности, провозглашенной им в русле идей Вяч. Иванова, а затем своеобразно преломленной в «Патмосе».

История выхода из печати книги Лившица была сложна и драматична. В письме к М. А. Зенкевичу от 8 сентября 1933 г. Лившиц излагал ход событий: «Рад был узнать, что «Полутораглазый стрелец» до Вас дошел: он ведь был задержан главлитом и только на днях запрещение снято. Конфискация, впрочем, носила чисто комнатный характер, так как весь тираж разошелся в два дня. Сейчас передо мной стоит вопрос о переиздании. Боюсь только, как бы мне не «испортила каши» критика: в Ленинграде меня уже начали прорабатывать и за «формализм» (а что это такое и с чем его едят, ей-богу, не знаю!), и за «лукавство», и за «греческий язык». Разумеется, это только робкое начало — дальше пойдет лай вовсю» (ГЛМ). В этом письме упоминается рецензия З. Штеймана «Лукавая самокритика», напечатанная в «Лит. Ленинграде» (1933, 5 сентября).

Интересно, что за мемуары Лившица вступился А. М. Горький. Получив сведения о задержке книги Лившица, он в письме от 25 августа 1933 г. критику Б. М. Волину дал книге в целом положительную оценку, хотя и с некоторыми оговорками, и настаивал на необходимости ее выхода в свет: «Мне сообщили, что Вы против выпуска книги Б. Лившица «Полутораглазый стрелец». Разрешите ознакомить Вас с моей оценкой книги. Мне кажется, что она — определенно полезна для нашей литературной молодежи, ибо в ней рассказывается и разоблачается история возникновения футуризма и сродных ему литературных течений, анархо-бур-

жуазных по их смыслу, резко индивидуалистических» (Архив А. М. Горького). В личной библиотеке А. М. Горького сохранился экземпляр ПС-I с большим количеством его помет.

Вскоре после выхода ПС-I в «Звезде» (1933, № 10) была опубликована рецензия литературоведа Н. Л. Степанова, исследователя футуризма и редактора «пятитомника» В. Хлебникова. Он оценивал книгу Лившица в основном положительно, но в духе господствовавших вульгарно-социологических установок того времени. Из появившейся вскоре уничтожающей рецензии А. Селивановского «Ранний футуризм в освещении буржуазного идеалиста» становятся известны некоторые подробности издательской истории ПС-I — в частности, по какой причине книга была задержана перед выходом в свет: «Издательство, спохватившись с запозданием, отпечатало и вложило в книгу особую вкладку, в которой оно утверждает (и утверждает, вопреки Ц. Вольпе, совершенно правильно), что „Лившиц в своих мемуарах стоит на тех же идеалистических, буржуазных позициях, что в 1910-х гг."» («Лит. газета», 1934, 12 марта). Эта рецензия выполнила свою «задачу», книга Лившица переиздана не была. Раздавались отрицательные отзывы и из «своего лагеря» — М. В. Матюшин в своих воспоминаниях, а также в письме к Н. И. Харджиеву от 4 июня 1934 г. резко отозвался о самом Лившице и его мемуарах (см : Матюшин М. В. Наши первые диспуты. — «Лит. Ленинград», 1934, 20 октября; ЕРО, 1974, с. 6—7; КИРА, с. 146). Известны и другие отклики — например, В. Ф. Ходасевич и Н. Н. Берберова в литературном обзоре, подписанном псевдонимом «Гулливер», хвалебно отозвались о главе «Будетляне и Маринетти» из ПС-I, напечатанной в «Звезде» (1932, № 9) — см. «Возрождение», Париж, 1932, 1 декабря.

Время, однако, переставило свои акценты. Мемуарная книга Лившица, задуманная как «биография» поколения, по праву стала одним из самых значительных и важных документов по эпохе раннего футуризма. В книге «Маяковский в воспоминаниях современников» (М., 1963) перепечатана глава о Маяковском из ПС-I. В 1960—1970-х гг. воспоминания Лившица были переведены в Италии, Швейцарии и США: 1. Livsic B. L'arciere dall'occhio e mezzo. Trad. a cura di G. Kraiski. Bari, 1968; 2. Livchits B. L'archer à un oeil et demi. Traduit, préfacé et annoté par E. Sébald. V. et J.-C. Marcade. Lausanne. 1971; 3. Livshits B. The One and a Half-Eyed Archer. Translated, Introduced and Annotated by John E. Bowlt. Newtonville. 1977; в 1978 г. в Нью-Йорке вышел репринт русского издания.

Печ. по: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., «Издательство писателей в Ленинграде», 1933, ответственный редактор Н. С. Тихонов, предисловие Ц. Вольпе. Этому изданию, вышедшему в свет в августе 1933 г., предшествовали публикации отдельных глав. Первая глава «Гилея» была выпущена в 1931 г. «Издательством М. Н. Бурлюк» в Нью-Йорке (отд. изд., тираж — 1000 экз.); фрагменты из пятой и шестой глав (под названием «Маяковский в 1913 году» и «Грезэр и горлан») — ж. «Стройка» (1931, № 23—24, с. 8—11; № 36, с. 9—10); глава третья («Медведь») — ж. «Ленинград» (1932, № 5—6, с. 74—82); глава седьмая (под названием «Будетляне и Маринетти») — ж. «Звезда» (1932, № 9, с. 160—175). Лившиц пытался напечатать «Гилею» в московских журналах (вероятно, в «Новом мире», об этом свидетельствует его письмо к редактору Н. И. Замошкину от 12 октября 1931 г. — ЦГАЛИ). Сохранилась авторизованная машинопись «Гилеи» в фонде литературоведа и кри-

тика Я. Черняка (ЦГАЛИ). Сохранились также машинопись главы «Медведь» с правкой Лившица, ее гранки также с его правкой и правленная наборная рукопись седьмой главы (под названием «Футуристы и Запад» — ИРЛИ). Публикуемый текст сверен с архивными текстами и с журнальными публикациями, купированные фрагменты и существенные разночтения приведены в примечаниях.

Орфография и пунктуация унифицированы и приближены к современным нормам. К правильной форме приведено написание литературного имени Хлебникова — Велимир. В примечаниях внутренние отсылки даются или с указанием главы, или с указанием главы и номера примечаний, или с указанием главы и страницы (через запятую) по форме: гл. 1 ; или гл. 1, 14; или гл. 1, с. 260. В ссылках на ст-ния и примечания к ним указывается номер ст-ния или соответствующий номер примечания. Ссылки на биографические справки в разделе «Переводы» даются с указанием страниц наст. изд.

ПРЕДИСЛОВИЕ

[1] В первопечатном источнике (см. «Гилея», с. 3) и в сохранившейся авторизованной машинописи первой главы (ЦГАЛИ) ей предшествует небольшое лирическое вступление, которое затем Лившиц вынужден был отбросить и заменить идеологизированным «Предисловием» ко всей книге (см. ПС, с. 309). Так как зарубежное издание «Гилеи» малоизвестно отечественному читателю, здесь это вступление приводится полностью:

«В утренних оползнях сна, уже не сдерживаемых вероналом, мне предлагает себя назойливый образ: многоярусный колизей с опрокинутым вниз головою гипсовым бюстом Гераклита — колумбарий времени.

Оно хранится здесь в несчетных сосудах, начиная с египетских каноп и кончая гумовскими вазами, омерзительными порождениями мюнхенского сецессиона. Каждое поколение представлено урной и имеет доступ к праху своего двадцатилетия.

Среди теней, копошащихся у самого входа, я различаю лица еще живых людей, моих друзей и знакомых.

И все же не тянет меня переступить порог.

Я не историк и не мемуарист.

Как быстро ни стареемся мы, в сорок три года биологически нелепо писать мемуары.

Это не мемуары — а мемауры; у них перекошенное флюсом лицо — застоялись на площадке черной лестницы — и я не вижу в этом никакого стыда.

Откровенное пристрастие — единственный язык, на котором поколение может сговориться с поколением.

В колумбарии времени ниша, предназначенная для моего, еще пуста».

В авторизованной машинописи «Гилеи» после слов «нелепо писать мемуары...» следует важная фраза, свидетельствующая о сложных отношениях Лившица с эпохой начала 1930-х гг.: «У меня затянувшаяся перебранка с нынешним днем литературы, и, стоя на черной лестнице у распахнутой кухонной двери, я поджидаю шарканья его шагов» (ЦГАЛИ). Это вступление можно счи-

тать автокомментарием к ст-нию Лившица «Уже непонятны становятся мне голоса...» (1929). Образный строй вступления является, вероятно, непосредственным источником образа времени в ст-нии О. Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», написанном в декабре 1930 г.: «Петербург, у меня еще есть адреса, По которым найду мертвецов голоса. Я на лестнице черной живу, и в висок Ударяет мне вырванный с мясом звонок...»

[2] Первое издание поэмы Маяковского «Облако в штанах» вышло в сентябре 1915 г.

[3] О Ф. Т. Маринетти см. гл. 7.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

[1] *Гилея* («лесная») — древнегреческое название области в Скифии (Геродот. История, кн. IV). Наименование этой местности в устье Днепра (в селе Чернянка Нижне-Днепровского уезда Таврической губернии в 1907—1914 гг. проживала семья Бурлюков) стало названием группы кубофутуристов-«будетлян», возникшей в начале 1910 г.

[2] *Печерск* — район Киева, получивший название от Киево-Печерской лавры. Лившиц жил в квартире родителей на ул. Тарасовской (д. 14, кв. 21), из окон которой в то время открывался вид на Печерск.

[3] О ФМ и отзыве В. Брюсова см. вступит. статью, с. 6. Брюсов упоминал Лившица и впоследствии — см. обзоры в «Русской мысли» (1913, № 3; 1914, № 5); ср. также выпад против Брюсова в манифесте Лившица «Освобождение слова» и в коллективном «Идите к черту» (гл. 6, с. 459).

[4] *Экстер* А. А. (1882—1949) — живописец и театральный художник, близкий друг Лившица по Киеву, ей посвящены цикл «Пан и Эрос» из ФМ (см. № 16—20), ст-ния № 24, 44 из ВС и ст-ние в прозе «Люди в пейзаже»; с конца 1924 г. жила в Италии, а затем во Франции. См. новые материалы о ней: Горбачов Д. Вчителька багатьох. — «Україна», 1984, № 45, с. 13; «Всесвіт», 1988, № 10, с. 168—176.

[5] *Бурлюк* Д. Д. (1882—1967) — поэт, художник, теоретик искусства, издатель, организатор группы кубофутуристов «Гилея», называвший себя «отцом российского футуризма». *Трехлетняя борьба* — вместе с М. Ларионовым Д. Бурлюк был организатором одной из первых новаторских выставок — «Στέφανος» (Москва, 1907—1908). См. также ст-ние № 50.

[6] Выставка «Звено» состоялась в ноябре 1908 г. в Киеве. Ее устроителями вместе с братьями Бурлюками были Н. И. Кульбин и А. Экстер. Кроме Бурлюков (Давид, Владимир и сестра Людмила Бурлюк-Кузнецова), экспонировавших на выставке 65 холстов и рисунков, петербургских и московских художников (М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Лентулов, П. Бромирский, А. Фонвизин и др.), в ней участвовали также местные мастера (А. Экстер,

А. Богомазов, Е Прибыльская и др.). Посетителям выставки раздавали листовку Д. Бурлюка «Голос импрессиониста в защиту живописи».

[7] Эта работа Д. Бурлюка не сохранилась. В собрании Лившица находились картины и рисунки Д. и В. Бурлюков, А. Экстер, Н. Кульбина, И. Пуни, В. Чекрыгина, М. Шагала, Ф. Леже, И. Рабиновича и др. В 1933 г. в ГРМ от Лившица поступили три картины Экстер, несохранившаяся четвертая ее работа из собрания поэта (конструктивная композиция, 1918) была репродуцирована в сб. «Гермес» I, Киев, 1919.

[8] *Пуэнтель* (от франц. «pointiller») — писать или рисовать точками, отсюда «пуантилизм». *Синьяк* Поль (1863—1935) — живописец-постимпрессионист, писавший картины раздельными мазками чистого цвета.

[9] *Издебский* В. А. (1882—1965) — одесский скульптор, организатор выставок «Салон I» и «Салон II». На выставке «Салон I» («Интернациональная выставка картин, скульптур, гравюры и рисунков»), состоявшейся в Одессе, Киеве, Петербурге и Риге (4 декабря 1909 — 7 июля 1910), кроме русских художников, приняли участие французские мастера Брак, Вламинк, Глез, Марке, Матисс, Метценже, Руссо, Синьяк, Ле-Фоконье, Ван-Донген. Работы Дерена, по-видимому, не экспонировались.

[10] *По-куковски* — т. е. «по-туристски», имеется в виду известная туристическая контора Т. Кука, отделения которой находились во многих странах мира.

[11] Первый сборник поэтов-«будетлян» «Садок судей», напечатанный на обоях в количестве 300 экз., вышел в апреле 1910 г. Название сборника принадлежит Хлебникову.

[12] *Каменский* В. В. (1886—1961) — поэт-футурист, член «Гилеи», первый «издатель» Хлебникова, редактор СС-I. Сохранилась надпись на кн. «Из топи блат»: «Дорогому В. Каменскому в память запоздавшей на 20 лет встречи — с сердечным расположением Бенедикт Лившиц. 29.III.1929» (ГММ). «*Опус*» — этим музыкальным термином помечены произведения почти всех участников СС-I.

[13] В рецензии на ФМ, где были помещены первые переводы Лившица из «poètes maudits» (см. № 205, 215—216), С. Городецкий отмечал: «Переводы из Рембо и Корбьера хороши» («Речь», 1912, 27 февраля).

[14] Этот лорнет, по свидетельству Д. Бурлюка, рассмешивший Лившица и рассердивший Маяковского, якобы принадлежал маршалу Луису Николасу *Даву* (1770—1823), сподвижнику Наполеона и участнику похода в Россию. Лорнет Даву был одним из атрибутов эпатажной маски Д. Бурлюка — И. Зданевич прочел 26.III (8.IV) 1918 г. в Тифлисе доклад «Лорнет Доди Бурлюка».

[15] «*Смехачи*» — ст-ние Хлебникова «Заклятие смехом», впервые напечатано в 1910 г. в СИ, изданной под редакцией Н. Кульбина

(см. гл. 2, 37). О публикации этого ст-ния см. в воспоминаниях Д. Бурлюка (ЛО. 1985, № 12, с. 95). В отличие от Лившица, Маяковский и другие соратники Хлебникова высоко ценили его произведения, напечатанные в СС-I. А. Е. Крученых (1886—1968) вспоминал: «В этом растерзанном и зачитанном экземпляре «Садка судей» я впервые увидел хлебниковский «Зверинец», непревзойденную, насквозь музыкальную прозу. Откровением показался мне и свежий разговорный стих его же пьесы «Маркиза Дэзес», оснащенный редкостными рифмами и словообразованиями» (цит. по: ПКМ, с. 105—106).

[16] *Тёрнер* (Тернер) Джозеф Мэллорд Уильям (1775—1851) — английский художник, мастер романтического пейзажа.

[17] В Чернянку Хлебников приезжал в 1910 г. и затем дважды в 1912 г., в Херсоне он издал свою первую книгу «Учитель и ученик» (1912). Впоследствии Д. Бурлюк на основе хранившегося у него собрания рукописей Хлебникова издал его однотомник «Творения» (М. [Херсон], 1914).

[18] В 1930-х гг. в архиве Лившица находился сделанный им в конце 1911 г. в Чернянке список ст-ния Хлебникова «Весележ грехож, святеж...» (автограф и список утрачены). Этот текст Хлебников включил в поэму, напечатанную под неточным заглавием «Война-смерть» в сб. «Союз молодежи», Спб., 1913, № 3, с. 75 (см. СП, II, 190); см. также гл. 1, 73.

[19] Экстер жила на углу ул. Фундуклеевской и Гимназической (д. 27/1), впоследствии здесь находилась ее студия, из которой вышли видные художники (И. Нивинский, А. Петрицкий, И. Рабинович, Н. Шифрин, В. Меллер, П. Челищев, Л. Эренбург и др.).

[20] Экстер Н. Е. (1880?—1918) — муж художницы, адвокат.

[21] *З. Ш.* — журналистка З. Л. Шадурская (1873—1939), сестра актрисы В. Л. Юреневой (1876—1962), сотрудничала в «Киевской неделе» и в «Новостях печати».

[22] Такое категорическое утверждение Лившица требует определенных коррективов. Д. Бурлюк владел французским и немецким языками (в 1902—1904 гг. учился в Германии и Франции, а в 1908—1912 гг. участвовал в зарубежных выставках) и, конечно, ко времени знакомства с Лившицем имел представление о французской поэзии. Ср. в воспоминаниях Д. Бурлюка о Маяковском: «Летом 1912 года я писал много стихотворений. Чтение французов, школы Тэофиля Готье и Верлена более захватило меня под влиянием уроков языка галлов» («Красная стрела», Нью-Йорк, 1932, с. 15). Ср. также свидетельство Маяковского (ПСС, I, 20).

[23] В неизданных «Фрагментах из воспоминаний футуриста» (1927—1929) Д. Бурлюк писал: «Бенедикт Константинович Лившиц приехал в Гилею (Чернянка) зимой 1911 года, и после этого этот замечательный поэт, знаток русского языка становится моим великим другом. От Б. К. Лившица я почерпнул настойчивую манеру точить и полировать строку стихотворную. Сам Бен, набросав сти-

хотворение, перегонял его с листка на листок, пока на десятом не было оно уже чудом версификации» (ГПБ). См. также гл. 5, 8.

[24] Впоследствии в своей поэтической практике Д. Бурлюк ориентировался на поэтику А. Рембо. Знаменитое ст-ние Д. Бурлюка «Утверждение бодрости» (см. гл. 3, 28) является вольным переводом ст-ния А. Рембо «Праздник голода». См. также ст-ние № 50.

[25] Парафраз двух строк из ст-ния Вяч. Иванова «Выздоровление», посвященного Ю. Верховскому: «Как оный набожный жонглер, Один с готической Мадонной, Ты скоморошил с давних пор Пред Аполлоновой иконой» (Иванов Вяч. Cor Ardens. Кн. I, М., 1911, с. 149). Мотив этих строк восходит к сюжету средневековой французской баллады «Le jongleur de Notre-Dame». В 1929 г. под редакцией Лившица был напечатан перевод рассказа А. Франса «Жонглер святой девы», также восходящего к этой балладе (Франс А. Полн. собр. соч. М., 1929, т. 9). Вероятно, Д. Бурлюк прислал Лившицу номер газеты, в котором была напечатана его статья «Воспоминания А. Г. Достоевской, жены великого романиста», а также указанный «Рассказ о жонглере» А. Франса («Русский голос», Нью-Йорк, 1929, 24 февраля). Ср. мотив жонглера в ст-нии «Исход» В. Маккавейского (Маккавейский В. Стилос Александрии, Киев, 1918, с. 36).

[26] Организатором и издателем «Аполлона» (1909—1919) был поэт и художественный критик С. К. *Маковский* (1877—1962), а ведущим сотрудником — поэт-акмеист Н. С. Гумилев (1886—1921). Редакция «Аполлона» в июле 1912 г. переехала с набережной Мойки, д. 24, на ул. Разъезжую, д. 8, у Пяти углов.

[27] Это ст-ние в ДЛ-I, ДЛ-II и ВС печаталось с посвящением Давиду Бурлюку (см. № 30), который вспоминал, как он вместе с Маяковским в 1912 г., ровно через год, ехал на Рождество через Николаев в Чернянку: «Когда Маяковский шептал на фоне тусклого неба южной, скупой на снег зимы... только что выплавлявшийся «Порт», он уже знал прекрасные стихи Бенедикта об окне, фонаре и тенях от веток акации, проектированных на стекло; стихи, посвященные ночи и ожиданию поезда на Херсон» (сб. «Красная стрела», Нью-Йорк, 1932, с. 11). В своих публичных выступлениях Лившиц неоднократно читал это ст-ние. В. Пяст вспоминает о выступлении его в «Бродячей собаке»: «Лившиц с его изумительной строчкой, кончающейся словами „...в хвостах виноторговцем"» (Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 251). См. также ст-ние Д. Бурлюка «Вокзал» (1907 — МК, с. 45).

[28] *Бурлюк* В. Д. (1886—1917?) — живописец, график, участник многих новаторских выставок и футуристических сборников.

[29] *Нимврод* (Нимрод — ветхозавет. миф.) — царь, богатырь-охотник, внук Хама, по легенде руководил постройкой Вавилонской башни.

[30] В. Д. Бурлюк учился в Пензенском художественном училище (1911—1915).

[31] *Клуазон* (cloison — франц.) — перегородка. Поверхности многих картин В. Бурлюка разделены на плоскости неправильной формы и напоминают по своей структуре витражи с их перегородками — клуазонами.

[32] Цитата из «Евгения Онегина» А. Пушкина («Отрывок из путешествия Онегина»).

[33] *Снайдерс* (Снейдерс) Франс (1579—1657) — фламандский живописец, писавший натюрморты, изображающие в изобилии битую дичь, овощи, фрукты.

[34] *Пикассо* Пабло (1881—1973) — живописец и график, один из основоположников кубизма. На русском языке была издана одна из первых монографий о нем, оформленная А. Экстер: Аксенов И. Пикассо и окрестности. М., 1917.

[35] Живописцы М. Ф. *Ларионов* (1881—1964) и Н. С. *Гончарова* (1881—1962) участвовали вместе с Бурлюком в первой выставке «Бубнового валета» (1910—1911). Впоследствии, порвав с ее участниками, они организовали в 1911—1912 гг. собственную группировку «Ослиный хвост», враждебную «Бубновому валету».

[36] Эта выставка «Бубнового валета» открылась в Москве 25 января 1912 г.

[37] Отец Д. Д. Бурлюка служил управляющим Чернодолинским заповедным имением графа А. А. Мордвинова.

[38] *Далевские словечки* — упоминание их связано, вероятно, с выходом 3-го и 4-го исправленного и значительно дополненного издания «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля в 4-х тт. (1903—1909; 1912—1914) под редакцией проф. И. А. Бодуэна де Куртенэ (см.: Чуковский К. О старом словаре и новых словах. — «Одесские новости», 1910, 25 декабря). О возрождении интереса поэтов к областным словам, заимствованным из «Словаря» Даля, свидетельствуют ст-ния самого Лившица, Хлебникова и других поэтов-современников (см. гл. 1, 41).

[39] *Нессов плащ* — см. примеч. к циклу «Эсхил» (№ 139—142).

[40] Речь идет о «Реальном словаре классической древности» Фридриха Любкера, вышедшем на рус. яз. двумя изданиями в 1884 и 1888 гг.

[41] *Овидь* — см. примеч. к ст-ниям, № 98, 281. Это областное слово встречается также у М. Волошина (ст-ние «Реймсская Богоматерь») и у О. Мандельштама (первоначальная ред. ст-ния «Не веря воскресенья чуду...» — «Аполлон», 1916, № 9-10, с. 75 и перевод из Огюста Барбье «Наполеоновская Франция»).

[42] Ср. первую строку ст-ния № 83: «Ни у Гомера, ни у Гесиода...»

[43] Ср. ст-ние № 128, посвященное Гилее. *Ольвия, Пантикапей* — древнегреческие города на берегу Черного моря (основаны в VI в. до н. э.). См. также ст-ния № 23—25.

[44] Об участии братьев Бурлюков в археологических раскопках местных курганов см. «Летопись музея за 1912 год» (Херсон, 1914, с. 15). Ряд рисунков и картин В. Бурлюка навеяны скифской мифологией и находками в курганах (см. СС-I, РП, обложку к брошюре Хлебникова «Учитель и ученик» и др.). Ср. также «гилейские» мотивы некоторых ст-ний Лившица в ВС. В 1912 г. Хлебников, живший у Бурлюков в Чернянке, написал ст-ние «Семеро», посвященное «гилейцам» и основанное на скифском сюжете из Геродота об амазонках (см.: Хлебников В. Творения. М., 1986, с. 80—82).

[45] *Кермеса* — церковный праздник в Нидерландах. Аллюзия на известную картину Рубенса «Кермеса» (1635), находящуюся в Лувре.

[46] *Бурлюк* Д. Ф. (1856—1915) — агроном, автор брошюр по сельскому хозяйству, изданных в 1903—1912 гг. *Бурлюк* Л. И. (1861—1923) — его жена. Д. Бурлюк экспонировал живописные работы матери под ее девичьей фамилией Л. И. Михневич на выставках «Звено» (Киев, 1908), «Салон» I и II и др.

[47] *Бурлюк* Л. Д. (1886—1973) училась в Академии художеств, испытала влияние французского художника-импрессиониста Камиля *Писсарро* (1830—1903).

[48] *Младшие дочери* — Надежда Бурлюк-Безваль (1895—1967), силуэт Хлебникова ее работы помещен в ТТ, и Марианна Бурлюк-Фиала (1897—1982), с 1921 г. жила в Чехословакии.

[49] *Николай* — Н. Д. Бурлюк (1890—1920), поэт, прозаик, художественный критик, член группы «Гилея», участник многих футуристических сборников.

[50] *Тайгетская скала* — высокая гора в Греции, с которой, по преданию, спартанцы сбрасывали больных и слабых детей. *Драконовы зубы* (греч. миф.) — предводитель аргонавтов Ясон, чтобы получить золотое руно, сумел засеять поле зубами дракона и перебить выросших из них воинов.

[51] О Б. К. *Пронине* и подвале «Бродячая собака» см. гл. 8.

[52] *Досекинские тубы* — краски фабрики Н. В. Досекина, расфасованные в большие тубы. *Босхова кухня* — от имени нидерландского художника И. Босха — см. ст-ние № 47. Ср. гл. 9, 24.

[53] «Портрет поэта Бен. Лившица» работы В. Бурлюка экспонировался на очередной выставке «Союза молодежи» (4 декабря 1912 — 10 января 1913) — ныне в собрании Е. Яффе (Нью-Йорк). Этот портрет вызвал противоречивые оценки даже в кругу художников «Союза молодежи». М. В. Матюшин писал в своих воспоминаниях: «Лившиц с наивным упрямством утверждал, что на хол-

сте изображен не он, и поэтому требовал снятия этикетки... Я был поражен монументальностью и совершенно исключительной силой пространственной среды, которую удалось выразить Владимиру Бурлюку» (КИРА, с. 147; см. об этом также в письме Матюшина к Н. И. Харджиеву от 4 июня 1934 г. — ЕРО, с. 6—7). Однако вопреки свидетельству Матюшина о якобы полном неприятии этого портрета Лившицем, поэт не только подробно рассказал о работе В. Бурлюка над портретом, но и поместил его репродукцию в ПС-I (с. 111) и в «Гилее»; см. илл. между с. 544 и с. 545. Д. Бурлюк также написал в 1911—1912 г. портрет Б. Лившица, который назвал «Разложение плоскостей при 2-х точках зрения» (местонахождение неизвестно).

[54] Этот портрет работы Экстер, находившийся в 1930-х гг. в собрании Лившица, не сохранился.

[55] *Канон сдвинутой конструкции* — русские художники, осваивая практику кубизма, стремились и к теоретическому ее обоснованию. Одной из ранних таких попыток была статья Д. Бурлюка «Кубизм» (ПОВ) — см. также гл. 4, 6. Рассматривая элементы кубистического построения, Д. Бурлюк отмечает, что «конструкция может быть смещенной или же сдвинутой. Канон сдвинутой конструкции». Сами же «сдвиги» могут иметь различную природу: сдвиг линейный, плоскостной, красочный, частный и общий. Говоря о новейшем художественном течении, Д. Бурлюк связывает его с искусством древних эпох, на традиции которого опирались молодые мастера. Он указывает, что «противовес академическому канону» был во все времена: «Все варварские народные искусства построены отчасти на существовании этого II канона (сдв<инутой> констр<укции>)» (ПОВ, с. 100—101).

[56] Распространенная в начале XX в. ошибочная точка зрения, согласно которой считалось, что «неправильности» пластических форм в работах Эль Греко и Сезанна объясняются изъянами их зрения.

[57] *«Пейзаж с нескольких точек зрения»* — под этим и схожими названиями экспонировали свои работы Д. и В. Бурлюки на выставках («Салон I» и др.).

[58] Художники-авангардисты противопоставили европейской «прямой» перспективе, заканчивающейся «точкой схода», «обратную» перспективу восточного искусства — византийской иконы, персидской миниатюры, японской гравюры. *Хокусаи* — см. примеч. № 74.

[59] *Четвертое измерение* — философское понятие, в основу которого положено представление о времени как одной из координат многомерного мира. В 1915 г. в Петрограде вышли из печати книги американского математика Ч. Г. Хинтона (1853—1907) «Четвертое измерение и эра новой мысли» и «Воспитание воображения и четвертое измерение». Пропагандистом идей Хинтона был философ П. Д. Успенский (1878—1947), опубликовавший книгу о четвертом измерении «Tertium Organum» (Спб., 1911). Пафос книги Успенского — сделать незримое зримым, проникнуть за грань трехмерности, открыв новые неведомые миры. В кубизме были точки

совпадения с этой установкой. Рисуя предмет, художник-кубист совмещал в едином образе зримое и мыслимое. М. В. Матюшин опубликовал статью, в которой сопоставил идеи Успенского с положениями программного манифеста кубистов, — «О книге Мецанже — Глеза „Du Cubisme"» («Союз молодежи», Спб., 1913, № 3). В 20-е годы художник создал пространственную структуру, названную им «Куб в четвертом измерении».

[60] *Гелиотропизм, геотропизм* — свойства растительных форм принимать направление, диктуемое солнечным светом и земным притяжением: ветви тянутся к солнцу, корни уходят в глубь земли. Художники использовали эту закономерность растительного мира в организации пластических структур своих картин, подчеркивая тяжесть формы и конструкции или, напротив, стремясь преодолеть тяготение, добиваясь невесомых состояний. Картины В. Бурлюка, названные «Геотропизм» и «Гелиотропизм», были показаны на выставке «Бубнового валета» (1912). Его же «Портрет поэта Бен. Лившица» критика рассматривала как выражение геотропического решения пластической структуры: «Вечный наш враг — тяготение — пригибает к земле даже гордую голову человека. Даже человеческое сознание геотропично» (С. П<атрашки>н. Не смешное. — «День», 1912, 10 декабря). Работа В. Бурлюка «Гелиотропизм» (1911) воспроизведена в «Гилее».

[61] Из графических листов В. и Д. Бурлюков, исполненных в печатной технике, известны только офорты и литографии. *Меццо-тинто* — род гравюры.

[62] В юности Хлебников собирался стать профессиональным художником и учился в Казани у художников П. П. Бенькова (1879—1943) и Л. М. Чернова-Плесского (1883—1943). См. ЛО, 1985, № 12, с. 102—104.

[63] См. об этом в гл. 8 с. 524—525.

[64] Возможно, речь идет не о московской, а о петербургской выставке, задуманной «Художественным бюро» Н. Е. Добычиной. Впервые рисунки и автографы писателей экспонировались в марте 1910 г. на выставке «Треугольник» (Петербург), на ней были представлены, по свидетельству Д. Бурлюка, рисунок и автограф Хлебникова.

[65] Работы П. Т. *Коваленко* (1888?—?) экспонировались на выставках «Салон» I и II, «Венок — Стефанос» и др. Однако в каталогах выставок «Союза молодежи» он не значится. В те годы нередко случалось, что художник участвовал в выставке, а работы его в каталоге не были учтены.

[66] Руссо Анри (1844—1910) — французский художник-примитивист, творчество которого высоко ценили молодые художники-кубисты.

[67] *Жевержеев* Л. И. (1881—1942) — коллекционер театральной живописи, председатель общества «Союз молодежи», автор воспоминаний о Маяковском (сб. «Маяковскому», Л., 1940).

[68] *Шагал* М. З. (1887—1985) — живописец, график, участник выставок «Союз молодежи», «Ослиный хвост», «1915 год». См. в наст. изд. рисунок Шагала, находившийся в коллекции Лившица. Бенуа А. Н. (1870—1960) — живописец, график, художественный критик, один из организаторов объединения «Мир искусства», вел хронику искусств в газ. «Речь». *Грабарь* И. Э. (1871—1960) — живописец, историк искусства, член «Мира искусства». В своих статьях Бенуа выступал против увлечения молодых художников народным искусством, в частности живописной вывеской: «За нами теперь слово, а у нас какие-то шуты кричат о вывесках, о возвращении к первобытности и черт знает о чем» (Бенуа А. Художественные письма. — «Речь», 1912, 12 июля).

[69] Высоко ценя вывеску и наблюдая неумолимое вытеснение ее печатной рекламой, Д. Бурлюк призывал к ее собиранию, к созданию музея вывесок: «Теперь еще не поздно — можно многое сберечь в музеях для потомков — для тех, при ком уже не будет эпоса русского народного искусства. Цивилизация, грамотность, печатный и фабричный станки сделают свое дело. Умрет, исчезнет с лица русской земли «кустарное» искусство — и одно лишь место будет — музеи, где аромат и прелесть национального (а не интернационального) духа народного будет жив» (Бурлюк Д. Кустарное искусство. — «Московская газета», 1913, 25 февраля).

[70] В 1914 г. Бурлюки приобрели небольшое имение в Михалеве (около станции Пушкино) и проживали там с мая 1914 г. по август 1915 г. Собранная братьями Бурлюками ценнейшая коллекция картин, икон, рукописей, книг, документов, писем была затем перевезена «на 15 возах» на дачу в Кунцево, где, вероятно, и погибла.

[71] *Grand art* (франц.) — высокое или большое искусство, понятие восходит к термину алхимиков, связанному с поисками философского «камня». Подробнее об этом см. в статье Лившица «В цитадели революционного слова» (ПТ, 1919, № 5).

[72] Поиски математического выражения философии времени постоянно занимали мысль Хлебникова, в 1920 г. он сформулировал так называемый «основной закон времени» (см.: Хлебников В. «Отрывок из „Досок судьбы"». М., листы 1—3; 1922—1923).

[73] Тогда же Лившиц скопировал ряд произведений Хлебникова и в конце 1920-х гг. предоставил эти списки редактору и составителю СП Н. Л. Степанову (см. СП, I, 309; II, 306); см. также гл. 1, 18.

[74] Хлебников назвал «Словарь» Даля в большом перечне источников для создания «языковых» пластов своих произведений и теоретических статей (см. СП, I, 60). Ср. ст-ние и примеч. № 101.

[75] *Контокоррентная бумага* — бумага, используемая для конторских книг.

[76] *Гумбольдт* Вильгельм фон (1767—1835) — немецкий филолог, философ и языковед, создатель теоретических основ науки о язы-

ке. При рассмотрении «внутренней формы» языка Гумбольдт исходил из своих представлений о природе искусства и присущей ему творческой силы. Он уподоблял эволюцию и бытование языка развитию искусства и деятельности художника. Д. Бурлюк цитировал В. Гумбольдта в своем выступлении в Политехническом музее 11 ноября 1913 г. («Русские ведомости», 1913, 12 ноября).

[77] Речь идет о попытках Андрея Белого создать в «Симфониях» («Северная», 1900; «Драматическая», 1901 ; «Возврат», 1902; «Кубок метелей», 1908) новую форму прозаического повествования, ориентированную на законы музыкальных композиций.

[78] В первопечатных источниках («Гилея» и ПС-I) была допущена опечатка: «сонетами о цвете согласных» (в наст. изд. исправлено). Речь идет о знаменитом сонете А. Рембо «Гласные», варьирующем основную мысль сонета Бодлера «Соответствия» (об аналогиях между цветом, звуками и запахами) и ставшем объектом многочисленных интерпретаций поэтов-символистов. Ср. также записи Хлебникова о связи между звуком и цветом, перекликающиеся с опытами Бодлера и Рембо (СП. V, 269, 276).

[79] См. замечание М. Л. Гаспарова об авторской интерпретации Лившицем ст-ния «Тепло»: «Описание, превосходное по трезвости и напоминающее известный автокомментарий к «Ворону» у Э. По. «Тепло» и смежные стихи, написанные во время тесного общения с Бурлюками, были попыткой осознанного перенесения опыта кубистической живописи с ее техникой выхватывания, перераспределения и уравновешивающего варьирования элементов — в словесное искусство» (СГ, с. 95). *«Люди в* пейзаже» — ст-ние в прозе, см. в «Приложениях».

[80] *«Аберрация первой степени»* и *«аберрация второй степени»* — эти термины Лившица перекликаются с принципами «аналогий» Ф. Т. Маринетти (см. гл. 7, 48, 49).

[81] *Межоу Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики* — это выражение восходит к формуле из кн. Г. Тастевена «Футуризм» (М., 1914, с. 75): «Сцилла нового классического канона, а с другой стороны, — Харибда „разрушения эстетики"» (см. также гл. 7, 2). О типологии армянского анекдота как приеме «замедленного узнавания» см. в статьях Р. О. Якобсона «Письма с Запада. Дада» (1921) и «О художественном реализме» (1921) — см.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 392, 432, 437; ср. об армянской загадке в кн.: Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929, с. 145, а также в ст-нии Маяковского «Чудовищные похороны» (1915).

[82] *Громоздить Пелион на Оссу* — цитата из «Одиссеи» Гомера. *Осса, Пелион* — горы в Греции. Здесь в значении: совершить необычайно трудное дело.

[83] Парафраз строк из ст-ния Пушкина «19 октября».

[84] *Аполлониды с Разъезжей* — сотрудники «Аполлона», см. гл. 1, 26. *Потомок Марсия — т.* е. Лившиц, автор кн. «Флейта Марсия».

[85] *Ламе Гоодзак* (Гудзак) — один из главных героев книги-эпопеи Шарля Де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке...»

[86] До поступления на филологический факультет Петербургского университета Н. Д. Бурлюк учился на зоотехническом факультете Московского сельскохозяйственного института.

[87] В 1904 г. Д. Бурлюк познакомился и сблизился с В. Э. Мейерхольдом, который возглавлял работавшую в Херсоне труппу «Товарищество новой драмы» (см. об этом в мемуарах Д. Бурлюка «Фрагменты из воспоминаний футуриста» — ГПБ).

[88] *Безваль* А. А. (1891 — после 1939) — «секретарь» группы «Гилея», в то время студент Технологического института.

[89] Неточная цитата из раннего неизданного фрагмента Хлебникова («Золовый дождь, дождь зла не предвещал мне добренеющих зелодел...»), который Лившиц привел в письме к В. Вертер от 5 июля 1912 г. (цит. по копии — собр. А. Е. Парниса).

[90] *Делоне* Робер (1885—1941) — французский художник, основатель нового живописного течения «орфизм», см. также гл. 6, 128 и 132.

[91] *Валер* (франц.) — термин, выражающий светосиловую насыщенность живописного тона сравнительно с другими тонами в одном и том же произведении. *Волюм* (франц.) — объем.

[92] *Чукурюк* — картину с таким названием В. Бурлюк экспонировал на выставке «Бубновый валет» в 1912 г. в Москве. Работы братьев Бурлюков с упомянутыми выше эпатажными «греко-латинскими» названиями экспонировались на очередных выставках «Союза молодежи», «Бубнового валета» и др.

[93] Это характеризующее Хлебникова определение принадлежит Д. Бурлюку и связано с портретом работы Б. Григорьева «Поэт В. Хлебников» (1910) — см. ЛО, 1985, № 12, с. 95.

ГЛАВА ВТОРАЯ

[1] *Академисты* — члены монархического студенческого «Союза академистов», выступавшего под лозунгом «школа — для науки» против революционного движения студенчества. «Двуглавый орел» — киевская экстремистская организация, издавала одноименную газету и сыграла провокационную роль в процессе Бейлиса (см. ниже).

[2] *«Союз русского народа»* — крайне реакционная помещичье-монархическая партия, основанная в ноябре 1905 г.

[3] Речь идет о вооруженных дружинах, так называемых «черных сотнях», созданных для борьбы с революционерами, политической оппозицией и «инородцами». Дубровин А. И. (1855—1921) — врач, председатель Главного совета «Союза русско-

го народа», редактор «Русского знамени», организатор и вдохновитель еврейских погромов. *Совенко* (Савенко) А. И. (1874—?) — лидер фракции националистов в 3-й и 4-й Государственных думах, сотрудник газ. «Киевлянин».

[4] *Отрог столыпинской ночи* — имеются в виду реформы председателя совета министров, министра внутренних дел П. А. Столыпина (1862—1911). В сентябре 1911 г. он был смертельно ранен в Киеве агентом охранки Д. Г. Богровым (1887—1911); через два года — в сентябре 1913 г., перед началом процесса Бейлиса — в Киеве прошли так называемые «столыпинские дни» и ему был открыт памятник.

[5] *Мещерский* В. П. (1839—1914) — писатель-черносотенец, издатель-редактор монархической газ. «Гражданин» (Спб., 1872—1914). *Грингмут* В. А. (1851—1907) — редактор «Московских ведомостей», один из лидеров русской монархической партии.

[6] Английская парламентская делегация посетила Москву и Петербург в январе 1912 г.

[7] *Тихомиров* Л. А. (1852—1923) — бывший народоволец, затем монархист, публицист, автор брошюры «Почему я перестал быть революционером» (М., 1895) и «Воспоминаний» (М.—Л., 1927).

[8] Судебный процесс М. Т. *Бейлиса* (1873—1934) был сфабрикован черносотенцами и монархистами с ведома министра юстиции И. Г. Щегловитова (1861—1918). Дело длилось с марта 1911 по октябрь 1913 гг. и закончилось оправданием М. Бейлиса «за недоказанностью обвинения». Обличая порядки самодержавной России, В. И. Ленин в 1914 г. в статье «К вопросу о национальной политике» писал: «Дело Бейлиса еще и еще раз обратило внимание цивилизованного мира на Россию, раскрыв позорные порядки, которые царят у нас. Ничего похожего на законность в России нет и следа. Все позволено администрации и полиции для бесшабашной и бесстыдной травли евреев — все позволено вплоть до прикрытия и сокрытия преступления. Именно таков был итог дела Бейлиса» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 64). Подробнее см.: Дело Бейлиса. Стенографический отчет, т. I—III, Киев, 1913; Тагер А. С. Царская Россия и дело Бейлиса (предисловие А. В. Луначарского). М.. 1934; см. также: Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., М., 1955, т. 9, с. 638—656. *Ющинский* А. — см. ниже примеч. № 13 и 16.

[9] *Гермоген* (Долганов Г. Е., 1858—1918) — епископ, черносотенец, одно время приверженец, а затем обличитель Распутина. *Илиодор* (Труфанов С. М., 1880 — после 1952) — иеромонах-проповедник, активный деятель «Союза русского народа», автор многочисленных антисемитских статей и брошюр, организатор погромов. *Коновницыны* Э. И. и А. И. — председатели петербургского и одесского отделов «Союза русского народа». *Замысловский* Г. Г. (1872—1920) — журналист, член правой фракции 3-й и 4-й Государственных дум, один из вдохновителей процесса Бейлиса, выступивший на нем в качестве обвинителя. *Пуришкевич* В. М. (1870—1920) — монархист, один из организаторов «Союза русского народа» и председатель «Союза Михаила Архангела», член 2, 3

и 4-й Государственных дум, участник убийства Распутина, автор ряда поэтических книг («В дни бранных бурь и непогоды», 1912 и др.).

[10] Основная идея доктрины пятого президента США Д. *Монро* (1758—1831), высказанная в послании к конгрессу (1823), сводилась к принципу «Америка для американцев». Лившиц, смещая смысловой акцент, имеет в виду пассаж из статьи В. Брюсова «Новая эпоха во всемирной истории», написанной в связи с событиями второй Балканской войны: «„Европа для европейцев" — бессознательно этот лозунг вспомнился всем, едва четыре балканских государства начали свой крестовый поход против турок, забыв выставленный принцип status quo, дипломаты одно время серьезно обсуждали вопрос о полном изгнании турок из Европы» («Русская мысль», 1916, № 6, паг. II, с. 103). Ср. также ст-ния Брюсова «Туркам», «Отрывок» («Там, где Геллеспонта воды...») и «На бомбардировку Дарданелл» — сб. «Семь цветов радуги» (М., 1916). См. также отклик Маяковского на последнее ст-ние Брюсова (ПСС, XII, 166).

[11] Редактором выходившей в Петербурге-Петрограде газ. «Речь» (1906—1917) был И. В. *Гессен* (1866—1943) — юрист, лидер партии кадетов. *Хвостов* А. Н. (1872—1918) — член 4-й Государственной думы, министр внутренних дел (1915—1916) и шеф корпуса жандармов.

[12] Здесь легенда о шабашах ведьм на *Лысой горе* в Киеве отождествляется с Вальпургиевой ночью на горе Брокен в германской средневековой мифологии. Формула Лившица перекликается со словами И. А. Бунина, который назвал литературную эпоху 1900—1910-х гг. «Вальпургиевой ночью литературы» (см. «Русские ведомости», М., 1913, 8 октября).

[13] *Пранайтис* И. (1861—1917) — ксендз, профессор Римско-католической академии в Петербурге, активный участник процесса Бейлиса в качестве «эксперта по ритуальным убийствам». *Шмаков* А. С. (?—1916) — юрист, один из лидеров русской монархической партии, обвинитель на процессе Бейлиса. *Чебыряк* (Чеберяк) В. В. — хозяйка воровского притона, где в действительности было совершено убийство А. Ющинского.

[14] *Маклаков* В. А. (1869—1957) — защитник Бейлиса, кадет, лидер либеральной думской оппозиции, публицист. *Грузенберг* О. О. (1866—1938) — криминалист, защитник Бейлиса, автор воспоминаний об этом процессе — см.: Грузенберг О. О. Вчера. Париж, 1938, с. 110—129.

[15] *Домовладелица* — Е. Н. Мельникова (Свидерская), в ее доме снимали квартиру родители Лившица. Экстер Е. Н. — преподаватель гимнастики в гимназии, гласный городской думы, отец Н. Е. Экстера (см. гл. 1, 20). *Тетка Эльснера* — см. о ней в ст-нии «Тетка» В. Ю. Эльснера: «О декадентах говорить беззлобно Ей тяжело. И если бы могла Она, как некий царь, сожгла б на месте лобном И авторов и книги их дотла» (Эльснер В. Выбор Париса. М., 1913, с. 87). *Отец* моего *будущего патрона* — у присяжного по-

веренного М. В. Авдюшенко. Лившиц работал некоторое время после окончания университета.

[16] Помещение, где был убит 12 марта 1911 г. А. Ющинский, находилось на Лукьяновке, на территории кирпичного завода купца М. И. Зайцева.

[17] *Художники Кончаловский* П. П. (1876—1956), *Машков* И. И. (1881—1944), *Лентулов* А. В. (1882—1943) — основные участники выставки «Бубновый валет».

[18] *«Московский Салон»* — общество художников, организовывавшее выставки между 1910 и 1918 гг., среди участников были Экстер, Гончарова, Ларионов и др.

[19] *Передвижники* — художники, входившие в объединение «Товарищества передвижных выставок» (1870—1923). Картина И. Е. Репина «Пушкин на лицейском экзамене» (1911) демонстрировалась не в 1912 г., а на 40-й выставке передвижников в 1911 г. *«Московское товарищество»* существовало с 1893 г. В его 19-й выставке участвовали *Богаевский* К. Ф. (1872—1943), *Сарьян* М. С. (1880—1972), *Кузнецов* П. В. (1878—1968). *«Периодическая»* — периодические выставки, организуемые «Московским обществом любителей художеств», состоявшим под покровительством императрицы Марии Федоровны. *«Свободное творчество»* — в 1912 г. состоялась вторая выставка картин этого общества. В его составе были второстепенные художники, не оставившие заметного следа в русском искусстве.

[20] Выставка «Ослиный хвост» была открыта с 11 марта по 8 апреля 1912 г. в Москве в Училище живописи, ваяния и зодчества. *Кульбин* Н. И. — см. гл. 2, 37. *Куприн* А. В. (1880—1960), *Фальк* Р. Р. (1886—1958), *Грищенко* А. В. (1883—1977) — художники, входившие в группу «Бубновый валет».

[21] *Крон Христиан* (1882—1959) — норвежский художник-постимпрессионист, с 1905 по 1917 гг. жил в России, в 1905—1906 гг. учился у Репина, затем поселился в Киеве, экспонировал свои работы на киевских («Кольцо» и др.), московских и петербургских выставках («Бубновый валет» и др.).

[22] *Мюнхенская группа* — художественное объединение «Синий всадник» («Der Blaue Reiter»), в которое входили также и русские живописцы: В. В. *Кандинский* (1866—1944), А. Г. *Явленский* (1864—1941), М. В. *Веревкина* (1860—1938). На выставках «Синего всадника» принимали участие также В. Г. Бехтеев, В. и Д. Бурлюки, Гончарова, Ларионов. *Мюнтер Габризле* (1877—1962) — немецкая художница, жена Кандинского. В письме к Кульбину от 19 июля 1911 г. Кандинский отмечал: «Весь поименованный кружок вообще тяготеет к России и считает русское искусство себе близким» (ПК 1980, с. 404).

[23] *Матисс* Анри (1869-1944), *Ле-Фоконье* Анри (1881—1946), *Леже* Фернан (1881—1955), *Фриез* Отон (1879—1949) — французские художники. В выставке участвовали также немецкие мастера-экс-

прессионисты — Август Макке (1887—1914) и Франц Марк (1880—1916). Здесь у Лившица, вероятно, аберрация памяти: через год, в феврале 1913 г., на выставке «Бубновый валет» также участвовали французы, и в печати появилось сообщение, что работы «Дерена и Делоне пока задержались в дороге» («Голос Москвы», 1913, 12 февраля).

[24] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[25] Первая попытка реализовать эту идею была сделана в конце 1920-х гг. литературоведом и переводчиком А. Г. Островским, собравшим и подготовившим к изданию книгу по истории русского авангарда «Футуристы» (документы, фрагменты из воспоминаний, отклики в печати, — в свет не вышла). По свидетельству А. Г. Островского, он предоставлял Лившицу материалы из этой рукописи для его работы над ПС-I. Фрагменты из статей о футуризме и библиография периодической печати широко представлены в кн.: Катанян 1985; VM; КИРА; Markov V. Russian futurism: a history. Berkeley and Los Angeles, 1968; Bowlt J. E. (ed.). Russian Art of the Avant — Garde: Theory and Criticism. 1902—1934. N. Y. 1976.

[26] Лившиц писал: «Мы должны, считаем своим долгом привести куски ужасные, грубые этого лая из критического лагеря наших «друзей». Пусть эти отрывки сохранятся для будущего — ну, хотя бы как материал для характеристики литературных врагов нашего века. <...> Мы считаем своим долгом заклеймить — Российскую критику — «к позорному столбу!» русскую критику 1913 года» (ПЖРФ, с. 105). См. также гл. 6, 7.

[27] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[28] Эта брошюра Д. Бурлюка была построена как «беседа», в которой роль полемических противников выполняли выдержки из статей А. Бенуа, публиковавшихся в «Речи», и высказывания И. Репина в печати. Бурлюк показал перемену тональности статей Бенуа, перешедшего от прямого отрицания живописи молодых новаторов к завуалированному. Он раскрыл критические приемы Бенуа, воздававшего хвалы французским кубистам и при этом подчеркивавшего «доморощенность», «провинциальность» живописных опытов русских художников, якобы подражающих западным мастерам. В ответ Бурлюк утверждал, «что надо быть смелым и в искании и в отрицании. <...> Что надо верить и в свое искусство, и в искусство своей родины. Что Россия не есть художественная провинция Франции. Что пришла пора провозгласить нашу художественную национальную независимость» (Бурлюк Д. Д. Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). Спб., 1913, с. 12). В брошюре цитируется письмо Лившица 1914 г. к братьям Бурлюкам, посвященное псевдофутуристическому сб. «Неофутуризм» (Казань, 1913).

[29] Таким исключением следует считать два частных собрания французской живописи в Москве коллекционеров С. И. Щукина (1854—1936) и И. А. Морозова (1871—1921), оказавших значительное влияние на зарождение и становление русского авангарда.

[30] А. Н. *Бенуа* приходился дядей художникам Е. Е. *Лансере* (1875—1946) и З. Е. *Серебряковой* (1884—1967). Ср. у Шкловского о Бурлюках: «Давид Бурлюк был человек семейный. Не просто явился в искусство Бурлюк. Явилось сразу много Бурлюков — Давид, Владимир, Николай, Людмила <...>. И все разные. Двигался Бурлюк фалангой. Включал в свою систему людей» (Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931, с. 91). На первых авангардных выставках вместе с М. *Ларионовым* экспонировал свои работы и его младший брат И. *Ларионов* (1884—1920) — о нем см.: Kowtun J. F. Die Wiedergeburt der künstlerischen Druckgraphik. Dresden, 1984, S. 64—66.

[31] В «Будильнике» (1912, № 10, 4 марта) были напечатаны карикатуры на картины В. и Д. Бурлюков, В. Кандинского, И. Машкова, П. Кончаловского, П. Пикассо и А. Матисса, автором карикатур был некий художник Мельников. Рисунок, схематично изображающий бегущую лошадь, был подписан: «Д. Бурлюк. Поэт Бенедикт Лившиц», или «Избави нас, Бог, от этаких друзей» (см. илл. в ПС-I, с. 71).

[32] Рецензент-стихотворец под псевдонимом *«Скромный обыватель»* (И. С. Бачалдин) «описал» в фельетоне экспонировавшиеся на выставке «Автопортрет» В. Бурлюка и «Сдвинутую конструкцию» Д. Бурлюка («Голос Москвы», 1912, 31 января).

[33] *Бобров* С. П. (1889—1974) — поэт, стиховед, живописец, издатель, организатор футуристической группировки «Центрифуга». 18 января 1912 г. Бобров выступил с докладом о живописи в Троицком театре. См. в газ. отчете: «Русские пуристы, которые, как, например, Гончарова, пришли уже не к Матиссу с его компромиссами, а к Пикассо, кубистам, перестали учиться у французов. Сейчас основы русского пуризма в русском архаизме: древних иконах, лубках, вышивках, каменных бабах, барельефах, вроде печатей, просвир и пряников, где все так просто и характерно, полно огромной живописной ценностью. Современные пуристы не отвергают композиции, ибо чистота живописи в самой фактуре картин, а не в темах» (Ростиславов А. Русский пуризм (Реферат С. Боброва). — «Речь», 1912, 21 января). В прениях по докладу С. Боброва, кроме указанных Лившицем братьев Бурлюков, выступили Кульбин и поэт И. М. Зданевич, названный в отчете анонимно — «юный футурист». Зданевич писал в 1918 г. в неизданной статье о М. Ле-Дантю: «В январе 1912 года в Троицком театре на докладе Сергея Боброва впервые в Петербурге декларировали мы футуризм и посеяли его семена в русской действительности» (ГРМ). Тезисы доклада С. Боброва были напечатаны на пригласительном билете. См. также: Спандиков Э. Реферат Сергея Боброва. Русский пуризм. — «Союз молодежи», 1912, № 1, с. 21—22.

[34] Французские живописцы Жорж *Сера* (1859—1891) и Поль *Синьяк* были представителями поздней ветви импрессионизма — пуантилизма, или дивизионизма. Лившиц использует для их характеристики термин из доклада Боброва — «хромолюминаристы». *Гоген* Поль (1848—1903) — французский живописец, постимпрессионист, оказавший, как и Сезанн, значительное влияние на молодых русских художников начала XX в.

[35] См. в отчете А. Ростиславова о выступлении Н. Бурлюка: «Не обошлось и без курьезов, вроде невразумительного чтения студентом новых научных положений и новой терминологии в живописи В. Бурлюка, хотя основная мысль о необходимости новой терминологии для новой живописи безусловно верна» («Речь», 1912, 21 января).

[36] На диспуте присутствовало более 1000 человек. С докладами выступили Кульбин («Свободное искусство как основа жизни») и Д. Бурлюк («О кубизме и других направлениях в живописи»). Объявленный доклад В. В. Кандинского «был опущен» («Против течения», 1912, 18 февраля). Диспут обнаружил окончательный разрыв «Бубнового валета» и ларионовского «Ослиного хвоста».

[37] *Кульбин* Н. И. (1868—1917) — приват-доцент Военно-медицинской академии и врач Генерального штаба, художник-любитель, сыгравший ведущую роль в организации русского художественного авангарда. Организованная им группа «Треугольник» устроила в 1908—1910 гг. несколько выставок молодых художников. Кульбин часто выступал с лекциями и на диспутах, пропагандируя идеи нового искусства. В 1910 г. под его редакцией вышла СИ — одно из первых коллективных изданий русского литературного и художественного авангарда. Подробнее о Кульбине см. гл. 7 и ПК 1980; ПК 1983, с. 190—191.

[38] *С черепом Сократа* — современники Кульбина нередко сопоставляли его с Сократом. Например, Д. Бурлюк в повести «Филонов» (CR, 1954, № 28) и С. Городецкий в ст-нии «Кульбину» (сб. «Кульбин», Спб., 1912) и в некрологе: Три венка. — «Кавказское слово», Тифлис, 1917, 2 июля. *Инвентор* (лат.) — изобретатель, см. также гл. 2, 76.

[39] *Бергсон* Анри (1859—1941) — французский философ-иррационалист, исследовавший основополагающую роль интуиции в познании и творчестве. *Рамзай* Уильям (1852—1916) — английский химик и физик. Русские художники начала XX в. нередко опирались на новейшие научные достижения: атомное строение материи (Филонов в положениях об аналитическом искусстве), радиоактивное излучение (Ларионов в теории «лучизма»). Матюшин писал: «Новый творческий интуитивный разум, сменивший неосознанную интуицию, даст всю силу познавания художнику» (Матюшин М. В. О выставке «последних футуристов». — «Очарованный странник», вып. 10, Пг., 1916, с. 18). См. также тезисы доклада Кульбина «Новое мировоззрение» — ПК 1983, с. 224.

[40] В декабре 1911 — январе 1912 г. в Петербурге состоялся Всероссийский съезд художников, на котором были представители всех группировок от передвижников до самых новых и радикальных. От группы Ларионова выступил Бобров с докладом «Основы новой русской живописи». Кульбин, представлявший объединение «Треугольник», сделал два доклада: «Новые течения в искусстве» и «Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни». Он же, по поручению Кандинского, прочел его доклад «О духовном в искусстве (живопись)». Доклад включал главные положения вышедшей в Мюнхене книги Кандинского

«О духовном в искусстве» (1911), развившей идеи абстрактного искусства. Тексты докладов Боброва, Кульбина и Кандинского были напечатаны в «Трудах Всероссийского съезда художников в Петрограде. 1911—1912», Спб., 1914.

[41] Эти положения доклада Кульбина, где этапы развития искусства уподобляются биологическим процессам в природе, перекликаются со статьей самого Лившица «В цитадели революционного слова» (ПТ, 1919, № 5) и с полемическим откликом на нее в статье В. Хлебникова «О современной поэзии» (ПТ, 1920, № 6-7 — см.: Хлебников В. Творения. М., 1986, с. 632—633).

[42] О докладах Кульбина и Д. Бурлюка см. в отчете И. Мавича «Диспут „Бубновых валетов"» («Столичная молва», 1912, 13 февраля). Относящиеся к этому диспуту существенные дополнения и коррективы Н. И. Харджиева, хотя и не во всем убедительные, см. КИРА, с. 36—37; см. также гл. 2, 45.

[43] *Бодаревский* Н. К. (1850—1921), *Котарбинский* В. А. (1849—1921), *Семирадский* Г. И. (1843—1902) — живописцы, примыкавшие к салонному академизму. *Пимоненко* Н. К. (1862—1912) — живописец, писавший картины на темы украинского быта.

[44] *Волошин* (Кириенко-Волошин) М. А. (1877—1932) — поэт-символист, художник, критик. См. в газ. отчете: «На кафедру взошла Н. Гончарова и заявила, что среди демонстрировавшихся под флагом «Бубнового валета» картин были и ее картины, тогда как она принадлежит к иной группе — «Ослиного хвоста». Слово это вызвало гомерический смех аудитории, чуть ли не улюлюкания». Сменивший ее М. Ларионов заявил, «что бубновые валеты — консервативны, а «Ослиный хвост»... Публика опять зашумела, а председательствовавший Кончаловский (бубн<овый> валет) попытался лишить слова оратора. <...> Ларионов, весь бледный, ударил по кафедре кулаком, сломав в ней что-то, и закричал: «Черт возьми, дайте мне сказать!» Шум удвоился, и в результате долго сопротивлявшийся Ларионов выкрикнул: «Французы велики. Бубновые валеты — подражатели их и меня!» — и покинул треснувшую кафедру» (Б. Ш. [Б. Лопатин]. Художественный диспут. — «Против течения», 1912, 18 февраля). Подробнее о создании группы «Ослиный хвост» см. КИРА, с. 32—38; см. гл. 2, 20.

[45] По замечанию Н. И. Харджиева, Гончарова сформулировала эти положения не в выступлении на диспуте, а в письме в редакции ряда газет. Он считает, что письмо не было опубликовано в газетах, и цитирует его по автографу (см. КИРА, с. 36). Между тем оно с некоторыми сокращениями было напечатано в газ. «Против течения» (1912, 3 марта). В связи с этим см. замечание Г. Г. Поспелова в кн.: «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917)». Кн. 4, М., 1980, с. 110. Для реконструкции выступления Гончаровой на диспуте Лившиц, вероятно, использовал текст ее письма, напечатанного в кн.: Эли Эганбюри [И. Зданевич]. Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. М., 1913, с. 18—19. Полный текст этого письма на французском

языке см.: Loguine T. Gontcharova et Larionov. Paris, 1971, p. 21—22.

[46] Ошибка мемуариста: кроме указанного выше письма, Н. Гончарова напечатала предварительное краткое письмо в «Столичной молве» (1912, 20 февраля) с поправками к газ. отчету о диспуте И. Мавича («Столичная молва», 1912, 13 февраля).

[47] О выступлении Ларионова см. гл. 2, 44.

[48] 25 февраля 1912 г. в Москве в Политехническом музее состоялся второй диспут «Бубнового валета». Докладчики — Волошин и Д. Бурлюк, назначенные оппоненты — Маяковский и Крученых. Это было первое публичное выступление Маяковского, его имя в печати не упоминалось. См. в газ. отчете: «Участие Волошина на этих диспутах вызывает недоумение. Он своей литературностью и начитанностью вносит диссонанс в бестолковое бурлюканье наших бубновых валетов» («Против течения», 1912, 10 марта).

[49] Ст-ния № 23, 32, 33, 38, 39, 41, напечатанные в ПОВ, в «Аполлоне» не появились. Лившиц начал сотрудничать в «Аполлоне» в 1910 г., в № 11 (ст-ния № 2, 20, 125), два ст-ния (№ 4, 22), напечатанные в 1912 г. в ЛА (изданном «Аполлоном»), были посланы, вероятно, раньше.

[50] О попытке Н. Бурлюка вступить в «Цех поэтов» см. гл. 8, 34. Сохранилось неопубликованное письмо Лившица к Н. С. Гумилеву от 27 сентября 1912 г., также свидетельствующее о попытке сотрудничества с «Цехом поэтов»: «Глубокоуважаемый Николай Степанович! Через час уезжаю в село Медведь. Прилагаю стихотворения для «Гиперборея»: «Предчувствие» («Расплещутся долгие стены...») и „Пьянители рая"» (на письме резолюции Н. Гумилева, С. Городецкого, М. Лозинского — «отказать», — Семейный архив М. Л. Лозинского).

[51] Рассказ Марселя Швоба «Паоло Учелло. Художник» (в анонимном пер. Л. Рындиной) был опубликован в АСП, в котором дебютировал Лившиц.

[52] Образ *«беременного мужчины»*, ставший предметом постоянных издевательств фельетонистов, — из эпатажного ст-ния Д. Бурлюка «Плодоносящие» («Мне нравится беременный мужчина, Как он хорош у памятника Пушкину»), впервые напечатанного в сб. «Стрелец» I (Пг., 1915).

[53] *«Олимпия»* (1863) — картина Эдуарда Мане (1832—1883), изображающая обнаженную натурщицу. Выставленная в «Салоне» в 1865 г., она была встречена ожесточенной критикой зрителей и прессы.

[54] В то время в газетах и журналах часто печаталась реклама настойки «Спотыкач» производства «Товарищества Н. Л. Шустова и сыновей».

[55] Имеется в виду книга-манифест живописцев Альбера *Глеза* (1881—1953) и Жана *Метценже* (1883—1956) «Du Cubisme», изданная в 1912 г. в Париже и вышедшая в 1913 г. в издательстве «Журавль» (Спб.) в переводе Екатерины Низен (Гуро) под редакцией М. В. Матюшина. Ср. приведенное высказывание Д. Бурлюка с формулировкой из указанной книги (с. 14). См. также гл. 1, 59.

[56] Бурлюк имеет в виду вождя итальянских футуристов Ф. Т. Маринетти (см. о нем гл. 7).

[57] Речь идет, вероятно, о втором «Манифесте художников-футуристов», который был написан 11 апреля 1910 г. итальянскими художниками Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссоло, Джино Северини и Джакомо Балла. Русский перевод этого манифеста появился позже — см. «Союз молодежи», Спб., 1912, № 2 и в кн.: «Манифесты итальянского футуризма», М., 1914, с. 11—15.

[58] Лившиц последовательно избегал употребления термина «футуризм». Например, в статье «Освобождение слова» (ДЛ-I) он называет соратников по группе только «гилейцами», а в статье «В цитадели революционного слова» подчеркивает: «История этого литературного течения, по скорбному недоразумению принявшего ничем не обоснованное наименование «футуризма», на памяти у всех, интересующихся судьбами русского художественного слова...» (ПТ, 1919, № 5).

[59] И. Северянин (см. о нем в гл. 6) писал в неизданной биографии: «В ноябре 1911 г. Игорь-Северянин основал интуитивную школу Вселенский Эго-футуризм, издав поэзу-грандиоз «Пролог Эго-футуризма». Над разработкой сущности Эго-футуризма автор мыслил два года» (ИРЛИ). Эту «поэзу»-манифест Северянин включил в сб. «Громокипящий кубок» (М., 1913). В первый период (до конца 1912 г.) он возглавлял группу «Ассоциация эгофутуризма», в которую входили К. Олимпов (К. К. Фофанов), Г. Иванов, Грааль Арельский (С. С. Петров), И. Игнатьев (Казанский) и др.

[60] Здесь приведены названия эгофутуристических деклараций. *«Скрижали Академии Эгопоэзии* (Вселенский Эго-футуризм)» — первый групповой манифест, изданный в виде листовки в январе 1912 г. (тираж — 510 экз.). И. Игнатьев писал в статье «Эгофутуризм»: «„Хартия интуитивной школы Вселенский Эго-футуризм" — основана 13 января 1912 года — начертаны скрижали Вселенского Футуризма — Константином Олимповым (К. К. Фофановым) совместно с Игорем Северянином, а в октябре 1911 года образован кружок „Ego"» (сб. «Засахаре кры», Спб., 1913). *«Грамота»* — название еще одного манифеста, выпущенного в виде листовки в январе 1913 г. обновленным составом группы («Интуитивная Ассоциация»), возглавленной после ухода И. Северянина И. Игнатьевым (1913—1914 гг.). *«Пролог»* и *«Эпилог»* — названия стихотворных «манифестов» И. Северянина: «Пролог. Эго-футуризм» (Спб., 1911), «Эпилог. Эго-футуризм» (Спб., 1912).

[61] *Пежоративный* (франц.) — негативный.

[62] Об отношении к итальянским футуристам группы Ларионова — Гончаровой см. гл. 7. *«Отец российского футуризма»* — Д. Бурлюк.

[63] *Фонвизин* А. В. (1882—1973), *Моргунов* А. А. (1884—1935) — члены группы «Бубновый валет». Об открытии выставки «Ослиный хвост» — см. гл. 2, 20. В ее составе была также отдельная экспозиция петербургского «Союза молодежи»: В. Марков (Матвей), О. В. Розанова, И. С. Школьник, П. Н. Филонов и др. Кроме указанных Лившицем участников выставки, на ней были представлены работы других членов «Ослиного хвоста» — К. М. Зданевича, М. В. Ле-Дантю, М. З. Шагала, А. В. Шевченко и др.

[64] См. об этом инциденте в статье М. Волошина «Ослиный хвост» («Русская художественная летопись», 1912, № 7) и в кн.: Эли Эганбюри [И. Зданевич]. Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. М., 1913, с. 17. Через два года (в марте 1914) на персональной выставке Гончаровой в Петербурге цензура снова сняла «Евангелистов». Поводом послужила газетная заметка-донос: «Все выставленные кощунственные произведения должны быть немедленно убраны с выставки; нельзя же в самом деле допускать умышленное обезображивание святых лиц в виде посмешища среди зеленых собак, «лучистых» пейзажей и подобной «кубистической» дребедени» (Дубль-вэ. Футуризм и кощунство. — «Петербургский листок», 1914, 16 марта). За художницу вступились такие разные деятели искусства, как граф И. И. Толстой, вице-президент Академии художеств, хранитель Эрмитажа Н. Н. Врангель и художник М. В. Добужинский (М. Удаление картин с выставки. — «Петербургский курьер», 1914, 18 марта). Цензурный запрет был отменен: «Духовный цензор архимандрит Александро-Невской лавры не только не нашел в удаленных картинах ничего кощунственного, но, наоборот, увидал в них признаки стиля, близкого к древней иконописи, столь ценимой теперь и в художественном и в духовном мире» (Снятие запрещения с картин Н. Гончаровой. — «День», 1914, 24 марта).

[65] См. об этом в газ. «Столичная молва» (1912, 12 марта) и «Русское слово» (1912, 13 марта).

[66] См. гл. 2, 9.

[67] Здесь цитируется последняя строфа из стихотворного фельетона В. А. Гиляровского «Ослинохвостие», напечатанного под псевдонимом «Ага», — «Голос Москвы», 1912, 15 февраля.

[68] Н. И. Харджиев считает, что Лившиц преувеличил в своих мемуарах организаторскую роль Д. Бурлюка в деятельности «Бубнового валета», и приводит мотивировку: по уставу общества, Бурлюк, будучи учащимся, не мог состоять его членом и потому участвовал в выставках только в качестве экспонента — см. КИРА, с. 37.

[69] *«Игра в аду»* — литографированное издание поэмы А. Крученых и В. Хлебникова с иллюстрациями Н. Гончаровой вышло

в октябре 1912 г. в Москве (тираж — 300 экз.). *«Мир с конца»* — «Мирсконца» (авторская форма заглавия) — литографированный сб. А. Крученых и В. Хлебникова, иллюстрированный Н. Гончаровой, М. Ларионовым, Н. Роговиным и В. Татлиным (М., 1912, тираж — 220 экз.). В 1912 — 1914 гг. русские поэты и художники предприняли своеобразный книжный эксперимент, выпустив ряд поэтических сборников, в которых текст и иллюстрации были выполнены в единой технике — способом литографии. «Графика» рукописных строк, «немой голос почерка» (В. Хлебников) сообщали поэтическому образу добавочную экспрессию. Инициаторами выпуска таких изданий были Крученых и Маяковский, в работе над ними принимали участие М. Ларионов, Н. Гончарова, О. Розанова, П. Филонов, К. Малевич, В. Чекрыгин и др. художники.

[70] Петербургское общество художников «Союз молодежи» (1910—1914) возникло по инициативе М. Матюшина и Е. Гуро, порвавших с кружком Кульбина. «Уже в конце 1909 г. произошла дифференцировка, отделившая от группы Н. Кульбина наиболее активных участников. Разрыв был вызван несогласием с эклектичностью, декадентством и врубелизмом лидера» (Матюшин М. В. Русские кубо-футуристы, — КИРА, с. 141). Бессменным председателем общества был Л. И. Жевержеев, секретарем — И. С. Школьник. Ведущие мастера «Союза молодежи» — П. Филонов, О. Розанова, М. Матюшин. 3 января 1913 г. членами его были избраны Д. Бурлюк, К. Малевич, В. Татлин. Общество издало три выпуска сборников «Союз молодежи», которые редактировал исследователь искусства и живописец В. Марков (Матвей). В 1910—1914 гг. «Союз молодежи» устроил семь выставок, на которые широко привлек москвичей М. Ларионова, Н. Гончарову, членов «Бубнового валета» П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова и др.

[71] На выставке «Στέφανος», проходившей в Москве в залах Строгановского училища с 27 декабря 1907 г. по 15 января 1908 г., приняли участие В. и Д. Бурлюки, Л. Бурлюк-Кузнецова, М. Ларионов и Н. Гончарова, А. Лентулов, С. Судейкин, Н. Сапунов, Г. Якулов и др. См. также гл. 1, 5.

[72] Речь идет о первой выставке «Бубновый валет», которая открылась в Москве 10 декабря 1910 г. и название которой принадлежало Ларионову (см. гл. 1, 35; подробнее — КИРА, с. 32—33).

[73] *Автор «Солдатской Венеры»* (1912) — художник Ларионов. О неуживчивом характере Ларионова вспоминал Д. Бурлюк: «В мае — июне 1910 года в Чернянке и в городе Херсоне, где мы имели квартиру, гостил и работал М. Ф. Ларионов, друживший с братом Володей. <...> Я только что закончил портрет маслом с Хлебникова. Портрет был сырой. Хлебников настоял, что он повезет портрет в Астрахань своим родителям, будет держать в руках, в Херсоне его запакует в бумагу. Подали коляску, франт Ларионов со своими чемоданами занял все места в экипаже. Хлебников, держа свое эффиджи [изображение — итал.], пристроился сбоку, Ларионов, боясь за свой костюм, рассвирепел, вырвал холст из рук поэта и швырнул картину лицом вниз в абрикосовую пыль Таврической земли...» (CR, 1965, № 55, с. 37 — портрет Хлебникова работы Д. Бурлюка не сохранился). Однако Хлебников, видимо, не

придал этому инциденту особого значения, он высоко ценил творчество Ларионова и Гончаровой. В статье «Открытие художественной галереи» (1918) он писал, что в «будущем на стенах» Астраханской галереи «будет место лучизму Ларионова» (Хлебников В. Творения, с. 618).

[74] Речь идет о псевдорусском стиле архитектурных построек конца XIX — начала XX в., например, сооружениях архитекторов В. А. Гартмана, И. П. Ропета и др. *Самокиш* Н. С. (1860—1944) — живописец-баталист, руководитель батального класса в Академии художеств.

[75] *Глез* Альбер — см. гл. 2, 55. *Боччони* Умберто (1882—1916) — итальянский живописец, скульптор и теоретик искусства, возглавлял движение футуризма в итальянском изобразительном искусстве.

[76] *«Инвенция»* (лат.) — изобретение, открытие; термин, популярный в литературно-художественной среде начала XX в., ср., например, название статьи Н. Н. Евреинова — «Новые театральные инвенции («Гермес», I паг., с. 103—107).

[77] Здесь Лившиц, вероятно, намекает на родство художницы с женой А. С. Пушкина Натальей Гончаровой. Ср. с мемуарным очерком М. Цветаевой «Наталья Гончарова» («Прометей», вып. 7, М., 1969).

[78] Образ «полутораглазого стрельца», давший название книге мемуаров, навеян пребыванием Лившица на земле древней Гилеи и «скифскими сюжетами» работ В. Бурлюка. Автор заимствовал этот образ из своего раннего ст-ния в прозе «Люди в пейзаже» (1911), написанного в Чернянке (см. ПС, с. 547); см. также преамбулу к ПС и гл. 1, 44.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

[1] Это и цитируемые далее письма Д. Бурлюка к Лившицу не сохранились. «*Мизерикордией!..*» — Д. Бурлюк цитирует посвященное ему же ст-ние № 30.

[2] *Двоюродный брат* — Б. Ш. Дукельский-Диклер, из семьи богатого купца-еврея (поэтому имевший право жительства в Петербурге), служил в то время помощником присяжного поверенного, впоследствии издал сб. Appassionata. Пг., 1922 и «Сонеты» (Париж, 1926); см. отрицательную рецензию Сирина (В. Набокова). — «Руль», Берлин, 1926, 3 ноября.

[3] Общество «Бубновый валет» отказалось субсидировать задуманное Д. Бурлюком издание, первый программный сборник «будетлян» ПОВ был выпущен другими издателями (см. гл. 3, 11). О создании «Игры в аду» Крученых писал в неизданных воспоминаниях: «В неряшливой и студенчески-голой комнате Хлебникова я вытащил из коленкоровой тетрадки (зампортфеля) два листка — наброски — строк 40-50 своей первой поэмы «Игра в аду». Скромно показал ему. Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принял-

ся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры. <...> Вместе прочли, поспорили, еще поправили. Так неожиданно и непроизвольно мы стали соавторами» (Крученых А. Наш выход. — ГММ; см. также гл. 2, 69).

[4] Ср. ст-ния № 92, 95.

[5] *Ботокуды* (или аймары) — индейское племя каннибалов, жившее в Восточной Бразилии, к середине XX в. было истреблено. В конце этой главки в журнальной публикации и авторизованной машинописи (ИРЛИ) следует фрагмент, не вошедший в ПС-I: «Мы ехали обратно. Я размышлял о чуде, свидетелем которого мне только что привелось быть. В самом деле, как это могло случиться, что воинская повинность, все время синей птицей ускользавшая от меня, стала в какие-нибудь пять минут уже осязаемой реальностью? Неужели одной репутации честного служаки, которую успел стяжать себе мой родственник, оказалось достаточно, чтобы распахнуть передо мною врата аракчеевского сезама? Я не успел поделиться своими недоумениями с моим спасителем, так как он первый поспешил их рассеять: «Хороша птица, этот Ушаков! Знаешь, он ведь второй год должен отцу пятьсот рублей, которые выпросил у него, продувшись в карты. Попробовал бы он отказать мне в просьбе». Это говорил уже не стоявший навытяжку бывший вольнопер, а сын директора-распорядителя всех лапшинских фабрик, перед которым заискивали и у которого нередко занимали деньги офицеры «суконной гвардии», как насмешливо называли в Петербурге 22-ю и 37-ю дивизии. Закуривая папиросу, я не без нежности посмотрел на спичечную коробку». В ПС-I Лившиц заменил фамилию Ушаков на Горчаков.

[6] *Медведь* — здесь, в этом полку, в 1915 г. побывал также и Маяковский (см.: Брик Л. Из воспоминаний. — Альманах с Маяковским. М., 1934, с. 61). *Болотная медуза* — ср. название третьей книги стихотворений Лившица. *Затрещина* — здесь намек на название скандального футуристического сб. «Пощечина общественному вкусу» (см. гл. 4).

[7] Цитата из несохранившейся поэмы Лившица, написанной онегинской строфой. По свидетельству Е. К. Лившиц, имя героя этой поэмы — Кирилл. Кроме этого фрагмента в нее входил, по-видимому, фрагмент из гл. 9 (см. с. 536). Ср. также ст-ние № 136. Дворец в Грузине был построен в нач. 1800-х гг. петербургским архитектором Ф. И. Демерцовым (Демирцовым, 1760—1823) для А. А. Аракчеева, который в 1816 г. разместил недалеко от Грузино гренадерский полк, шефом которого был он сам. Представление о несохранившемся грузинском ансамбле дает недавно найденная серия гравюр середины XIX в. — см.: Мурашова Н. В. Архитектурный ансамбль усадьбы Грузино — произведение Ф. И. Демерцова. — Панорама искусств. Вып. 9, М., 1986, с. 198—231. Интересно, что фрагмент из поэмы Лившица дополняет некоторыми «деталями» сведения, собранные историками архитектуры. Ср. примеч. № 31. Ср. ст-ние Г. Державина «На прогулку в Грузинском саду» (1807).

[8] В подавлении студенческих волнений в Киевском университете в 1908 г. принимал участие 41-й пехотный Селенгинский полк.

[9] Лившиц участвовал во всех указанных футуристических сборниках, кроме ТТ, вышедшего в марте 1913 г.

[10] Ларионов отбывал воинскую повинность в 1910—1913 гг., в первые два года он создал свою знаменитую «солдатскую серию». В 1914 г. он находился на фронте, о его ранении см.: Дик. Футурист. — «Голос Москвы», 1915, 6 января. Ср. также у Хлебникова в письме от 11 октября 1914 г.: «На войне: 1) Василиск Гнедое; 2) Гумилев; 3) Якулов; 4) Б. Лившиц» (НП, с. 371; опущенное при публикации упоминание Лившица восстановлено по автографу — ГПБ). О своей невыносимой воинской службе Хлебников писал в 1916 г. Н. И. Кульбину (СП, V, 309—310). Ср. у Маяковского в статьях «Вравшим кистью» и «Теперь к Америкам!» (обе — 1914), где упомянуто: «чуть не без ног контуженный лежит дорогой Ларионов» и «Кому может показаться туманным язык лирика Лившица (кажется, он сейчас ранен в одном из боев в Австрии)» (ПСС, I, 309, 312).

[11] ПОВ вышла в свет 18 декабря 1912 г. (тираж — 500 экз.) — об этом см. ПКМ, с. 17 и «Памятные книжные даты», 1987, с. 195—196. В действительности «издатели» Г. Л. Кузьмин и С. Д. Долинский были знакомыми не Д. Бурлюка, а Маяковского, который и уговорил их издать ПОВ.

[12] О подготовке к изданию СС-II см. в письмах к Матюшину — Д. Бурлюка от 17 декабря 1912 г. (КИРА, с. 16) и коллективном письме Д. Бурлюка, Маяковского и Крученых от 22 февраля 1913 г., накануне выхода этого сб. (см. VM, p. 86).

[13] *Матюшин* М. В. (1861—1934) — скрипач, композитор, живописец, исследователь искусства, был в центре художественной жизни тех лет. *Гуро* Е. Г. (1877—1913) — поэтесса, художница, жена Матюшина; см. о ней ПК 1976, с. 317—326 и гл. 4. Их дом на ул. Песочной (№ 10) был штаб-квартирой русского кубофутуризма в 1910-е годы. Организованное Матюшиным издательство «Журавль» выпустило ряд книг Е. Гуро, В. Хлебникова, К. Малевича, П. Филонова и др. После революции Матюшин был профессором реорганизованной Академии художеств, руководил мастерской «Пространственного реализма», развивая идеи «расширенного смотрения» в живописи. В ГИНХУКе (Ленинград) он заведовал отделом «Органической культуры», исследовал закономерности цвета в живописи, взаимодействия цвета и формы. См. его воспоминания «Русские кубо-футуристы» — КИРА, с. 131—158. О совместном сборнике группы «Гилея» и общества «Союз молодежи» см. гл. 4, 44.

[14] О задуманной статье Лившиц пишет в письме к Матюшину от декабря 1912 — января 1913 г. из с. Медведь: «По просьбе Давида Давидовича посылаю Вам мои вещи для помещения их во 2-й кн. «Садка Судей». Условия помещения — мои всегдашние: 1) напечатание всех вещей без исключения, без малейших исправлений

и *обязательно в том порядке,* в каком я их расположил, т. е., в данном случае: a) Акростих; b) Форли; c) Соседи; d) Сентябрь; e) Бык и f) Степь. 2) Соблюдение делений на куплеты, где таковое деление имеется. 3) Minimum — 3 корректуры. Статьи, обещанной Давиду Давидовичу, не высылаю, т. к. она не готова. Если сборник выходит не на днях, благоволите уведомить меня: м. б., успею закончить ее» (цит. по копии — архив В. А. Катаняна). Впоследствии эта статья под названием «Освобождение слова» была опубликована в ДЛ-1 и перепечатана в ДЛ-11, а ст-ния № 27, 42, 44—46, 127 — в СС-II, затем — в ВС.

[15] *«Русский инвалид»* — с 1862 г. официальный орган военного министерства, в 1913 г. газета отмечала свое столетие.

[16] *«Элленор»* (1919) — роман французского писателя Жана Жироду (1882—1944). Лившиц перевел три стихотворные вставки из романа (см. № 264—266). В 1927 г. под редакцией Лившица вышел перевод романа Жироду «Сюзанна-островитянка», в том же году О. Мандельштам написал рецензию на французское издание романа Жироду «Elpenor» (1919) — собр. М. С. Лесмана.

[17] *«Рыцари безумия»* — название книги о футуристах А. Закржевского, изданной в Киеве в 1914 г., восходит к образу из ст-ния Е. Гуро «Поклянитесь однажды, здесь, мечтатели...» (СС-I, с. 74). Ср. также заглавие книги врача Е. П. Радина — «Футуризм и безумие» (Спб., 1914).

[18] Из двух эпатажных деклараций, открывающих сборники, Лившиц подписал только декларацию в СС-II. В журнальной публикации и авторизованной машинописи (ИРЛИ) после слов «второй „Садок Судей"» следует: «Впрочем, повинна была здесь не одна футуристическая «специфика»: представитель любого литературного направления, какой-нибудь безобидный Аполлон Коринфский, оказался бы приблизительно в таком же положении. Как всякий командир, мой начальник, разумеется, предпочитал здоровых людей больным, но если бы ему предложили на выбор роту, состоящую сплошь из луэтиков, или такую, куда затесался один борзописец, он, не колеблясь, попросил бы себе первую: так велика была в этой среде боязнь щелкоперской заразы».

[19] *Четыре... соратника* — Хлебников, Д. Бурлюк, Маяковский, Крученых, подписавшие декларацию в ПОВ. «*Только мы...*» — один из тезисов этой декларации.

[20] Цитата из статьи Лившица «Освобождение слова» (ДЛ-1, с. 8) — см. гл. 3, 14.

[21] В литературной автобиографии «Свояси» (1919) Хлебников сформулировал свою установку на «самовитое слово» (см.: Хлебников В. Творения, с. 37). Ср. у Лившица в статье «В цитадели революционного слова»: «Поэзия Г. Петникова — буйный расцвет самовитого слова, т. е. слова, осознавшего себя как самоцель. Возвращенное этим сознанием к своим первоистокам, оно развивается по собственным законам, отличным от законов словообразования и словосочетания разговорной речи, направляемой исключительно

потребностью нашей во взаимном общении» (ПТ, 1919, № 5, с. 45). *Петников* Г. Н. (1894—1971) — харьковский поэт-футурист, член содружества «Лирень», в 1919—1920 гг. редактор ПТ.

[22] Лившиц имеет в виду следующее место в своей статье: «Отрицая всякую координацию нашей поэзии с миром, мы не боимся идти в своих выводах до конца и говорим: она неделима. В ней нет места ни лирике, ни эпосу, ни драме» (ДЛ-I, с. 9—10).

[23] Неточная цитата из ст-ния С. М. Городецкого «Беспредельна даль поляны...» (впервые — «Факелы», кн. 1, Спб., 1906, с. 41, затем — сб. «Ярь», Спб., 1906). Сохранилась надпись Хлебникова Городецкому на СС-II: «Первому воскликнувшему «Мы ведь можем, можем, можем». Одно лето носивший за пазухой «Ярь», любящий и благодарный Хлебников. 10 апреля 1913 г.» (ГММ). *Мистический анархизм* — одно из направлений в позднем символизме (Г. Чулков, С. Городецкий).

[24] Цитата из ст-ния О. Мандельштама «Silentium» (1910) — «Аполлон», 1910, № 9, с. 7.

[25] В связи с этим см. ст-ние № 28.

[26] Выступления Бурлюка состоялись в другие дни: 20 ноября 1912 г. — вечер «Союза молодежи» в Троицком театре и 10 декабря 1912 г. в Художественно-артистической ассоциации. В Троицком театре после Бурлюка выступил также В. Маяковский: «Говорил не один Д. Д. Бурлюк, говорил и поставленный вторым (его доклад «О новейшей русской поэзии») в программе докладчик Маяковский, говорили оппоненты, вставляла свои замечания публика. И это общее, характерное для всего вечера участие «всех» в «разговоре о живописи» (подзаголовок доклада Д. Бурлюка), общем споре хочется признать значительным» (Бабенчиков М. В. О докладе Д. Бурлюка. — «Новая студия», 1912, № 13, 1 декабря, с. 13).

[27] О выступлениях Д. Бурлюка на диспутах «Бубнового валета» (12 и 25 февраля 1912) см. гл. 2, 36, 42, 48.

[28] Неточная цитата из ст-ния Д. Бурлюка «Утверждение бодрости» (см. гл. 1, 24), впервые напечатанного под загл. «и А. Р.» [из Артюра Рембо] — ДЛ-I, с. 114.

[29] Эта формула — анархическое кредо Саввы, главного героя одноименной пьесы Л. Н. Андреева (1906). К. И. Чуковский в своих докладах и статьях о футуризме сравнивал экстремизм андреевского Саввы с идеологическими установками футуристов (см. КЧ, с. 264).

[30] Ср. об этом в недатированном письме Д. Бурлюка к В. В. Каменскому, относящемся, вероятно, к концу 1912 г.: «Прибыли и записались новые борцы — Володя Маяковский и А. Крученых. Эти два очень надежные. Особливо Маяковский, который учится в школе живописи вместе со мной. <...> Необходимо скоро действовать. Бурно! Крученых с Хлебниковым на Песочной, у Матюшиных, Петербурге. Там же Бенедикт Лившиц и Коля. Брат Во-

лодя Пензе, учится живописи. Питере гремит Игорь Северянин. Слыхал?» (ПЭ, с. 165—166).

[31] Недооценка Лившицем издательской деятельности Крученых объясняется, по-видимому, неприятием всего его поэтического творчества. Между тем с именем Крученых связана целая эпоха в истории русской книжной графики — издания литографированных футуристических сборников с привлечением многих видных художников начала XX в. См. гл. 2, 69.

[32] Летом 1912 г. Н. И. Кульбин участвовал в организации Териокского театра, которым руководил В. Э. Мейерхольд. О Н. Н. Евреинове см. гл. 3, 37; 6, 41 и 9, 23.

[33] Сб. прозы, стихотворений и пьес Е. Гуро «Шарманка» (с рисунками автора и нотами М. В. Матюшина к пьесе «Арлекин») вышел в Спб. в 1909 г., оставшаяся часть тиража была выпущена в свет с новой обложкой в 1914 г.

[34] *Гилейский форт Шаброль* — квартира по ул. Большая Белозерская, д. 8, которую снимал Н. Бурлюк. Осенью 1899 г. в Париже на ул. Шаброль, в доме, получившем затем ироническое наименование «форт», члены реакционной антисемитской лиги оказывали в течение 35 дней вооруженное сопротивление полиции в знак протеста против пересмотра дела Дрейфуса. Ср. о форте Шаброль в поэме А. Ахматовой «Путем всея земли» (1921).

[35] Аберрация памяти: Лившиц, вероятно, впервые увидел Маяковского днем раньше, 20 ноября, на вечере в Троицком театре, после доклада Д. Бурлюка выступал Маяковский (см. Катанян 1985, с. 61).

[36] О Д. Г. *Богрове* см. гл. 2, 4.

[37] *«Театр для себя»* — формула, восходящая к известному труду Н. Н. Евреинова «Театр для себя» (Спб., 1915—1917, кн. I—III, иллюстрации Н. И. Кульбина и Ю. П. Анненкова). О влиянии теорий Н. Евреинова на молодого Маяковского см. в заметке Н. И. Харджиева — VM, p. 89—90.

[38] *Шехтель* (Тонкова) В. Ф. (1896—1958) — художница. Сохранился ее дневник, в котором имеются записи о молодом Маяковском (ГММ). По ее свидетельству, шарж на Маяковского, хранившийся у Лившица (см. ПС-I, с. 121), приписан ей ошибочно, автор его неизвестен (см. МВС, с. 624).

[39] Об этом см.: Харджиев Н. Маяковский и живопись. — ПКМ, с. 19—21. Ср. названия первых книг Маяковского — «Я!» (М., 1913), «Владимир Маяковский» (М., 1914).

[40] *Д.* — Добычина Н. Е. (1884—1940), организатор Художественного бюро в доме на Марсовом поле, № 7. С 1912 по 1918 г. была инициатором ряда значительных выставок русского авангарда, в том числе и «Последней футуристической выставки картин 0,10

(ноль—десять)», на которой К. Малевич впервые демонстрировал 49 супрематических холстов.

[41] Речь идет о преподавателе, затем юристе П. П. Добычине (1881—1942).

[42] В 1939 г. Н. Е. Добычина написала воспоминания о Маяковском, изобилующие недостоверными данными и домыслами (см. альм. «Поэзия», вып. 36, М., 1983, с. 104—106).

[43] В 1908—1909 гг. Маяковский трижды подвергался арестам за подпольную партийную деятельность, просидел в Бутырской тюрьме одиннадцать месяцев, 9 января 1910 г. освобожден из-под стражи.

[44] *Поэтическое хозяйство* — аллюзия на заглавие книги В. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» (М., 1924). Начало своей поэтической работы Маяковский связывал со стихами, написанными в Бутырской тюрьме (1909): «Спасибо надзирателям — при выходе отобрали» (ПСС, I, 17). Осенью 1912 г. он написал первые «полупрофессиональные стихотворения» («Утро» и «Ночь»), а 17 ноября 1912 г. впервые выступил с их чтением в подвале «Бродячая собака». О фиктивных датировках ранних ст-ний Маяковского см. гл. 5, 51.

[45] См. об этом в кн.: Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913, с. 5, 23.

[46] См. в манифесте СС-II (с. 2): «Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя и обратная рифма (Маяковский) разработаны нами». Ранние ст-ния Маяковского «Утро», «Из улицы в улицу», «Исчерпывающая картина весны» и др. представляют собой опыты рифмовки рассеченных слов или зеркально-переставленных слогов.

[47] Цитата из манифеста «Идите к черту», напечатанного в РП (см. гл. 6, 94, 95). Здесь речь идет о ст-ниях Лившица № 23, 32, 33, 38, 39, 41 и ст-нии в прозе «Люди в пейзаже».

[48] Лившиц продолжал сотрудничать в «гилейских» изданиях, в сб. «Союз молодежи» (1913, № 3) напечатаны его ст-ния № 34, 35, 36. О несостоявшемся сб. «Бубнового валета» см. гл. 3, 3.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

[1] Текст манифеста см.: ПСС, XIII, 244—245. В ПОВ были напечатаны в переводе с немецкого на русский язык четыре ст-ния в прозе из кн. «Klänge» («Звуки») художника В. В. Кандинского, постоянно жившего в Германии. Эта публикация вызвала письмо-протест Кандинского («Русское слово», 1913, 4 мая), хотя он предварительно дал Д. Бурлюку свое полусогласие на нее (см. ПКМ, с. 18).

[2] «Бросая» Пушкина с «парохода современности», футуристы в действительности оставили на своем «пароходе» его «багаж».

Эту мысль выразил главный «ниспровергатель» Хлебников в записи от 26 октября 1915 г. в альбоме Л. И. Жевержеева на одной из первых «сред»: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина «с парохода современности» Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 18XX году. «Руслан и Людмила» была названа «мужиком в лаптях, пришедшим в собрание дворян». Убийца живого Пушкина, обагривший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по всходу табуна молодых Пушкиных нового столетия» (ЛГМТМИ; здесь Хлебников пересказывает процитированную Пушкиным в предисловии к 2-му изданию «Руслана и Людмилы» (1828) статью о поэме, подписанную псевдонимом «Житель Бутырской слободы» [А. Г. Глаголев], — «Вестник Европы», 1820, № 11, С. 219).

[3] Кроме глухого краткого упоминания о манифесте в автобиографии Маяковского (ПСС, I, 21), сохранились свидетельства Крученых и жены Д. Бурлюка М. Н. Бурлюк (1894—1967), которые уточняют, какие и кому принадлежат фразы. Как выясняется, деятельное участие в составлении манифеста принимал Хлебников. Крученых вспоминал: «Писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы. Помню, я предложил: «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина»... Маяковский добавил: «С парохода современности». Кто-то: «сбросить с парохода»... Маяковский: «Сбросить — это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода»... Помню мою фразу: «Парфюмерный блуд Бальмонта». Исправление В. Хлебникова: *«Душистый* блуд Бальмонта» — не прошло... «Стоим на глыбе слова мы» и «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество (Л. Андреева, Куприна, Кузьмина (sic!) и пр.)» — фразы Хлебникова» (Хлебников В. Зверинец. Редакция А. Крученых. М., 1930, с. 13—14). Манифест был создан в общежитии консерватории, в так называемой гостинице «Романовка» (угол Малой Бронной и Тверского бульвара, дом 2/7), где жили тогда М. Н. и Д. Д. Бурлюки. М. Н. Бурлюк свидетельствует: «Прочитав манифест, Якулов наотрез отказался поставить под ним свою подпись. <...> С 10 часов утра собрались Владимир Маяковский, Алексей Крученых и Виктор Хлебников: все четверо энергично принялись за работу. Первый проект был написан Давидом Давидовичем, затем текст читался вслух, и каждый из присутствовавших вставлял свои вариации и добавления. Отдельные места выбрасывались, заменялись более острыми, угловатыми, оскорбляющими, ранящими мещанское благополучие. Бурлюку принадлежит первая фраза: «Сбросить с парохода современности». Когда предлагали включить имя Максима Горького, Давид Давидович протестовал, указывая на его важность для века как писателя-пролетария...» (цит. по: Д. Бурлюк. Фрагменты из воспоминаний футуриста. — ГПБ).

[4] Таблица «Взор на 1917 год», где вычислена «закономерность» падений государств, кончалась «загадочным» «Некто 1917» (ПОВ, с. 112). За полгода до этого, в первой своей книге «Учитель и ученик» (Херсон, 1912), Хлебников писал: «Не стоит ли ждать

в 1917 году падения государства?» (СП, V, 179). В автобиографии «Свояси» (1919) Хлебников вспоминал об этом: «Блестящим успехом было предсказание, сделанное на несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году. Конечно, этого мало, чтобы обратить на них внимание ученого мира» (СП, II, 10). Формула «закон времени» относится к поздним работам Хлебникова о природе времени (см. гл. 4, 20).

[5] См. гл. 3, 46.

[6] В ПОВ опечатка: автором статьи «Кубизм» был не Николай, а Давид Бурлюк (см. гл. 1, 55). В сборнике были напечатаны три прозаических текста Н. Бурлюка — «Смерть легкомысленного человека», «Тишина Эллады», «Солнечный дом».

[7] Сб. СС-II вышел в конце февраля 1913 г.

[8] См. гл. 3, 33. В СС-I были напечатаны шесть текстов Е. Гуро — «В белом зале, обиженном папиросами...», «Детство», «Ветер», «Недотрога», «Утренние страны», «Камушки». Ее творчество высоко ценили Хлебников, Маяковский, Крученых, а также Н. Асеев.

[9] Парафраз строки из ст-ния «Увертюра» И. Северянина, открывающего его сб. «Ананасы в шампанском» (М., 1915).

[10] Эти характерные для Гуро эпитеты неоднократно встречаются в произведениях, включенных в ее книги «Шарманка» (1909), «Осенний сон» (1912) и «Небесные верблюжата» (1914).

[11] Речь идет о символистских тенденциях в творчестве Е. Гуро (см. в кн.: Bjørnager K. Russian futurism, urbanism and Elena Guro. Århus, 1977). *Жамм* Ф. — см. переводы Лившица из него (№ 226—228). Об интересе Е. Гуро к французской традиции вспоминал Матюшин (см. КИРА, с. 138). Но, например, критик В. Ховин в статье «Елена Гуро» отрицал воздействие М. *Метерлинка* на ее творчество («Очарованный странник», Спб., 1914, вып. 7, с. 8). *Ярость молодого Рембо* — Лившиц имеет в виду письмо-манифест А. Рембо к Полю Демени от 15 мая 1871 г., в котором Рембо сформулировал свое кредо, выразил бунтарские идеи и резкое неприятие поэтов-предшественников. См. фрагмент из этого письма в беллетризованной биографии Рембо, переведенной Лившицем: «Мюссе совершенно нестерпим для нас, ибо его ангельская лень оскорбляет наше многострадальное поколение, одержимое пламенными видениями. О, эти приторные сказки и пословицы! О, эти «Ночи», о, «Ролла», о, «Намуна», о, «Чаша»! Все это до мозга костей французское, т. е. омерзительно в высшей степени; французское, а не парижское! <...> Вот она, настоящая солидная поэзия, живопись по эмали! Французскою поэзией будут наслаждаться еще долго, но только во Франции» (Карре Ж.-М. «Жизнь и приключения Жана-Артюра Рембо». Л., 1927, с. 57).

[12] *«Усикирко»* («Уусикиркко») — финский поселок на Карельском перешейке, где летом 1913 г. Матюшин снимал дачу, здесь 23 апреля (6 мая) умерла его жена Елена Гуро. В июле в Усикирко

состоялся первый съезд футуристов (К. Малевич, М. Матюшин, А. Крученых), на котором было принято решение о театральных постановках — трагедии «Владимир Маяковский» и оперы «Победа над Солнцем» (см. гл. 6). Крученых вспоминал: «Общество «Союз молодежи», видя засилье театральных старичков и учитывая необычайный эффект наших вечеров, решило поставить дело на широкую ногу, показать миру «первый футуристический театр». Летом 1913 г. мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сдать к осени. Я жил в Усикирко (Финляндия) на даче у Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь» (Крученых А. Наш выход.—ГММ).

[13] Е. Гуро создала миф о смерти никогда не существовавшего сына, названного ею Вильгельмом Нотенбергом, и посвятила ему многие свои произведения. Матюшин вспоминал: «Образ бедного рыцаря, «небесного верблюжонка», — воплотившийся у Гуро в образ человека, — не имеет ничего биографического, этот образ — резервуар ее мечты, она создала его из тончайших ощущений, идущих прямо от природы, от земли» (цит. по записи А. Г. Островского — из неизданной книги «Футуристы»). И хотя Лившиц не был посвящен в эту «тайну» и считал основную мифопоэтическую тему ее творчества — культ и трагедию материнства — построенной на «реальных» биографических фактах, он, объясняя причины своих с ней расхождений, дал верную психологическую характеристику Гуро.

[14] Гуро и Матюшин, в отличие от Лившица, высоко ценили радикализм Крученых в области словотворчества. Матюшин писал в воспоминаниях: «Никто из поэтов не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Мне и Малевичу были близки его идеи, запрятанные в словотворческие формы» (КИРА, с. 150 и с. 151—153). О своем отношении к стихам Крученых Е. Гуро сообщала в письме к нему, относящемся к весне 1913 г.: «У Вас, например, в пространствах меж штрихами готова выглянуть та суть, для которой еще вовсе нет названия на языке людей, та суть, которой соответствуют Ваши новые слова. То, что они вызывают в душе, не навязывая сейчас же узкого значения — ведь так?» (ЦГАЛИ). Ср. ст-ние Крученых «Памяти Елены Гуро» (РП, с. 72).

[15] Здесь, вероятно, некоторый сдвиг во времени: первая встреча с Хлебниковым, возможно, произошла несколько ранее, так как Хлебников в канун нового 1913 г. и первую половину января 1914 г. находился в Москве (см. СП, V, 294—295; НП, с. 363—364, 390).

[16] Имеется в виду портретный набросок с Хлебникова работы Б. Д. Григорьева (1886—1939), на котором помета поэта: «Сидел В. Хлебников» (хранится в семье К. И. Чуковского). См. СП, I, фронтиспис; см. также гл. 1, 93.

[17] См. «портрет» Хлебникова в поэме-«повести» С. Спасского «Неудачники» (М., 1929, с. 55): «И, как нахохленная птица, Бывало, углублен и тих, По-детски Хлебников глядится В пространство замыслов своих». Ср. в его же воспоминаниях: «Хлебников не под-

нимал головы, напоминая птицу, случайно попавшую в помещение» (Спасский С. Хлебников. —ЛС, 1935, № 12, с. 191).

[18] Источник образа установить не удалось. Возможно, он заимствован из ходовой юмористической графики.

[19] Кобчик-Гор (или сокол-Гор) — в египетской мифологии божество, изображаемое в виде сокола, человека с головой сокола или крылатого солнца. Хлебников любил отождествлять себя с египетскими богами и фараонами (см., например, повесть «Ка»).

[20] Хлебников постоянно обращался к проблеме времени и числа, к поискам математического определения «закономерностей» в истории и биологии. Последние такого рода работы собраны в цикл, озаглавленный «Доски судьбы».

[21] См. автохарактеристику Хлебникова в ст-нии «Еще раз, еще раз...» (1922): «Я для вас Звезда...»

[22] Парафраз строк из ст-ния Пушкина «Портрет» (1828): «Как беззаконная комета В кругу расчисленном светил».

[23] Здесь намек на поэтов и теоретиков футуризма, группировавшихся вокруг ЛЕФа и зачислявших Хлебникова по штату только своей школы, которая, по мнению Лившица, прекратила существование еще в 1914 г. (см. об этом также в предисловии Ц. Вольпе к ПС-I, с. 7).

[24] См. гл. 1, 15. Кроме того, в СИ было напечатано ст-ние Хлебникова «Трущобы», а в СС-I, кроме указанных поэм «Журавль» и «Зверинец», — пьеса «Маркиза Дезэс».

[25] Здесь, вероятно, описка: в 1928—1933 гг. вышло СП Хлебникова в 5-ти т. под ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. Так называемый «шестой» том («Неизданные произведения» В. Хлебникова под ред. Н. И. Харджиева и Т. С. Грица) вышел только в 1940 г. Среди неизданных работ Хлебникова находится еще значительное количество художественных и научных текстов, хранящихся в государственных архивах.

[26] В 1913 г. Д. Бурлюк читал в различных аудиториях Москвы и Петербурга доклад «Пушкин и Хлебников», в котором канонизировал Хлебникова (см. тезисы доклада ПС-I, с. 181). В феврале 1913 г. поэты-«гилейцы» издали листовку «Пощечина общественному вкусу», в которой Хлебников был провозглашен «гением — великим поэтом современности». В связи с этим Хлебников иронически-серьезно писал в автобиографии (1914): «В 1913 году был назван великим гением современности, какое звание храню по сие время» (НП, с. 353). В предисловии к сб. Хлебникова «Творения» (1914) Д. Бурлюк писал о «гении Хлебникове», «указавшем новые пути поэтического творчества», и заявлял, что «Хлебников — хаотичен, ибо он гений» (с. I—II).

[27] *Кааба* («куб» — араб.) — главный храм мусульман в Мекке, в восточную стену которого вделан священный «черный камень»

(метеоритного происхождения). *Камень будетлянской Каабы* — т. е. Хлебников.

[28] *Татлин* В. Е. (1885—1953) — художник, конструктор, иллюстратор Хлебникова и Маяковского, впоследствии автор проекта знаменитой башни «Памятник III Интернационала». См. в сб. «Мирсконца» (М., 1912) его литографию к ст-нию Хлебникова «Мы желаем звездам тыкать...» и литографии в ТТ: портрет Владимира Бурлюка, иллюстрации к ст-ниям Д. Бурлюка «Закат-маляр широкой кистью...» (см. илл. на с. 369, 492) и Маяковского «Вывескам» («Читайте железные книги!..»). Хлебников посвятил Татлину ст-ние «Татлин, тайновидец лопастей...» (1916). — Хлебников В. Творения, М., 1986, с. 104.

[29] Цитаты — из ст-ний Н. Бурлюка, обращенных к Хлебникову (ТТ, с. 61, 63). Образ «жены, пронзившей луком бегущего оленя», навеян «скифским» рисунком В. Бурлюка из СС-I. Цитата из ст-ния, возмутившего Хлебникова, свидетельствует, по замечанию Н. Харджиева, о том, что соратники поэта считали разработку составных рифм его нововведением (ПКМ, с. 106). «волчья сыть» — фольклорный образ, обращение к коню. Примечательно, что эту фольклорную формулу Хлебников использовал затем в поэме «Как быстро носятся лета...» (1914) в рифмовке: «волчьей сыти — забыть их» (НП, 50).

[30] Это выражение восходит к римскому праву, итогом которого был Кодекс Юстиниана (VI в.), позднейшие дополнения к нему назывались «Новеллы» («Новшества»).

[31] Так подписал Хлебников свою антимилитаристскую декларацию «Труба марсиан» (1916). 20 декабря 1915 г., как он отметил в дневниковых записях, «был избран королем времени» (СП, V, 333).

[32] См. гл. 4, 37.

[33] Предложенные Хлебниковым положения (в передаче Лившица) соответствуют пунктам № 1, 3, 6 манифеста из СС-II (см. ПСС, XIII, 245).

[34] Этот тезис Н. Бурлюка лег в основу пункта № 11 манифеста. Вскоре после выхода СС-II, на втором диспуте «Союза молодежи» в Троицком театре (24 марта 1913) Н. Бурлюк выступил с докладом «Сказка — миф». Ср. об этом также в его статье «Поэтические начала»: «...Слово связано с жизнью мифа, и только миф создатель живого слова. В связи с этим выясняется второй ответ, критерий красоты слова — миф» (ПЖРФ, с. 83). Ср. с тезисом Маяковского (ПСС, I, 365).

[35] *Потебня* А. А. (1835—1891) — выдающийся филолог, лингвист. Основные положения о природе мифа разработаны в его труде «Из записок по теории словесности», изданном посмертно в 1905 г. (см. гл. «Миф и слово», «Об участии языка в образовании мифов», «Религиозный миф»).

[36] Речь идет о Крученых. После окончания Одесского художественного училища (в 1906 г.) Крученых работал «учителем графических искусств средних учебных заведений» (в Смоленской губ. и Кубанской обл.) — см: Крученых А. 15 лет русского футуризма. М., 1927, с. 57.

[37] Здесь, вероятно, аберрация памяти Лившица: сохранился экземпляр СС-II, в котором Крученых, отчеркнув в манифесте пункты № 12, 13 и поставив вопросы «чего? кого?» возле слов «ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности», сделал следующую запись: «Этой чепухи я никогда не писал и не подписывал и тогда в Спб. не был. Б. Лившиц в своих «воспоминаниях» все напутал. 29.VI.65. А. Крученых» (собр. А. Е. Парниса). Ср. об этом в примеч. Н. Харджиева к указанному манифесту (Маяковский В. Полн. собр. соч. в 12-ти тт., М., 1940, т. I, с. 484), а также ПКМ, с. 323.

[38] Лившиц противопоставляет пункты манифеста № 1, 2, 6 пункту № 12, т. е. «хлебниковские» формулировки «крученых-ским».

[39] См. гл 3, 14.

[40] Об обложке к СС-II см. указанное письмо Маяковского, Д. Бурлюка, Крученых к Матюшину от 22 февраля 1913 г. в гл. 3, 12; ср. также VM, p. 86.

[41] В 1910—1913 гг. Каменский отошел от литературы, стал профессиональным летчиком. 29 апреля 1912 г. в Ченстохове (Польша) его самолет потерпел аварию и Каменский «упал с большой высоты и сильно разбился» (неизданная автобиография). В конце 1913 г. он вновь появился в Москве и Петербурге и вернулся к литературной деятельности.

[42] Участие Ларионова и Гончаровой в СС-II было последним эпизодом их сотрудничества с «гилейцами» и «Союзом молодежи» накануне окончательного разрыва и «объявления войны» этим группировкам.

[43] Неточность мемуариста: Е. Г. Гуро была членом группы «будетлян», впоследствии названной «Гилеей», уже со времени подготовки и выхода СС-I — весны 1910 г.

[44] 6 марта 1913 г. «Союз молодежи» и «Гилея» объединились на правах федерации. «Гилея» заметно оживила деятельность «Союза молодежи», были проведены литературные и художественные диспуты, организованы театральные постановки. Поэты получили в свое распоряжение треть объема издаваемых обществом сборников. В объединенном сб. «Союз молодежи» (Спб., 1913, № 3), кроме теоретических статей художников «Союза молодежи», были напечатаны статьи Хлебникова, проза Гуро, ст-ния Д. и Н. Бурлюков, Крученых, Лившица.

[45] *Розанова* О. В. (1886—1918) — живописец, график и поэт, член «Союза молодежи», иллюстрировала футуристические сбор-

ники «Тэ-ли-лэ», «Игра в аду» и др. (у Лившица ошибка в отчестве, правильно — Владимировна). *Амазонки* («безгрудые» — греч.) — по легенде, амазонки вырезали себе правую грудь, чтобы дальше оттягивать тетиву лука. О досекинской тубе — см. гл. 1, 52.

[46] Леже Фернан (1881—1955) — французский живописец, входивший в группу кубистов. После возвращения из Франции А. Экстер опубликовала статью о кубизме. См.: А. Э. Новое во французской живописи (Кубизм. Из статьи Роже Аллара). — «Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать», Киев, 1912, № 1—2.

[47] *Пентесилея* — предводительница амазонок, принимавшая участие в Троянской войне на стороне троянцев. Смертельно ранив Пентесилею, Ахилл заметил ее красоту и влюбился. Ср. также ст-ние № 191.

[48] Ср. в воспоминаниях Д. Бурлюка: «Поздней осенью 1909 г. Витя Хлебников декламировал у приехавших из Киева А. А. и Н. Е. Экстер на Михайловской площади в отеле, в присутствии П. П. Потемкина своего «Журавля» («Садок Судей I»). Я был потрясен. Александра Александровна Экстер, чуткая женщина, оценила» (ГПБ). См. также ст-ние А. Ахматовой «Старый портрет» (1910), посвященное А. Экстер, в публикации: Суперфин Г. Г., Тименчик Р. Д. Письма А. А. Ахматовой к В. Я. Брюсову. — «Записки Отдела рукописей ГБЛ», М., 1972, вып. 33, с. 277.

[49] См. гл. 3, 26.

[50] Вариации первых тезисов из манифеста ПОВ.

[51] Парафраз строки из ст-ния Д. Бурлюка «Утверждение бодрости» (см. гл. 1, 24 и гл. 3, 28).

[52] Культурная политика футуристов имела явную демократическую направленность — их ориентация на «низовую» культуру (примитив, лубок, вывеска и т. д.), их публичные выступления с эстрады были реализацией этих идей. Это с очевидностью проявилось к началу первой мировой войны, которая к тому же усилила ориентацию футуристов на Восток, усугубила их противостояние Западу.

[53] Неточно цитируется ст-ние Крученых (1912): «Дыр бул щыл // убещур // скум // вы со бу // р л эз». Автор полемически заявлял, что в «этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (Крученых А. Слово как таковое. Спб., 1913). См. также в его автобиографии: «Тогда же выскочил «Дыр бул щыл» (в «Помаде»), который, говорят, гораздо известнее меня самого» (Крученых А. 15 лет русского футуризма. М., 1927, с. 59). Вопреки ироничному замечанию Лившица, Крученых, находясь в Баку в 1920—1921 гг., неоднократно публично полемизировал с Вяч. Ивановым: «Встречался и работал в это время с В. Хлебниковым, Т. Толстой (Вечоркой), Н. Саконской и др., диспутировал и скандалил с Вяч. Ивановым, С. Городецким, местными профессорами и поэтами» (там же, с. 60). Ср. у Хлебни-

кова: «„Дыр бул щыл" точно успокаивает страсти самые расходившиеся» (НП, 367).

[54] Это утверждение Лившица требует существенной поправки: все творчество Маяковского и Хлебникова пронизано утопическими идеями, провидением будущего (см., например: Скуратовский В. На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского). — В кн.: Маяковский и современность. М., 1985).

[55] Цитата из Евангелия от Иоанна (I, 46). Интересно, что в 1913 г. единственные французы-футуристы художник Дель Марле и поэтесса Валентина де Сен-Пуэн выступили с «Футуристическим манифестом Монмартра» и «Футуристическим манифестом женщины-футуристки», а Аполлинер в том же году создал манифест «Футуристическая антитрадиция», в котором отметил значение нового направления в искусстве.

[56] *Бранкузи* К. (1876—1957), *Архипенко* А. П. (1887—1964) — румынский и русско-украинский скульпторы-авангардисты, работавшие в Париже. Опирались в своей художественной практике на принципы кубофутуристической геометризации, противоположные творческим установкам Родена и Майоля.

[57] «Салон независимых художников» был организован в Париже в 1884 г.

[58] Кроме указанного перевода (см. гл. 2, 55), был также издан неудовлетворительный перевод под инициалами М. В. (М., 1913). О рецепции в России теорий Глеза и Метценже и трансформации их идей в творчестве Матюшина и Малевича см. каталог «Москва—Париж. 1900—1930», т. 1, М., 1981, с. 59—60.

[59] *Аполлинер* Гийом (1880—1918) — см. наст. изд., с. 599. Здесь Лившиц пересказывает одно из положений статьи Ф. Леже «Современные достижения в изобразительном искусстве», напечатанной в «Les soirées de Paris», 1914, № 25, pp. 349—356. Ср. также со словами молодого Маяковского (в передаче Н. Асеева): «Никакой художник еще не придумал такого пейзажа города, как тот, что отражается в стеклах идущего трамвая — и притом бесплатно» (Асеев Н. Маяковский. М., 1943, с. 10).

[60] См. 4-й пункт первого футуристического манифеста Ф. Маринетти (1909): «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы» (Маринетти. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 7 — пер. В. Шершеневича).

[61] О Ч. Г. Хинтоне см. гл. 1, 59. См. также упоминание Хинтона в ряду Лобачевского, Римана, Пуанкаре, Минковского в статье М. Матюшина «О выставке „Последних футуристов"» («Очарованный странник», 1916, № 10, с. 16). О влиянии Хинтона на Матюшина см. КИРА, с. 132. В печати футуристов называли «людьми

четвертого намерения» (Ниротморцев М. Люди «четвертого измерения» (В балаганчике русского футуризма). —«Утро России», М., 1913, 12 декабря).

[62] *«Прекрасная ясность»* — один из основных эстетических принципов французского классицизма, восходящий к поэтике Н. Буало — см. «Песнь первую» в его поэме «Поэтическое искусство» (1674). Ср. манифест М. Кузмина «О прекрасной ясности», провозгласивший в русской поэзии «кларизм» («Аполлон», 1910, № 4).

[63] При всем новаторстве кубистов их творчество было связано с классической традицией Пуссена и Энгра, что особенно наглядно проступало в работах Ф. Леже. Молодые русские живописцы и критики не раз отмечали, что Пикассо не только новатор, но и завершитель линии Энгра: «Глубокая ошибка считать Пикассо началом — он скорее заключение, и по его пути, пожалуй, идти нельзя» (письмо М. Ле-Дантю к О. И. Пешковой от 1917 г. — ГРМ). «Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого» (Бердяев Н. Пикассо. —«София», 1914, № 3, с. 62). «Пикассо не может быть понят как день новой эры» (Пунин Н. Татлин (против кубизма). Пг„ 1921, с. 7).

[64] В 1913 г. В. Брюсов назвал А. Рембо «первым футуристом» (Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. Спб., 1913, т. XXI, с. 262). Впервые цикл стихотворений в прозе А. Рембо «Озарения», переведенный на рус. яз. Ф. Сологубом, был напечатан в сб. «Стрелец»!, Спб., 1915. «Озарения», как отмечает Н. Харджиев, оказали влияние на прозу Хлебникова (повесть «Ка» и др.) — ПКМ, с. 319.

[65] К. Чуковский в статье «Эго-футуристы и кубофутуристы» писал: «Напрасно насилует себя эстет и тайный парнасец г. Бенедикт Лившиц, совершенно случайно примкнувший к этой группе. Шел бы к г. Гумилеву! На что ему, трудолюбцу, «принцип разрушенной конструкции»! Опьянение отличная вещь, но трезвый, притворившийся пьяным, оскорбляет и Аполлона и Бахуса! Как истовы его дерзобезумия!..» (КЧ, с. 249). Здесь речь идет о ст-нии в прозе Лившица «Люди в пейзаже», навеянном поэтикой А. Рембо.

[66] Имеется в виду Крученых, который сравнивал свои опыты создания «заумного свободного языка» с «религиозным вдохновением» и словоговорением сектанта-хлыста В. Шишкова (см. сб. А. Крученых «Взорваль», Спб., 1913, с. 43 и его же статью «Новые пути слова» в сб. «Трое»). Цитаты из речи В. Шишкова Крученых заимствовал из статьи Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» («Богословский вестник», 1908, апрель). См. гл. 5, 27.

ГЛАВА ПЯТАЯ

[1] Здесь намек на Каменского, издавшего в то время книги воспоминаний: «Путь энтузиаста» (М., 1931) и «Юность Маяковского» (Тифлис, 1931). С 14 декабря 1913 г. по 29 марта 1914 г. состоялось турне футуристов по городам России, в котором приняли

участие Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский (кратковременно к ним присоединялись И. Северянин, В. Баян, К. Большаков). Маяковский назвал это турне в автобиографии «веселым годом». См.: Харджиев Н. «Веселый год» Маяковского. — VM, pp. 108—151.

[2] См. гл. 3, 34.

[3] См. статью В. Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Футуристы». — «Русская мысль», 1913, № 3, с. 129.

[4] Игорь Северянин в начале 1913 г. фактически уже не был лидером эгофутуристов, т. к. в конце 1912 г. он заявил в печати, что порвал с этой группой (см. гл. 2, 59, 60).

[5] Ср. об этом у Маяковского: «И даже марка-то «футуристы» не наша. Наши первые книги — «Садок судей», «Пощечина общественному вкусу», «Требник троих» — мы назвали просто — сборники литературной компании. Футуристами нас окрестили газеты. <...> Футуризм для нас, молодых поэтов, — красный плащ тореадора, он нужен только для быков (бедные быки! — сравнил с критикой)» (ПСС, I, 314).

[6] Желтая пресса сравнивала футуристов-«гилейцев» с гуннами; ср. в раннем стихотворении-памфлете Маяковского «Нате!»: «А сегодня мне, грубому гунну...»

[7] Сб. ДЛ-I, в котором была напечатана статья Лившица «Освобождение слова», вышел в августе 1913 г. Первоначально статья планировалась для сб. «Союз молодежи», № 4, который должен был выйти в апреле 1913 г. Но издан не был. Об этом писал Лившиц Л. И. Жевержееву из с. Медведь 21 апреля 1913 г.: «Недели две назад я выслал Вам для № 4 «Союза молодежи» статью и стихи. Ввиду того, что я хотел бы поместить эти стихи в другом издании, очень прошу Вас, если еще не поздно, не сдавать их в набор, а переслать мне по нижеуказанному адресу. *Статью же, конечно, печатайте.* Во всяком случае, о положении дела не откажитесь уведомить меня» (ЦГТМ).

[8] В 1927—1929 гг. Д. Бурлюк написал «Фрагменты из воспоминаний футуриста» и прислал их литературоведу А. Г. Островскому для публикации в СССР. В начале 1930-х гг. эти мемуары были подготовлены к печати, но издание не состоялось (ныне рукопись Д. Бурлюка находится в ГПБ).

[9] Неточная цитата из поэмы Маяковского «Облако в штанах» (ПСС, I, 186). *Турецкие шальвары* — в своих воспоминаниях о Пушкине Н. Б. Потокский описывает «странный костюм» поэта («широчайшие шаровары», «красный молдаванский плащ») — «Русская старина», 1880, № 7, с. 575.

[10] 14 сентября 1913 г. художник М. Ларионов и поэт-футурист К. Большаков (1895—1938) совершили эпатажную прогулку с раскрашенными лицами по Кузнецкому мосту в Москве (см. «Московский листок», 1913, № 214). Раскраска лица у футуристов, отчасти напоминавшая татуировку дикарей (ср. у Хлебникова в поэме «Ви-

ла и Леший» (1913): «И дикарскую стрелу Я на щечке начерчу»), была одним из приемов эпатажа, протестом против буржуазно-мещанских условностей. Ларионов и поэт И. Зданевич провозглашали в манифесте «Почему мы раскрашиваемся»: «Мы не стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор. <...> Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей раскраски» («Аргус», 1913, № 12, с. 115). Участники группировки Ларионова в 1913—1914 гг. (осень — зима — весна) неоднократно появлялись с раскрашенными лицами в различных аудиториях, на диспутах, вечерах, в кафе. В футуристическом гриме они снимались в фильме «Драма в кабарэ футуристов № 13» (см. «Голос Москвы», 1913, 1 октября; «Раннее утро», 1913, 12 октября; «Столичная молва», 1913, 15 октября; «Вестник кинематографии», 1913, № 21; «Новь», 1914, 25 апреля). О докладе И. Зданевича «Раскраска лица» (9 апреля 1914) в «Бродячей собаке» — см. ПК 1983, с. 233. Д. Бурлюк и Каменский также появлялись на некоторых диспутах и на вечерах во время турне с раскрашенными лицами. О раскраске лица как футуристическом приеме см. также КИРА, с. 48—49.

[11] *Циндель* — здесь магазин тканей, принадлежавший известному в Москве товариществу по производству мануфактуры «Эмиль Циндель».

[12] Ср. у Маяковского в ст-нии «Несколько слов о моей маме» (1913): «У меня есть мама на васильковых обоях, А я гуляю в пестрых павах, вихрастые ромашки, шагом меряя, мучу».

[13] Черно-желтая окраска кофты Маяковского, ставшей символом молодого поэта, трансформировалась в ключевой образ его ранних стихов («Кофта фата», 1913 и др.). Отождествление блузы Маяковского с курткой жокея имело, по свидетельству знакомых поэта, реальную модель — желто-фиолетовый камзол жокея Д. Синегубкина. Сопоставление кофты Маяковского с молитвенным плащом (талесом) сделано Лившицем, вероятно, под воздействием библейских «черно-желтых» мотивов Мандельштама, варьируемых в его поэзии и прозе. Ср. также «схематический» портрет Маяковского работы Д. Бурлюка, помещенный в отдельном издании трагедии «Владимир Маяковский» (М., 1914), и атрибутированный нами портрет поэта работы Ю. П. Анненкова — (см. илл. на с. 523).

[14] Парафраз автохарактеристики Маяковского из вступления к поэме «Во весь голос». Ср. название главы о Маяковском из воспоминаний Лившица в отдельной публикации — «Грезэр и горлан» («Стройка», Л., 1931, № 36, с. 9).

[15] Здесь, вероятно, намек на название первого сценария Маяковского «Погоня за славою» (1913), о чем поэт упомянул в предисловии к сборнику сценариев — см. «Советское искусство», 1931, № 19, 18 апреля и Катанян 1985, с. 69, 513.

[16] На почтамте служила младшая сестра поэта О. В. Маяковская (1890—1949), впоследствии она некоторое время была техническим секретарем «ЛЕФ'а», а старшая — Л. В. Маяковская

(1884—1972) работала художником по тканям на фабрике Трехгорной мануфактуры.

[17] *Дагомейское лангути* — на языке эве: *лане* — тело, человек; *нгути* — узелок. Речь идет, по-видимому, о повязке-амулете у аборигенов Дагомеи, по другой версии, лангути — шкурка небольшого зверька. Об этом эпизоде вспоминала и мать поэта А. А. Маяковская: «Это не толстовка, а обыкновенная кофта, попросту сшитая, с большим отворотом. Шея была очень открыта <...>. Переоделся, и получилось очень нарядно. А другие пришли в каких-то пиджаках. Лившиц надел очень яркий цветной галстук» (ВЛ, 1987, № 1, с. 172).

[18] В описываемое Лившицем время, в октябре 1913 г., Маяковский уже заканчивал работу над трагедией «Владимир Маяковский».

[19] Строфа из ст-ния И. Северянина «Процвет Амазонии», написанного в мае 1913 г.; напечатано впервые без заглавия весной 1914 г. (ПЖРФ) и вошло в сб. И. Северянина «Златолира» (М., 1914), а не в «Громокипящий кубок» (М., 1913), как указывает Лившиц. *Узаконенный Северянином мотив из Тома* — Лившиц имеет в виду строки из «Процвета Амазонии»: «Под полонез Тома блистательный Она садится на коня». К персонажам и ариям из опер французского композитора Амбруаза *Тома* (1811—1896) Северянин обращался и в других стихотворениях («Фантазия восхода», «Шампанский полонез» и др.). В неизданной автобиографии И. Северянин писал «о влиянии композитора Амбруаза Тома и вообще музыки» (ИРЛИ). «Процвет Амазонии» Маяковский цитирует и в статье «Бегом через вернисажи» (1914).

[20] Имеются в виду городские мотивы ранних произведений Маяковского, в частности строка из ст-ния «Несколько слов обо мне самом» (1913): «Кричу кирпичу, // слов исступленных вонзаю кинжал...»

[21] *Бадмаев* П. А. (1841—1920) — популярный в России врач, пропагандист тибетской медицины, дипломат.

[22] *Рембо, настоянный на аракчеевской казарме* — т. е. сам Лившиц, называвший себя учеником Рембо и прошедший воинскую службу в аракчеевских казармах (см. гл. 3, 7).

[23] *Тизана* (франц.) — настой из трав. *Четверть года в аду* — намек на заглавие единственной книги А. Рембо, изданной им самим, — «Одно лето в аду» или «Четверть года в аду» («Une saison en enfer», Брюссель, 1873), в которой он «проходит сквозь ад» и отрекается от литературы и европейской цивилизации.

[24] *«Метрополь»* — известная гостиница в Москве, на фронтоне здания которой — керамические панно «Принцесса Грёза», выполненные по эскизам М. А. Врубеля, с надписью: «Опять старая история, когда выстроишь дом, то замечаешь, что научился кое-чему» (Ф. Ницше).

[25] Ошибка памяти; Маяковский сотрудничал не в «Вестнике кинематографии» А. А. Ханжонкова (1877—1945), а в «Кине-журнале» Р. Д. Перского (1875—1929), и поэты посетили, вероятно, редакцию этого журнала. С этим эпизодом, неточно зафиксированным Лившицем, связано крупное научное открытие в творческой биографии Маяковского — удалось выявить 24 неизвестных статьи Маяковского о кино и 13 его рисунков, напечатанных в 1913—1915 гг. под различными псевдонимами (см. ВЛ. 1970, № 8, с. 141—203; «Лит. газета», 1972, 2 августа). Рисунки публиковались, вопреки утверждению Лившица, без стихотворных надписей. По свидетельству одного из публикаторов В. Радзишевского, он начал свои разыскания, отталкиваясь именно от этого эпизода, описанного Лившицем в ПС-I. См. также: Катанян 1985, с. 69—70.

[26] *Четверть часа Рабле* — крылатое французское выражение, восходящее к эпизоду из жизни Рабле, здесь в значении: неприятный момент расплаты.

[27] *Чуриковцы* — так называемая секта трезвенников, основанная в конце XIX в. купцом Иваном Чуриковым. О чуриковцах см., в частности, в газ. «Раннее утро», 1913, 10 и 28 декабря. *Хлысты* — основанная в XVII в. мистическая секта, одним из ритуальных символов которой является голубь (см. гл. 4, 66).

[28] Ст-ние «Еще Петербург» впервые напечатано под заглавием «Утро Петербурга» в ПЖРФ, с разночтением в предпоследней строке (вместо «А с неба...» — подцензурное «А с крыши...»). О чтении Маяковским этого ст-ния на «Первом в России вечере речетворцев» см. далее.

[29] Первая строфа из ст-ния И. Северянина «Процвет Амазонии» — см. гл. 5, 19.

[30] *«Киевская мысль»* — либеральная газета, выходила в 1906—1918 гг.

[31] *Шульгин* В. В. (1878—1976) — член Государственных дум, редактор черносотенной газ. «Киевлянин», ярый антисемит, однако во время процесса Бейлиса опубликовал ряд статей, в которых резко выступил против «ритуальной» версии и против вдохновителей процесса («Киевлянин», 1913, 27 сентября — 31 октября). Он утверждал, что откровенно сфабрикованное дело Бейлиса может подорвать общую идею и позиции государственного антисемитизма. Шульгин был привлечен к суду по обвинению в клевете на одного из организаторов процесса, прокурора Киевской судебной палаты Г. Г. Чаплинского. См. также: Шульгин В. Годы. М., 1979, с. 125—146.

[32] Фильм «Ключи счастья» по одноименному бульварному роману (1909—1913) А. А. Вербицкой вышел на экраны в конце 1913 г. В газетах Москвы и Петербурга этот фильм рекламировался вместе с документальными картинами, объявленными «сверх программы», — «К процессу Бейлиса» и «Дело Бейлиса» (см., например: «Раннее утро», 1913, 7 и 13 октября).

[33] См. стихотворный фельетон: Хафиз. «Судебный отчет» из цикла «Резвая утка (Орган праздной мысли)». — «Раннее утро», 1913, 5 октября.

[34] *«Молчи, грусть, молчи!»* — название популярного романса (муз. Г. Березовского, слова А. Френкеля), изданного в Киеве в 1915 г. Под этим же названием в 1917 г. вышел фильм, декорации и изобразительное решение которого и описывает Лившиц.

[35] *Венский сецессион* — объединение австрийских художников, возникшее в 1897 г. и утверждавшее в противовес официальному академизму стиль «модерн». *Стиль макарт* — от имени австрийского живописца Ганса Макарта (1840—1884). Его картины отличаются декоративными эффектами, помпезностью, пышностью костюмов и богатством аксессуаров, но внутренне бессодержательны.

[34] *Гриневская* И. А. (1864—1944) — поэтесса, драматург. Ее восточные драматические поэмы пользовались большой популярностью, а поэма «Баб» (1903) — из жизни персидского пророка-реформатора XIX в. Мирзы Али Мухаммеда, прозванного Бабом (в значении «дверь истины»), была восторженно принята прессой и не сходила с подмостков театров вплоть до Февральской революции. Петербургские эгофутуристы привлекали Гриневскую к участию в своих изданиях. *«Скрипка... г. Дубинина»* — см., например, объявление о выступлении «солиста-скрипача-виртуоза М. И. Дубинина в ресторане „Вена"» («Раннее утро», 1913, 31 декабря).

[37] В отзыве о вечере сообщалось: «Не было свистков и дальше, как ни надрывались футуристы, как ни пищал Крученых, мямлил Николай Бурлюк, ломался в стиле mauvais ton Лившиц, завывал могильным голосом Маяковский. Несколько хлестких фраз, набор малозначащих слов, выкрики и робкое третирование публики — вот весь багаж московских футуристов, с которым они думают поставить мир вверх ногами» («Московская газета», 1913, 14 октября). См. также «Русские ведомости», 1913, 15 октября; «Утро России», 1913, 15 октября. О других откликах см. Катанян 1985, с. 514.

[33] Сохранилась афиша этого вечера (ГММ — см. ПС-I, с. 165). Ср. название доклада Маяковского — «Перчатка» с его статьей «Вравшим кистью» (1914): «Конечно, на перчатку, брошенную мною, вы отвечаете...» (ПСС, I, 309). Название доклада Д. Бурлюка «Доители изнуренных жаб» восходит к циклу его ст-ний, напечатанных под этим заглавием в РП (см. также гл. 5, 54).

[39] Тезисы доклада Маяковского (см. ПСС, I, 366) навеяны темами и мотивами ранних его стихотворений. Ср. 3-й тезис (в котором пародируется название ст-ния И. Северянина «Bercеuse») с концовкой ст-ния «А вы могли бы?» («А вы ноктюрн сыграть // могли бы // на флейте водосточных труб?»); 4-й тезис — с монологом Старика с кошками из трагедии «Владимир Маяковский».

[40] *Жегин* (Шехтель) Л. Ф. (1892—1969) — живописец, график, близкий к группе Ларионова, автор воспоминаний о Маяковском

(МВС, с. 99—102). *Чекрыгин* В. Н. (1897—1922) — график, соученик Маяковского по Училищу живописи, ваяния и зодчества, вместе с Жегиным иллюстрировал первый сб. Маяковского «Я!» (М., 1913). См.: Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине (публикация Н. И. Харджиева). — «Панорама искусств. 10». М., 1987, с. 195—232.

[41] По всей вероятности, эта традиция «сотворчества», или синтеза поэзии и живописи, реализованная в эстрадных выступлениях «на фоне ширм-декораций, характерных для поэзии каждого», ведет свою родословную от одного из «синтетических» вечеров в подвале «Бродячая собака» (см. ПК 1983, с. 240—241).

[42] Хлебников в октябре 1913 г. находился не в Астрахани, а в Петербурге (см. СП, V, 300—301). По каким причинам он не поехал в Москву на объявленный с его участием «вечер речетворцев» — неизвестно.

[43] Крученых в неизданных воспоминаниях («Наш выход») полемизировал с описанием этого вечера у Лившица, считая, что мемуарист дал лишь «внешнюю обстановку»: «Не из Египта выводил Маяковский футуризм, — наоборот! Какие-то жалкие искорки были и в старину, — кричало н, — но это только искорки, обрывки, намеки. Какие-то случайные находки были и в искусстве римлян, но только мы, футуристы, собрали эти искорки воедино и включили их в созданные нами новые литературные приемы» (ГММ). Другие случаи полемики Крученых с Лившицем, зафиксированные в его мемуарах, не представляются убедительными и доказательными.

[44] Ср. 5-й тезис доклада Маяковского, восходящий к строкам его ст-ния «Нате!» (ПСС, I, 56).

[45] Парафраз строки из ст-ния И. Северянина «В блесткой тьме» («В смокингах, в *шик опроборенные,* великосветские олухи...») из сб. «Ананасы в шампанском» (М., 1915).

[46] *По-мейерхольдовски* — по-видимому, речь идет о ритмической системе так называемой «биомеханики», которую В. Э. Мейерхольд реализовал в ряде своих постановок.

[47] Первая строка из ст-ния Хлебникова, впоследствии названного «Кузнечик» (1908—1909).

[48] Резко отрицательная тональность этих формулировок вызвана полным неприятием «заумного языка», создателем которого был А. Крученых (см. об этом в «Автобиографии» Лившица). Здесь приведены три тезиса (из четырех) доклада Крученых. 3-й тезис — цитата из ст-ния: «Забыл повеситься // лечу к Америкам // на корабле полез ли кто // хоть был пред носом» (Крученых А. Взорваль. Спб., 1913, с. [7]). Заглавие статьи Маяковского «Теперь к Америкам» (1914) восходит к этому тексту Крученых. Ср. также полемику Крученых в «Нашем выходе» с Лившицем в связи с этим эпизодом: «Моя роль на этом вечере сильно шаржирована. Выплеснуть рассчитанным жестом чтеца за спину холодные чайные опивки — здесь нет ни уголовщины, ни невменяемости. Впрочем,

слабонервным оказался не один Лившиц. Репортеры в отчетах тоже городили невесть что. Конечно, мы били на определенную реакцию аудитории. Мы старались запомниться слушателям. И мы этого достигали. Иначе — какие бы мы были эстрадники и ораторы?» (ГММ). Ср. в газ. отчете: «Крученых прочел два доклада. Усевшись на дырявом кресле спиной к публике, он потребовал чаю. Выпил стакан, остатки выплеснул на стену и, заявив: «Так я плюю на низкую чернь!» — удалился. Публика посмеялась. Второй доклад г. Крученых был, к сожалению, гораздо многословнее. Резюмировать его можно кратко: „Темна вода во облацех"» («Русское слово», 1913, 15 октября).

[49] «*Устав о наказаниях, налагаемых мировыми судьями*» — свод положений о мелких преступлениях, которые, в отличие от суда присяжных, рассматривались мировым судьей единолично.

[50] Парафраз начальных строк из ст-ния Маяковского «Кофта фата» (1913): «Я сошью себе черные штаны // из бархата голоса моего, // Желтую кофту из трех аршин заката». Об источнике этого образа — эпиграфе к 1-й главе «Египетских ночей» Пушкина — см. ПКМ, с. 191.

[51] «*Раздвинув локтем тумана дрожжи...*», «*Рассказ о влезших на подмосток...*» и «*В ушах обрывки теплого бала...*» — начальные строки из ст-ний Маяковского «За женщиной», «Театры» и «Еще Петербург». В сб. «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (Пг., 1919) поэт передвинул начало своей литературной деятельности на несколько лет раньше — к 1909 г., указанные ст-ния он пометил фиктивными датами — 1910—1912 гг. Намеренный сдвиг в датировке — полемический прием, к которому не раз прибегал Маяковский и его соратники, подчеркивая независимость возникновения русского футуризма от появления первого манифеста Маринетти. Позже этот прием использовал и сам Лившиц, передатируя ст-ния «Болотной медузы».

[52] Здесь цитируются два варианта ст-ния «Нате!»: первопечатный текст из РП и окончательный — из сб. Маяковского «Простое, как мычание» (Пг., 1916). По другим сведениям, Маяковский впервые читал это ст-ние, ставшее одной из причин скандала, на открытии кабаре «Розовый фонарь» («Голос Москвы», 1913, 19 октября; «Руль», 1913, 21 октября; «Столичная молва», 1913, 21 октября).

[53] По одним отчетам, слова «Мы жаждем сладострастия быть освистанными» были сказаны Крученых («Новая жизнь», Харбин, 1913, 29 октября). По другим — эти слова «бросил вызывающе» в зал в конце своего выступления Маяковский («Московская газета», 1913, 14 октября). Ср. в статье Маяковского «И нам мяса!», где он приводит слова Хлебникова из манифеста «Пощечина общественному вкусу»: «Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования». Ср. также в ст-нии Хлебникова «Признание», обращенном к Маяковскому: «Будем двое стоять у дерева молчания, Вымокнем в свисте» (СП, III, 293). Д. Бурлюк на «Втором диспуте о современном искусстве» 24 февраля 1913 г. заявил: «Свистящим я скажу, что мне, как и итальянцу Маринетти, свистки при-

ятны» («Русские ведомости», 1913, 26 февраля). См. также гл. «Наслаждение быть освистанным» в кн.: Маринетти Ф. Т. Футуризм. М., 1914, с. 87—91.

[54] По свидетельству Крученых, эту формулу Д. Бурлюка очень любил Хлебников и часто ее цитировал, особенно в применении к простакам-меценатам: «Они нас интересуют только в смысле доения изнуренных жаб» (Крученых А. Наш выход. — ГИМ). См. также: Ренников А. Берегите карманы! — «Новое время», 1913, 10 апреля; Кофа. Доители изнуренных жаб. — «Руль», 1913, 14 ноября.

[55] Летом 1913 г. «Гилея» совместно с «Союзом молодежи» решила организовать футуристический театр. В манифесте «Первого всероссийского съезда баячей будущего (поэтов-футуристов)» была выработана программа: «<...> 5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на русский театр и решительно преобразовать его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня, — с этой целью учреждается Новый театр — «Будетлянин». 6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут поставлены дейма: Крученых «Победа над Солнцем» (опера), Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др. Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин» («За 7 дней», Спб., 1913, № 28, с. 605—606; «Железная дорога» — трагедия «Владимир Маяковский»; «Рождественская сказка» — пьеса «Снежимочка», 1908).

ГЛАВА ШЕСТАЯ

[1] *«Центрил»* — неологизм из ст-ния И. Северянина «Поэза вне абонемента» (сб. «Громокипящий кубок»).

[2] В. В. Шульгин неоднократно выступал в Государственной думе против смягчений в так называемом «еврейском законодательстве» и против расширения черты оседлости. Здесь речь идет о выступлениях Шульгина в печати во время процесса Бейлиса, см., например, его редакционную статью «Антисемитизм» (без подписи) — «Киевлянин», 1913, 15 октября. См. также гл. 5, 31.

[3] О *Маклакове* В. А. и *Грузенберге* О. О. — см. гл. 2, 14. *Карабчевский* Н. П. (1851—1925) — присяжный поверенный, защитник Бейлиса, беллетрист и публицист, автор сб. ст-ний и прозы «Приподнятая завеса» (Спб., 1905).

[4] См.: В. <Шульгин В. В.> Судьи Красовского. — «Киевлянин», 1913, 12 октября. *Красовский* Н. А. — пристав полиции, руководивший розысками в первые месяцы расследования и считавший, что убийство А. Ющинского — обыкновенное убийство из мести.

[5] Ст-ние Хлебникова «Бобэоби пелись губы...», в котором полиция заподозрила, по-видимому, созвучие несколько раз повторенного в тексте слова «пелись» с фамилией Бейлис, было написано задолго до процесса — в 1908—1909 гг. и напечатано в ПОВ. Ме-

жду тем о несохранившемся, вероятно, ст-нии Хлебникова, связанном с происходившими событиями, свидетельствует его дневниковая запись 1913 г. (см. СП, V, 327; ср. также ПК 1983, с. 217).

[6] Петербургский градоначальник запретил выступление футуристов на лекции К. И. Чуковского о футуризме 13 октября 1913 г. в зале Тенишевского училища. См. связанный с этим эпизодом стихотворный фельетон, пародирующий текст Хлебникова «Бобэоби...»: Хафиз. Пиковое положение. — «Раннее утро», 1913, 17 октября. По поводу этого запрета на другой лекции Чуковского, состоявшейся там же 5 ноября, А. Крученых прочел стихотворную пародию на критика (см. «День», 1913, 8 ноября).

[7] Составленный Лившицем и отредактированный Д. Бурлюком «Позорный столб российской критики (Материал для истории русских литературных нравов)» был включен в ПЖРФ (с. 104—131), вышедший в марте 1914 г. Название этой подборки восходит к названию первой части доклада Д. Бурлюка «Пушкин и Хлебников» (см. афишу — ПС-I, с. 181 и гл. 2, 26). Возможно, «Позорный столб...» был задуман по типу раздела пародий и полемики с прессой «Пчелы и осы „Аполлона"» в журн. «Аполлон» (1909—1910 гг.).

[8] К. И. Чуковский выступал в октябре-ноябре 1913 г. в Петербурге и Москве с лекцией о футуризме «Искусство грядущего дня (русские поэты-футуристы)». Впоследствии он издал ее в расширенном варианте в альманахе «Шиповник» (кн. 22, 1914), см. также его кн. «Футуристы» (Пг., 1922) и КЧ, с. 202—259. См. также письмо Л. С. Ильяшенко к И. В. Джонсону от 7 октября 1913 г.: «Была недавно на лекции Чуковского о футуристах и даже Крученых и Игорь Северянин читали свои стихи. Лекция была замечательно интересная» (ЦГАЛИ).

[9] О запрограммированных совместных выступлениях свидетельствует письмо Крученых к Чуковскому от октября-ноября 1913 г.: «При следующих Ваших лекциях (в Спб., Москве и др.) нелишним было бы мое выступление в конце их (но, конечно, заблаговременно заявленное полиции — думаю, что на 2-й Вашей лекции в Спб. потому и не разрешили читать эгофутуристам, что они в программе не значились (?!) <...> Я рад, что выступлением 5 октября мог разрушить создавшееся впечатление о моей глупости и неблагодарности — объяснение же им такое: во 1-х, я поэт (или должен быть им), а во 2-х, очень уж меня «обидели» Ваши слова о Пушкине... и я действовал бессознательно. <...> Вас же интересует мое мнение о В[ашей] лекции (очень однобокой?). Могу только сказать: все же она талантлива (в печати, разумеется, об этом умолчу, а постараюсь сказать погромче)» (ГБЛ).

[10] *Измайлов* А. А. (1873—1921) — критик, пародист, один из постоянных противников футуристов, автор многочисленных фельетонов о них. Ср. у Маяковского: «Ужасно боюсь Пасхи: похристосуешься, — а вдруг — Измайлов?!» (ПСС, XIII, 191). *Львов-Рогачевский* В. — псевдоним В. Л. Рогачевского (1873—1930), критика и литературоведа. *Неведомский* М. (Миклашевский М. П., 1866—1943) — критик, публицист, сотрудник «Мира божьего», «Со-

временного мира» и др. (см., например, его статью «Пустяки или не пустяки? (О «бурлючествующих» детях и об их родителях)» — «День», 1913, 25 июня). *Осоргин* М. А. (Ильин М. А., 1878—1942) — писатель, с 1906 г. жил в эмиграции, печатал корреспонденции в русской прессе, в частности, о Ф. Т. Маринетти и футуризме. *Накатов* И. (Василевский И. М., 1882—1938) — публицист и беллетрист. *Адамов* Е. (Френкель Е. А., 1881—?) — журналист, впоследствии ученый-востоковед. *Философов* Д. В. (1872—1940) — публицист, критик, близкий к символистским кругам. Берендеев — этим псевдонимом подписана статья о футуризме «Забавники» («Новое время», 1912, 30 декабря). Выдержки из статей указанных авторов были собраны в ПЖРФ (с. 104—131). См. также полемические статьи В. Шершеневича «Утопия» (под псевдонимом «Георгий Гаер») и «В защиту одного лягания», Egyx'a (Едух?) «Несколько слов г-ну Осоргину» и Н. Бурлюка «Открытое письмо гг. Луначарскому, Философову, Неведомскому» — ПЖРФ, с. 92—101.

[11] Эти характеристики Чуковского восходят к полемической заметке Лившица «Дубина на голове русской критики. Копролитический монумент» (ПЖРФ, с. 102—103), которую, возможно, отредактировал Д. Бурлюк (в неизданных мемуарах он даже приписал себе ее авторство — ГПБ). В заглавии заметки использована издевательская формула Д. Философова о роли Чуковского как «ассенизатора» литературы (см. гл. 6, 14). Ср. также фельетон В. Шершеневича «Футуропитающиеся», направленный против Чуковского (ПЖРФ, с. 86—91).

[12] В воспоминаниях о Маяковском Чуковский писал: «Отношение мое к футуристам было в ту пору сложное: я ненавидел их проповедь, но любил их самих, их таланты. <...> Хотя футуристы официально враждовали со мной на эстрадах и в своих выступлениях, хотя во многих своих манифестах они едко ругали меня, валя меня в общую кучу своих оголтелых противников, но в жизни, в быту, так сказать, за кулисами, у нас были отношения добрые» (МВС, с. 119).

[13] Ср. у Чуковского: «Будетляне охотно навещали меня в моем уединении в Куоккале, читали мне свои опусы в рукописях, публично выступали вместе со мною в разных аудиториях и пр.» (МВС, с. 116).

[14] Здесь Лившиц использовал определение, данное Д. Философовым статьям Чуковского о футуризме: «И спасибо К. И. Чуковскому. Он проделал очень необходимую и своевременную работу <...>. Он мужественно исполнил роль ассенизатора, увлек публику своей «шампанской» речью, за что и был вознагражден „громом аплодисментов"» (ПЖРФ, с. 128—129; впервые — «Речь», 1914, 13 января; ср. также фельетон С. Яблоновского о лекции К. Чуковского «Шампанское в плошку» — «Русское слово», 1913, 25 октября).

[15] Вероятно, речь идет о лекциях Чуковского 13 октября или 5 ноября 1913 г. (ср. КЧ, с. 223). Однако здесь Лившиц пересказывает основные положения своей заметки «Дубина на голове...»:

«Чуковский, объявив Хлебникова гениальным <...> делает неожиданно-крутой выверт. Хлебников оказывается явлением случайным, никакими связями с русским (и, вообще, со всяким) футуризмом не связанным, нисколько для него не характерным. Конечно, только совершенное непонимание поэзии Хлебникова, только принижение его гениального словотворчества до уровня простых суффиксологических опытов может привести к подобному выводу» (ПЖРФ, с. 103). Впоследствии в примечании к своим ранним статьям о футуризме Чуковский отметил: «Должен сознаться, что в то время я недооценивал Хлебникова» (КЧ, с. 254).

[16] В своих лекциях Чуковский цитировал ст-ние Крученых «Я жрец, я разленился...»: «На теплой глине // испарь свинины // и запах псины // лежу, добрею на аршины» (сб. «Союз молодежи», 1913, № 3, с. 69). См. отчет о первой лекции Чуковского: «Поэзия Ал. Крученых — поэзия... плевка. Ему на все наплевать... В то время, как Игорь Северянин — поэт из Гостиного двора (а не из гостиной), г. Крученых не желает «грациозиться». Там романтика, здесь фырканье. Первые птенцы в мечтах, вторые — «лежат и греются близ свиньи». Свиньи и навоз — такова жестокая парфюмерия г. Крученых, этого „свинофила"» («День», 1913, 6 октября; ср. КЧ, с. 219). Ср. также отзыв Маяковского, выступившего на четвертой лекции Чуковского: «Вашу старую парфюмерную любовь мы разлюбили, я люблю «грязную» поэзию Алексея Крученых, — восклицает г. Маяковский и заканчивает так: — Чуковский не может понять поэзии футуризма, ибо не знает ее основ. Поэты — мы» («День», 1913, 8 ноября). *Автор «дыр-бул-щела»* (правильно: «дыр-бул-щыл») — А. Крученых. *Грезоги* — неологизм Хлебникова из ст-ния «Нега-неголь», *лебедиво* — неологизм из его ст-ния «Кузнечик» (СП, II, 15, 37).

[17] Вопреки этому позднему утверждению, сам Лившиц писал в указанной заметке: «Автор «дыр-бул-щыл»'а — поэт небезынтересный, с довольно острым пониманием момента» (ПЖРФ, с. 102). Д. Бурлюк, по свидетельству его жены, «очень ценил необычайную остроту критического анализа, отличавшего А. Крученых во время его тогдашних выступлений» (Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. — ГПБ).

[18] Лекция Д. Бурлюка под названием «Пушкин и Хлебников» («Ответ гг. Чуковским»), устроенная «в пользу Орловского землячества при СПБ. Политехническом институте», состоялась 3 ноября 1913 г. в Тенишевском училище (см. тезисы: ПС-I, с. 181). О лекции см. в отчете: «Ужасны пушкинианцы, которые превратили поэта в идола, сделали из него учебный гербарий и литературные мощи. Пушкин — <...> *«это мозоль русской поэзии»*. Он для нас устарел, и нам достаточно знакомиться с ним в отроческом возрасте. Настоящая глубина у Пушкина разве только в «Египетских ночах», все же остальное — мель. М ы , — подводит лектор итоги под громкий смех аудитории, — находимся к Пушкину под прямым углом. Совсем не то Хлебников. Это мощный, необычный, колоссальный, гениальный поэт, и этого не чувствуют только те, кто не способен оценить вазу, вне мысли о том, что налито в нее» («Речь», 1913, 4 ноября). На этой лекции присутствовали Маяковский и Крученых. Д. Бурлюк повторил свою лекцию на ту

же тему в Политехническом музее в Москве 11 ноября 1913 г. на вечере «Утверждение российского футуризма». Второй доклад — «Достижения футуризма» — прочитал Маяковский. См. в отчете: «„Виктор Хлебников — ваятель неологизмов, филологически правильно поставленных. Это поэт, от одного имени которого Русь содрогнется". Публика весело смеялась, требовала показать ей «ушкуйника». Новоявленное чудо оказалось молодым человеком в сереньком костюмчике... Читали и «слововерти» и «перевертни» б<ратья> Бурлюки, Василий Каменский, Маяковский и «ушкуйник» Хлебников, которого невозможно было расслышать» («Русское слово», 1913, 12 ноября; см. также Катанян 1985, с. 75—76 и НП, с. 466—467). *«Серов и Репин — арбузные корки...»* — эпатажное заявление Д. Бурлюка во время второго доклада в Москве (11 ноября 1913 г.).

[19] Ср. с репликой из публики на «Вечере речетворцев» (13 октября 1913 г.): «Какая у нас температура сейчас? — интересуется кто-то из публики» («Русское слово», 1913, 15 октября).

[20] См. письма в редакцию газеты «День» студента В. Суходольского от 14 и 23 ноября 1913 г. и отклики на них от 20 ноября 1913 г.

[21] Линдер *Макс* (Г.-М. Лёвьель, 1883—1925) — популярный французский киноактер, эксцентрический комик, находился в Петербурге с 21 по 28 ноября 1913 г. Верхарн Эмиль (1855—1916) — известный бельгийский поэт, находился в Петербурге с 22 по 26 ноября 1913 г. О резко отрицательном отношении Хлебникова к газетной шумихе вокруг и имен «знаменитых гостей» и восторженной реакции на них русской публики см. в его листовке, связанной с приездом Маринетти в Россию, написанной при участии Лившица, где дни их пребывания в Петербурге названы «позорными днями» (см. гл. 8). См. также в воспоминаниях В. Пяста «Встречи», с. 267—268.

[22] Вечер «Поэты-футуристы (о вчера, о сегодня, о завтра)», организованный обществом художников «Союз молодежи», состоялся в Троицком театре 20 ноября 1913 г. С докладами выступили Д. Бурлюк, Маяковский, Крученых. Маяковский прочитал доклад «О новейшей русской литературе» (см. тезисы доклада — Катанян 1985, с. 76, 516). См. в отчете: «Новая поэтическая эра считается с пресловутого стихотворения Хлебникова «О, засмейтесь, смехачи», цитируемого оратором к великому удовольствию публики. Слово должно быть самоценно, должно изменять свой звуковой состав» («Россия», 1913, 27 ноября). См. в другом отчете: «Хлебников тоже не выдержал устроенного ему г. Бурлюком и убежал с эстрады» («День», 1913, 22 ноября).

[23] Гастроли Макса Линдера проходили в петербургском театре «Зон», открывшемся в сентябре 1913 г. В отличие от Хлебникова и Лившица, Маяковский, выступавший в то время апологетом кинематографа, приветствовал Макса Линдера — см. его статью «Кому нужен кинематограф?» (1914) — ВЛ, 1970, № 8, с. 181; впервые — «Кине-журнал», 1914, № 1, 11 января. Ср. также отзыв Д. Бурлюка о Максе Линдере («Кине-журнал», 1915, № 1-2, с. 55):

«Поездка по России превратилась в сплошной триумф. Статьи, фельетоны, интервью. Первое лицо фильмов сделалось первым во внимании общества».

[24] Этот скетч был поставлен впервые в театре «Зон» 21 ноября 1913 г., а также в последующие дни гастролей М. Линдера — см.: В. А. 1-е выступление Макса Линдера. — «День», 1913, 22 ноября.

[25] Пуль — известная английская торговая фирма «Henry Poole & C°», имевшая отделение в Париже. Бреммель Джордж (1778—1840) — основатель дендизма, герой книги Барбье д'Оревильи «Дэндизм и Джордж Бреммель» (1845 — рус. изд. в 1912 г., перевод М. Петровского, вступ. ст. М. Кузмина).

[26] Об отношении завсегдатаев «Бродячей собаки» к Максу Линдеру см.: Пяст В. Встречи, с. 267; ПК 1983, с. 215—216.

[27] *«Цилиндр, как таковой»* — намек на названия футуристической декларации Крученых и Хлебникова «Буква как таковая» (1913) и брошюры А. Крученых «Слово как таковое» (Спб., 1913). *Цилиндр будетлянский* — футуристы носили цилиндр в шокирующем сочетании с одеждой совсем иного стиля. На московской выставке «1915 год», открывшейся 23 марта, Маяковский экспонировал эпатажный «Самопортрет», который представлял собой разрезанный пополам цилиндр на фоне стены, раскрашенной черными полосами и с приклеенной к ней черной перчаткой (см. описание «Самопортрета» в статье С. Яблоновского «Выставки. Оскар Мещанинов» — «Русское слово», 1915, 25 марта, где его автором ошибочно назван Ларионов; см. также КИРА, с. 20).

[28] См., например, статью о футуристах Е. Адамова «„Просвещение" или „аттракцион"» («День», 1913, 22 ноября).

[29] Цитата из ст-ния И. Северянина «Эпилог» (1912).

[30] *«Данте современности»* — так назвал свою статью об Эмиле Верхарне В. Брюсов в связи с его приездом в Россию («День», 1913, 13 ноября). Эта характеристика Э. Верхарна восходит к формуле «Дант современного промышленного строя» французских критиков М. и А. Леблонов («Весы», 1904, № 3, с. 70) — см. ЛН, т. 85, М., 1976, с. 557.

[31] *Батюшков* Ф. Д. (1857—1920) — литературовед, критик, исследователь западно-европейской литературы. *Венгеров* С. А. (1855—1920) — историк литературы, критик, библиограф, профессор Петербургского университета. *Барятинский* В. В. (1874—1941) — драматург, беллетрист.

[32] Э. Верхарн прочел 24 ноября в Тенишевском училище лекцию «Культура энтузиазма», которую он «сопровождал чтением своих поэм» («День», 1913, 15 ноября).

[33] См. отчет: Неведомский М. Лекция об «энтузиазме» (К чте-

нию Э. Верхарна в зале Тенишевского училища). — «День», 1913, 26 ноября.

[34] *«Les Villes tentaculaires»* и *«La Multiple splendeur»* — названия книг Э. Верхарна («Города-спруты», 1896 и «Многоцветное сияние», 1906). О последней книге Верхарн писал Брюсову 15 декабря 1906 г.: «Мне думается, что это лучшая моя книжка» (ЛН, т. 85, с. 567).

[35] На вечере 20 ноября 1913 г. в Москве в Политехническом музее футуристы появились на сцене под удары гонга.

[36] См., например, объявление в «Речи», 1913, 29 ноября.

[37] Трагедия «Владимир Маяковский» была представлена в цензурный комитет 9 ноября, разрешена к представлению — 15 ноября. См. публикацию Л. Жевержеева «История текста трагедии „Владимир Маяковский"» — сб. «Владимир Маяковский», М.—Л., 1940, с. 339-353; см. также Катанян 1985, с. 76—78, 515—516.

[38] Сохранилась дарственная надпись Л. И. Жевержееву этого времени на сб. «Требник троих» (1913): «Глубокоуважаемому Левкию Ивановичу Маяковский, Н. Бурлюк, Давид Д. Бурлюк» (собр. Н. В. Казимировой).

[39] «Исповедь актера-футуриста» была напечатана в газ. «День» (1913, 30 ноября), в ней безымянный «актер»-студент признавался, что «футуристы платят 2 руб. с репетиции, 5 руб. за спектакль». Ср. воспоминания другого участника обоих спектаклей К. Б. Томашевского («Театр», 1938, № 4).

[40] Эта цитата не из «исповеди» безымянного актера, а из статьи А. Измайлова «Рыцари зеленого осла» («Биржевые ведомости», 1913, 3 декабря).

[41] Определение Лившицем трагедии «Владимир Маяковский» как монодрамы восходит к рецензии критика П. Ярцева, который первым отметил эту зависимость: «Представление было такое, что можно сказать: это была монодрама. Футуристский поэт, сам себя изображающий, был единым лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости <...>. Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: со своим лицом, со своими манерами, в своей желтой блузе, в своем пальто и шляпе, со своей тросточкой. Другие же лица были отвлеченные» (Ярцев П. Театр футуристов. — «Речь», 1913, 7 декабря). Театр Евреинова и его теория монодрамы оказали значительное воздействие на раннего Маяковского и Хлебникова (см. ПКМ, с. 206 и VM, p. 89).

[42] В связи с этим см. полемическое замечание в кн.: Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни. Л., 1984, с. 66—67.

[43] Цитата из ст-ния Г. Р. Державина «Бог» (1784).

[44] *Кронос* (Крон, греч. миф.) — отец Зевса, титан, поглощавший своих рождающихся детей в надежде избежать предсказанной смерти от сына.

[45] Интересно, что 30 декабря 1906 г. Мейерхольд поставил «Балаганчик» Блока в помещении этого же театра. Сохранилось свидетельство одного из зрителей, документально не подтвержденное, что на спектакле «Владимир Маяковский» присутствовал В. Э. Мейерхольд, «в антракте разговаривавший с Блоком» (Февральский А. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., 1971, с. 13).

[44] Начинающий поэт и литератор И. В. Евдокимов (1887—1941) засвидетельствовал 2 декабря 1913 г. в своем дневнике: «Представление самое декадентское <...>. Масса была грубостей <...> Но попадались к яркие и сильные образы в стихах, <...> при желании Маяковский может быть ярким и сильным поэтом, язык у него и словарь есть свой <...>. Маяковский старался быть холодным и спокойным, но сегодня он был просто жалок и не владел публикой <...>. Видел на спектакле Бенуа, Добужинского, К. Чуковского, Измайлова и других» (ЦГАЛИ).

[47] По свидетельству Вас В. Гиппиуса, Блок через несколько дней после футуристического спектакля сказал: «Есть из них один замечательный: Маяковский <...>. На вопрос, что же замечательного находит он в Маяковском, Блок ответил с обычным лаконизмом и тонкостью — одним словом: „Демократизм"» (Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 338).

[48] Неточная цитата из автобиографии Маяковского «Я сам».

[49] *Школьник* И. С. (1883—1926) — живописец и театральный художник, секретарь «Союза молодежи». Лившиц не упомянул о решающем участии П. Н. Филонова (см. гл. 6, 93) в работе над декорациями к трагедии. Художник написал два огромных театральных задника, которые не сохранились. Крученых вспоминал: «В сущности писал он не декорации, а две огромные, во всю ширину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно выписанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка» (ЕРО 1977, с. 221).

[50] Возможно, импульсом для этого сравнения послужили строки Маяковского из поэмы «Флейта-позвоночник» (1915), где лирический герой обращается к любимой: «Какому небесному Гофману // выдумалась ты, проклятая?» (ПСС, I, 200). Ср. также: В мире Маяковского. Кн. I, М., 1984, с. 129—130.

[51] Мейерхольд вспоминал, что «в Маяковском всегда было стремление самому работать на театре в качестве актера» (МВС, с. 286); он собирался играть роль Базарова в задуманном Мейерхольдом фильме «Отцы и дети». Режиссер С. Э. Радлов писал, что он в начале 1919 г. в «Привале комедиантов» «предлагал Маяковскому играть роль Отелло» («Лит. Ленинград», 1936, 27 марта).

[52] В связи с проектом создания футуристического театра «Будетлянин» летом—осенью 1913 г. Хлебников пытался изобрести новую театральную терминологию. Он реализовал эту идею в прологе-«манифесте» «Чернотворские вестучки», представляющем образчики «театральных» неологизмов к пьесе-опере Крученых—Матюшина «Победа над Солнцем» (см. СП, V, 256). Пролог Хлебникова в спектакле читал Крученых. По свидетельству А. Мгеброва, Хлебников присутствовал на спектакле (см. МВС, с. 110). См. также СП, V, 299—300.

[53] К этому аттракциону постановки «Победы над Солнцем», по замечанию Н. И. Харджиева, восходит неосуществленный финал фильма «Броненосец „Потемкин"» С. Эйзенштейна (см. Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых. — «Svantevit», 1975, № 1, с. 34—42; ср. также: «Памир», 1987, № 2, с. 166).

[54] *Вильсон Вудро* (1856—1924) — президент США (1913—1921).

[55] *Рабинович* И. М. (1894—1961) — театральный художник, друг Лившица по Киеву, ему посвящено ст-ние № 53. *«Любовь к трем апельсинам»* — экспериментальная опера С. С. Прокофьева по сюжету сказки-шутки К. Гоцци, поставленная в 1927 г. в Большом театре (режиссер А. М. Дикий, художник — И. М. Рабинович). Сохранился экземпляр КП с надписью: «Дорогому Исааку Моисеевичу Рабиновичу — с искренней любовью к нему и его прекрасному творчеству. Бенедикт Лившиц. 17 августа 1929 г. Москва» (ГЛМ).

[56] *«Созерцог»* — словообразование Хлебникова в значении «театр», вошло в его пролог к «Победе над Солнцем».

[57] Об У. Боччони см. гл. 2, 57, 75; гл. 7, 9, 68. О скульптурном динамизме см. в кн.: Boccioni U. Pittura, sculptura futuriste. Dinamismo plastico. Milano, 1914.

[58] К. Малевич был создателем супрематизма — нового направления в беспредметной живописи. В 1928 г. Малевич отмечал в письме в редакцию журнала: «Супрематизм возник в 1913 г. (плоскостное явление) <...>. С 1918 года начинается развитие объемного супрематизма, элементы которого возникли еще в 1915 году» («Современная архитектура», 1928, № 5, с. 156). Эскизы к «Победе над Солнцем» действительно предварили «исступленную беспредметность супрематизма», но тогда, в декабре 1913 г., сам Малевич еще, вероятно, не догадывался о свершившемся в его творчестве решительном переломе. В 1915 г., вспоминая свою работу над оформлением оперы, он писал М. Матюшину: «То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды» (ЕРО 1974, с. 186).

[59] *Савонарола* Джироламо (1452—1498) — флорентийский монах-проповедник, обличал папство, фанатически преследовал в искусстве проявления «соблазнов дьявола», призывал церковь к аскетизму, организовывая сожжения произведений искусства.

[60] *Хлыстовскую глоссолалию Варлаама Шишкова* — здесь намек на заумные стихи Крученых (см. гл. 4, 66). Ср. также оценку постановки «Победы над Солнцем» в статье ее участника М. В. Матюшина «Футуризм в Петербурге» (ПЖРФ, с. 153—157).

[61] Крученых вспоминал: «Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком: «Владимир Маяковский. Трагедия». Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался: «Ну, пусть трагедия так и называется — „Владимир Маяковский"» (ГММ).

[62] Ср. в дневниковой записи И. В. Евдокимова от 30 ноября 1913 г., сделанной после диспута футуристов: «Бродил в Соляном городке <...> хотелось выступать на этой высокой эстраде, хотелось желтой кофты. Костюм этот положительно элегантен, гораздо лучше подлого пиджака. И плохо делают футуристы, что не ходят в нем постоянно — это был бы символ их группы...» (ЦГАЛИ).

[63] Следует отметить, что в эти дни состоялись два знаменательных литературных вечера, в определенной мере связанные с Маяковским и Лившицем. 7 декабря 1913 г. В. Пяст в своей лекции «Поэзия вне групп», посвященной в основном футуристам, назвал Маяковского «крупным талантом», а Лившица — «талантливым» (ЛН, т. 92, кн. 3, с. 426; ПК 1983, с. 218—219). 10 декабря Лившиц выступил на диспуте после лекции Н. Кульбина «Футуризм и отношение к нему общества и критики». Объявленный в программе Маяковский выступить, вероятно, не мог, так как в печати появились сообщения, что совет Училища живописи, ваяния и зодчества запретил ученикам участвовать в диспутах («Санкт-Петербургские ведомости», 1913, 10 декабря; «Голос Москвы», 1913, 13 декабря). В те дни петербургские газеты поместили фотографию участников этого диспута (среди них — Лившиц), с издевательской подписью, поясняющей, что это «герои» из «коллекции известного исследователя вырождения профессора Ч. Ломброзо» («Биржевые ведомости», 1913, 13 декабря, веч. вып.; «Петербургская газета», 1913, 12 декабря). Футуристы подали в суд на газеты («Златоцвет», 1914, № 2, с. 15). После этих вечеров диспуты с участием обоих поэтов продолжались в «Бродячей собаке». 11 или 12 декабря 1913 г. Маяковский вернулся в Москву. *Пуни* И. — см. гл. 6, 93.

[64] Сближение кубофутуристов с И. Северянином произошло, вероятно, несколько ранее, так как уже 2 ноября 1913 г. Н. Бурлюк, Хлебников выступали вместе с И. Северянином, В. Гнедовым и др. на вечере в Петербургском женском медицинском институте (см. «День», 1913, 4 ноября). Переговоры о совместных выступлениях шли еще в начале 1913 г., И. Северянин сообщал А. Н. Чеботаревской в письме от 14 января 1913 г.: «Д. Бурлюк вчера прислал приглашение: читать и спорить» (ЦГАЛИ).

[65] *Игнатьев* И. В. (Казанский — 1892—1914) — поэт, критик, глава (с 1913 г.) группы петербургских эгофутуристов, основал изд-во

«Петербургский глашатай» (см. также гл. 2, 59, 60). *«Северный бард»* — автохарактеристика И. Северянина из ст-ния «Поэза о Карамзине» (сб. «Громокипящий кубок»).

[66] *Зданевич* И. М. (1894—1975) — поэт-заумник, художественный критик, теоретик искусства, автор монографии «Наталия Гончарова, Михаил Ларионов» (М., 1913), изданной под псевдонимом Эли Эганбюри. 5 ноября 1913 г. в Москве на закрытии выставки Н. Гончаровой выступил с обоснованием «всёчества», отвергавшего футуризм и являвшегося своеобразным предшественником дадаизма (см. КИРА, с. 80). Основные положения «всёчества» — использование и комбинирование всех прошлых форм искусства; «всёки», «победившие время и пространство <...> черпают источники вдохновения, где им угодно» («Русское слово», 1913, 6 ноября). Сохранился автограф на книге С. Боброва «Вертоградари над лозами» (М., 1912, с иллюстрациями Н. Гончаровой): «Его Всёчеству Всёку Всёковичу Зданевичу за Гончарову М. Ларионов, пришла сама и расписалась тоже Всёка Гончарова» (собр. А. Е. Парниса). 31 марта 1914 г. в Петербурге в Петровском училище выступил И. Зданевич с докладом о творчестве Н. Гончаровой, в диспуте по докладу должны были принять участие Лившиц, О. Мандельштам, А. Лурье, М. Ле-Дантю и др., однако диспут не состоялся (см. «День», 1914, 31 марта; «Петербургский курьер», 1914, 3 апреля).

[67] Намек на эпатажное заявление И. Зданевича о том, что «американский башмак прекраснее Венеры Милосской», которое он неоднократно прокламировал в своих публичных выступлениях, — см. ПК 1983, с. 224.

[68] Строфа из ст-ния Брюсова «Непоколебимой истине» (1901), впоследствии озаглавленного «З. Н. Гиппиус» (Брюсов В. Urbi et Orbi. М., 1903). Об обстоятельствах создания этого ст-ния см.: Гиппиус З. Н. Живые лица. Прага, 1925, с. 89.

[69] *«Мезонин поэзии»* — группировка московских эгофутуристов: В. Шершеневич, Л. Зак (выступавший под псевдонимами — Хрисанф и М. Россиянский), С. Третьяков, Р. Ивнев и др., просуществовала около года (1913—1914).

[70] Однако С. С. Шамардина (1894—1980), близкая знакомая Маяковского и адресат его ранних ст-ний, свидетельствует в своих неизданных воспоминаниях о поэте, что именно она осенью-зимой 1913 г. познакомила его с И. Северянином (ЦГАЛИ). О взаимоотношениях поэтов см.: Харджиев. Маяковский и Игорь Северянин. — Russian Literature, Amsterdam, 1978, № VI — 4, pp. 307—346.

[71] Блок записал в дневнике 25 марта 1913 г.: «Отказываюсь от многих своих слов, я преуменьшал его, хотя он и нравился мне временами очень. Это — настоящий, свежий, детский талант. Куда пойдет он, еще нельзя сказать: что с ним стрясется: *у него нет темы.* <...> Футуристы прежде всего дали уже Игоря-Северянина» (Блок А. Собр. соч., т. 7. М., 1963, с. 232). Сохранилась книга А. Блока «Ночные часы» (М., 1911) с дарственной надписью: «Игорю Северянину — поэту с открытой душой. Александр Блок.

Декабрь 1911» (см. С[уперфин] Г. Автограф А. Блока. — газ. «Тартуский государственный университет», 1982, 26 ноября). Кроме известного предисловия к книге И. Северянина «Громокипящий кубок», Ф. Сологуб посвятил ему также триолет «Восходит новая звезда...» и организовал весной 1913 г. совместное турне с выступлениями по городам России. В 1911 г. И. Северянина «приветствовал» Брюсов, а в 1915 г. он писал о своем двойственном отношении к его стихам в статье «Игорь Северянин» (см.: «Критика о творчестве Игоря Северянина», М., 1916, с. 9—26). Гумилев одним из первых откликнулся на публикацию стихов И. Северянина (см. «Аполлон», 1911, № 5), а в рецензии на «Громокипящий кубок» писал: «Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности» («Аполлон», 1914, № 1-2).

[72] Об этой манере Маяковского читать стихи И. Северянина, пародируя авторскую мелодекламацию, вспоминала Л. Ю. Брик: «Ему доставляло удовольствие произносить северянинские стихи. Он относился к ним почти как к зауми. Он всегда пел их на северянинский мотив (чуть перевранный), почти всерьез» (МВС, с. 334). См. также статью Маяковского «Поэзовечер Игоря Северянина» (ПСС, I, 338). *Я тоже любил «Громокипящий кубок»* — ср. замечание С. Боброва о том, что стихи Лившица из СС-II написаны «под явным влиянием И. Северянина» (сб. «Руконог». М., 1914, с. 43).

[73] *Дориан* — главный герой романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891). Для русской литературно-художественной богемы начала XX в. была характерна стилизация «под Оскара Уайльда» и героев его произведений. По свидетельству В. Каменского, Маяковский в одном из своих выступлений так охарактеризовал И. Северянина: «Самый модный дэнди, вроде Оскара Уайльда из Сестрорецка» (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 39). См. также «ассосонет» И. Северянина «Оскар Уайльд» (сб. «Громокипящий кубок»).

[74] *«Крем де виолет»* («Crème de Violette») — название французского ликера, образ из ст-ния «Фиолетовый транс» (сб. «Громокипящий кубок»). Впоследствии И. Северянин выпустил сборник с таким заглавием — «Crème de Violette» (Юрьев, 1919).

[75] В неопубликованной анкете (1912), написанной для профессора С. А. Венгерова, И. Северянин указывает, что он «окончил 4 класса» реального училища в Череповце (ИРЛИ). Этот и другие малоизвестные факты биографии И. Северянина Лившиц заимствовал, вероятно, из рукописной книги «Футуристы», подготовленной к печати А. Г. Островским.

[76] Вопреки утверждению Лившица, поэзия И. Северянина, как он сам признавался в своих декларациях, тяготела к поэтике символизма и в отличие от кубофутуристов была ориентирована не на живопись, а на музыку (см. ст-ние «Я — композитор» из сб. «Златолира», М., 1914; о воздействии «любимых композиторов» на его творчество см. в «Автобиографической справке» — «Критика о творчестве Игоря Северянина», с. [5]).

[77] Цитата из ст-ния И. Северянина «В блесткой тьме» (1913) — «Ананасы в шампанском», М., 1915.

[78] Ранний период И. Северянина прошел под значительным воздействием поэтов-предтеч декадентства и символизма, адептов «чистой поэзии» М. А. *Лохвицкой* (1869—1905) и К. М. *Фофанова* (1862—1911), которым он посвятил многие свои ст-ния.

[79] Первый выпуск «Русских символистов» вышел в Москве в 1894 г. (2-й и 3-й выпуски — в 1894 и 1895 гг.) и включал ряд ст-ний и переводов Брюсова и несколько ст-ний А. Л. Мирополь-ского (А. А. Ланг, 1872—1917).

[80] Однако сам И. Северянин противопоставлял свои стихи поэзии С. Я. Надсона, см., например, в ст-нии «Поэза вне абонемента»: «Я сам себе боюсь признаться, Что я живу в такой стране, Где четверть века центрит Надсон, А я и Мирра — в стороне...». Ср. о Надсоне в позднем ст-нии «Поющие глаза» (1927).

[81] *Будущие защитники Порт-Артура...* — имеются в виду темы и мотивы ранних ст-ний И. Северянина, навеянных событиями русско-японской войны 1904—1905 гг. (сб. «К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры», Спб., 1904; «Гибель „Рюрика"», Спб., 1904; «Подвиг „Новика"», Спб., 1905 и др.).

[82] *«Крем де мандарин»* — название французского ликера, образ из ст-ния И. Северянина «Каретка куртизанки» (1911). *Квантунский пласт культуры* — метафорическое определение провинциализма поэзии И. Северянина, который провел всего семь месяцев в 1903 г. в порту Дальнем (так называемая Квантунская область Ляодун-ского полуострова), где служил его отец.

[83] *«Вена»* — ресторан в Петербурге на ул. Гоголя № 13/8, популярный в среде «газетной» богемы и литераторов, см.: «Десятилетие ресторана „Вена"» (Спб., 1913).

[84] Об отношении И. Северянина к Пушкину см. в его ст-ниях: «Для нас Державиным стал Пушкин, — Нам надо новых голосов» (цикл «Пролог», 1911); «Да, Пушкин стар для современья. Но Пушкин — Пушкински велик!» («Поэза истребления», 1914); «Я Пушкиным клянусь...» («Разбор собратьев», 1918). Северянин посвятил Пушкину ст-ние «О том, чье имя вечно» (1933 — «Кодры», 1983, № 4, с. 62) и написал онегинской строфой роман в стихах «Рояль Леандра» (Бухарест, 1935). Ср. в газетном отчете о вечере футуристов 29 ноября 1913 г. в Соляном городке: «Кульбин договорился до того, что у И. Северянина очень много общего с Пушкиным» («Петербургская газета», 1913, 1 декабря).

[85] Точных сведений об этом выступлении не обнаружено, возможно, речь идет о вечере 16 ноября 1913 г. на Высших женских курсах — см. Катанян 1985, с. 76.

[86] И. Северянин жил на ул. Средняя Подьяческая, № 5, кв. 8. Описание помещения и визита к И. Северянину у Лившица напо-

минает подобный эпизод в воспоминаниях Г. Иванова «Петербургские зимы» (Париж, 1928).

[87] *Шателен* (франц.) — владелец замка. *«Озерзамки»* и *«шалэ»* — образы, встречающиеся в ст-ниях И. Северянина «Поэзоконцерт», «В шалэ березовом», «Янтарная элегия» и др.

[88] *«Повсесердные утверждения»* — формула из ст-ния «Эпилог» (1912). Свидетельство Лившица о том, что И. Северянин собирал вырезки из столичной и провинциальной прессы о своем творчестве, подтверждается подробнейшим библиографическим списком статей на 10 страницах, которым И. Северянин сопроводил анкету, посланную С. А. Венгерову (1912, ИРЛИ).

[89] С. С. Шамардина, тесно общавшаяся с обоими поэтами в это время, вспоминала: «Бывали вместе у Северянина. Помню один вечер у него: слушала Маяковского и Северянина, по очереди читающих свои стихи. Маяковский под Северянина «поет» какие-то стихи Северянина и спрашивает: похоже ли» (ЦГАЛИ).

[90] Цитата из ст-ния И. Северянина «Виктория Регия» (1909). Впоследствии вышел сборник И. Северянина с названием «Victoria Regia» (М., 1915).

[91] *«Изысканный грезэр»* — т. е. И. Северянин. *«Площадной горлан»* — т. е. Маяковский, образ восходит к поэме «Во весь голос». Ср. название гл. 6 в отдельной публикации — «Грезэр и горлан» («Стройка», 1931, № 36).

[92] В РП напечатаны ст-ния И. Северянина «Письмо О. С.» и «Поэза возмездия».

[93] *Пуни* И. А. (1894—1956) — живописец, организатор выставок «Трамвай В» и «Последней футуристической выставки картин 0,10 (ноль — десять)». *Филонов* П. Н. (1883—1941) — ведущий живописец «Союза молодежи», еще в 1912 г. выступил против французского кубизма и русского кубофутуризма, противопоставив им концепцию аналитического искусства, которую он изложил в неопубликованной статье «Канон и закон» (1912, ИРЛИ). См. гл. 6, 49.

[94] РП вышел из печати в феврале 1914 г. В нем были воспроизведены два рисунка П. Н. Филонова, вызвавшие запрет цензуры. Редактор сборника М. В. Матюшин писал: «В феврале 1914 г. я был вызван в Окружной суд как ответчик за изданный мною и Пуни сборник «Рыкающий Парнас». В помещенных в сборнике рисунках Филонова и Бурлюка цензура усмотрела нарушение благопристойности» (КИРА, с. 155). Матюшину удалось распространить около 200 экз. сборника.

[95] Манифест «Идите к черту» еще до перепечатки в ПС-I был напечатан во второй раз (после РП) вместе с черновой редакцией в книге Крученых «15 лет футуризма» (М., 1928), впоследствии — в трех изданиях Полного собр. соч. Маяковского (1935, 1940, 1961), а черновик манифеста — в СП. V, 249. См. также в сб. «Манифесты

и программы русских футуристов» (Мюнхен, 1967), составленном профессором В. Марковым.

[96] Резкий выпад против Ф. Сологуба связан с организованной им и А. Н. Чеботаревской широкой кампанией по признанию И. Северянина; см. также гл. 6, 71.

[97] Речь идет о статье Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» («Русская мысль», 1913, № 3, с. 124). «Ошибка» в имени Брюсова — намеренный прием (см. далее). *«Это тебе не пробка...»* — намек на купеческое происхождение Брюсова, дед которого занимался пробочной торговлей.

[98] Ср. с образом Старика с кошками из трагедии «Владимир Маяковский» (ПСС, I, 156) и с тезисом из доклада Маяковского «Перчатка» (гл. 5, 39).

[99] *Адамы с пробором* — т. е. «адамисты» или акмеисты. *Пяст* В. А. — см. о нем гл. 8, 16. *Песни о тульских самоварах и игрушечных львах* — здесь выпады против Городецкого (ст-ние «Нищая» с упоминанием «тульских самоваров» — из сб. «Ива», 1913) и Гумилева, у которого неоднократно в «африканских» ст-ниях варьируется образ льва (ср. стихотворный экспромт о Гумилеве-охотнике на львов в кн.: Пяст В. Встречи, с. 288—289).

[100] Цитата из пародии, напечатанной в «Альманахе молодых» (Спб., 1908, кн. I, с. 110) под псевдонимом «Жак»; сведений о том, что этот псевдоним принадлежал поэту П. П. Потемкину (1886—1926), обнаружить не удалось.

[101] Вместе с кубофутуристами в ДЛ-II и ПЖРФ участвовали «мезонинцы» — поэты В. Г. Шершеневич и К. А. Большаков.

[102] Н. И. Харджиев, скопировавший в 1930-х гг. это письмо, датирует его 16 марта 1913 г. (см. VM, p. 142). ПЖРФ был задуман в Москве как периодическое издание (6 вып. в год), редактор — В. Каменский, издатель — Д. Бурлюк; вышел только один сдвоенный номер (№ 1-2, март 1914). Журнал был подготовлен Д. Бурлюком к печати в январе 1914 г., но так как к моменту его выхода он вместе с Каменским и Маяковским находился в турне, то наблюдение за печатанием перешло к В. Шершеневичу, заведовавшему в журнале отделом библиографии и критики.

[103] В. Шершеневич, выступая в музее Маяковского 9 октября 1938 г. и отвечая на эти обвинения Лившица, отрицал свое участие в редактировании ДЛ-II (стенограмма — ГММ). Но оно очевидно: стихотворная часть ДЛ-II открывалась текстами Шершеневича (в ДЛ-I он не участвовал); вероятно, в связи с этим из ранее напечатанных в ДЛ-I одиннадцати произведений Хлебникова в ДЛ-II не было включено четыре текста; из трех ст-ний Лившица перепечатаны только два, а в его статью «Освобождение слова» внесена редакционная, неприемлемая для Лившица поправка (название группы «Гилея» заменено словом «футуристы»). Какие тексты Хлебникова были изъяты из ПЖРФ — неизвестно. Шершеневич признавался: «Вещи Хлебникова были действительно

изъяты и не без моего настояния из „Первого журнала"» (там же). Поводом для изъятия текстов послужило якобы открытое письмо-протест Хлебникова, датированное 1 февраля 1914 г. (напечатано лишь в 1933 г. — СП, V, 257).

[104] В рецензии Ю. Эгерта на сб. В. Шершеневича «Экстравагантные флаконы» (М., 1913) автор провозглашается «незаурядным поэтом» и «единственным, чье место может быть определено сейчас на долгие годы» (ПЖРФ, с. 135). Некий *Egyx* (Едух?), рецензируя первый сб. Б. Пастернака «Близнец в тучах» (М., 1914), называет его эпигоном символистов, пытающимся «надушиться северянинскими духами», и заявляет, что книга вряд ли «войдет в современную русскую поэзию» (ПЖРФ, с. 140). Рецензент первого сб. Н. Асеева «Ночная флейта» (М.. 1914), скрывшийся под псевдонимом «Георгий Гаер», в издевательском тоне обвиняет автора в эпигонстве и называет «Неогальпериным» (М. П. Гальперин, 1882—1944 — третьестепенный поэт и драматург). Ранее под псевдонимом «Георгий Гаер» печатался Шершеневич, однако в упомянутом выступлении он утверждал, что для этой рецензии будто бы «уступил» псевдоним К. Большакову (стенограмма — ГММ). *Вагус* — под этим псевдонимом (в ПЖРФ, вероятно, искажено — Uagus) напечатана рецензия на сб. Р.-М. Рильке «Книга часов» (М., 1914. Перевод Ю. Анисимова).

[105] См. выпад Шершеневича против Лившица: «Участие в сборниках этой группы Б. Лившица кажется простым недоразумением. Как в своей книге, так и в последующих стихах он к футуризму не имеет никакого отношения» (Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913, с. 82). См. также в его «Открытом письме к М. М. Россиянскому»: «Б. Лившиц предлагал сломать грамматику; но это нелепо и бесцельно» (сб. «Крематорий здравомыслия», М., 1913), а в кн. «Зеленая улица» (М., 1916, с. 44) он между тем разбирает ст-ние Лившица «Целитель» как пример «немногочисленных опытов диссонансов».

[104] О В. И. Гнедове см. гл. 8, 39.

[107] *Конге* А. А. (1891—1915) — поэт, автор сб. «Пленные голоса» (Спб., 1912 — совместно с М. Долиновым), см. о нем ПК 1983, с. 207, 254; см. также отзыв Н. Гумилева об этом с б . — «Аполлон», 1911, № 10.

[108] *Шкловский* В. Б. (1893—1984) — писатель, литературовед, один из создателей и теоретиков формальной школы. В статье «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» (1918) писал о «затрудненном» стиле современных поэтов: «Таким же литературным [приемом], ничуть не менее органическим и ничуть не более стилизационным, являются как, с одной дороги, произвольные и производимые слова футуристов и прежде всего Хлебникова и Петникова, так, с другой, субъективные варианты «драгоценного стиля» (précieux) Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Владимира Маккавейского» («Гермес», II паг., с. 70).

[109] Шкловский поступил в 1913 г. на историко-филологический факультет Петербургского университета, но в 1914 г. оставил его.

[110] Доклад Шкловского в «Бродячей собаке» состоялся 23 декабря 1913 г. Оппонентом выступил поэт и ученый В. К. Шилейко (1891—1930). Положения доклада, которые приводит Лившиц, легли в основу первой книги Шкловского «Воскрешение слова» (Спб., 1914). Подробнее о тезисах доклада см. ПК 1983, с. 221 и статью А. П. Чудакова «Начало» (ВЛ, 1984, № 2).

[111] *Остранение* — способ описания явлений, преодолевающий автоматизм восприятия; или, по Шкловскому, «создание „виденья" <...>, а не „узнаванья"», т. е. прием описания предмета как бы впервые увиденного. Термин введен Шкловским в статье «Искусство как прием» («Сборники по теории поэтического языка, вып. 2, Пг., 1917), но основная идея была высказана им уже в докладе 1913 г. в «Бродячей собаке». *Остранение эпитета* — вероятно, тогда же Шкловский развивал идею этого термина, окончательно сформулированного позже, ср. в тезисах доклада: «Эпитет, как средство подновления слова. «История эпитета, как история поэтического стиля» (А. Веселовский)» (ПК 1983, с. 221). Сохранилась «Гилея» с надписью Бенедикта Лившица «Виктору Борисовичу Шкловскому — память общих боев за... за... за... неужели за «тцанг-туум-туумб-ца-ца-ца»? 24.V.1901. Ленинград». (ЦГАЛИ).

[112] *Опоязовские бури* — речь идет о дискуссиях середины 1920-х гг. вокруг ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка).

[113] *«Искусство — совокупность стилистических приемов»* — один из основных принципов формальной школы, рассматривающий произведение как «сумму приемов», сформулирован Шкловским в кн. «Розанов» (Пг., 1921, с. 15).

[114] Цитата (с поправкой) из ранней статьи Лившица «Освобождение слова» (ДЛ-I, с. 8).

[115] *Лурье* А. С. (1893—1966) — композитор, в 1910-е гг. примыкал к футуристам, о нем см. ПК 1983, с. 225.

[116] Впоследствии Лурье развивал эти идеи в докладе «На распутье (Культура и музыка)», прочитанном в ноябре 1921 г. в Вольфиле в Петрограде (см. текст доклада в сб. «Стрелец», № 3, Спб., 1922, с. 146—175). Лурье в воспоминаниях «Наш марш», написанных в 1965 г. по нашей просьбе, рассказал о своей тогдашней теории «Театр действительности»: «Теория моя заключалась в том, что все в мире включалось в искусство, до звучания предметов. Эта теория была именно тем, что в последнее время стали называть «конкретной музыкой» и что затем выродилось в электронные опыты» («Новый журнал», Нью-Йорк, 1969, кн. 94, с. 127—142).

[117] Эти принципы Кульбин изложил в брошюре «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке» (Спб., 1909), в статье «Свободное искусство, как основа

жизни» (СИ, с. 3—26) и в докладе на съезде художников в 1911 г. В «Нашем марше» Лурье этот период «поисков новых форм в музыке» назвал «исступленными юношескими опытами новаторства» (см. также его заметку «К музыке высшего хроматизма» — «Стрелец», I, Пг., 1915, с. 81—83).

[118] *Сарасате* Пабло (1844—1908) — испанский скрипач-виртуоз, композитор.

[119] *«Wohltemperierte Klavier»* (нем.) — «Хорошо темперированный клавир», произведение выдающегося немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха (1685—1750).

[120] *Бирзульский денди* — от названия местечка Бирзула Одесской губ.; здесь: ироническое прозвище провинциального сноба. До поступления в Петербургскую консерваторию А. Лурье учился в одесском коммерческом училище.

[121] По сообщению А. С. Лурье, по достижении совершеннолетия он принял католичество (был крещен в Петербурге в Мальтийской капелле).

[122] *Прателла* Франческо Балилла (1880—1955) — итальянский композитор-футурист.

[123] В издательстве «Tabiti» Лурье выпустил ноты к двум ст-ниям П. Верлена (в переводе Ф. Сологуба) и к другим поэтическим текстам. *Табити* — не хлебниковское «название», а «царица скифов», богиня огня, персонаж из поэмы Хлебникова «Внучка Малуши» (СП, II, 66, 70).

[124] Замечание Лившица о «равнодушии» Лурье к «будетлянам» не соответствует действительности. Со многими левыми художниками и поэтами-футуристами он был в приятельских отношениях: он создал музыку к пьесе Хлебникова «Ошибка Смерти» и к ст-нию Маяковского «Наш марш», а П. В. Митурич, Л. А. Бруни, Ю. П. Анненков написали портреты Лурье. О своих взаимоотношениях с «будетлянами» он рассказал в воспоминаниях, знаменательно озаглавленных — «Наш марш» (см. гл. 6, 116).

[125] *Расовая теория искусства* — см. вступит. статью с. 17. *«Универсал»* — так называлось на Украине в период Центральной рады и гетманщины правительственное письменное распоряжение или объявление, адресованное учреждениям или народу.

[126] *Якулов* Г. Б. (1884—1928) — художник, разработавший собственную теорию цвета в живописи. Ее основные положения изложены в статьях Якулова «Голубое солнце» («Альциона», кн. I, М., 1914) и «Art solis. Спорады цветописца» («Гостиница для путешествующих в прекрасном». М., 1922, № 1).

[127] Цитата из поэмы Пушкина «Граф Нулин».

[128] 22 декабря 1913 г. А. А. *Смирнов* (1883—1962) — филолог, друг художницы С. Делоне-Терк (1885—1980) и Робера Делоне, сделал в подвале «Бродячей собаки» доклад «Simultané» «с демон-

страцией снимков и оригиналов, любопытный как сообщение о самом новейшем течении во Франции, исходящем от Р. Делоне. <...> Будто бы уже сформировавшееся в живописи новое течение проявляется и в других областях — в скульптуре, прикладном искусстве, давая пока только намеки в поэзии, хотя появились уже издания „Simultané"» (Ростиславов А. В подвале «Бродячей собаки». — «Аполлон», 1914, № 1—2, с. 134). Первая книга «Simultané» названа в тезисах А. А. Смирнова, отпечатанных на программе вечера, но автор заметки в «Аполлоне» не описывает ее демонстрации в «Бродячей собаке». Какие еще «оригиналы» показывал Смирнов во время доклада, — установить не удалось. О демонстрации книги Б. Сандрара на докладе Смирнова пишет Н. И. Харджиев (КИРА, с. 82), см. также: ПК 1983, с. 221. Лившиц неточен, говоря, что книга написана «от руки Делоне и его женою Соней Терк». Поэма Блеза Сандрара «La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France» («Проза Транссибирского экспресса и Маленькой Жанны Французской») отпечатана типографским способом, расписана акварелью С. Делоне-Терк и вышла в свет в конце сентября 1913 г. Сомнения в том, демонстрировалась ли эта книга на вечере в «Бродячей собаке», возникают из-за того, что Смирнов, как пишет и Лившиц, «недавно вернулся из Парижа», а дарственная надпись Блеза Сандрара на книге, вышедшей в сентябре и подаренной А. А. Смирнову (этот экземпляр хранится в Эрмитаже), датирована 1 января 1914 г., т. е. 19 декабря 1913 г. ст. ст. Но имея в виду дату самого вечера — 22 декабря 1913 г. ст. ст., можно предположить, что книга была подарена Смирнову в Париже осенью, — при склонности Блеза Сандрара к разного рода мистификациям, это вполне допустимо (см. гл. 8, 3). Подробнее о книге см. статью А. С. Кантор-Гуковской «„Симультанная книга" Сони Делоне-Терк и Блеза Сандрара. (К вопросу о французско-русских художественных связях)». — В кн.: Западно-европейская графика XV—XX веков. Л., 1985, с. 132—144.

[129] *Барзён* Анри-Мартен (1881—?) — французский поэт; первым сформулировал идеи симультанизма в кн.: «L'ère du drame; essai de synthèse poétique moderne». Paris, 1912 («Эра драмы; эссе о синтезе современной поэзии»). Впоследствии он боролся за признание своего приоритета в создании этого течения в искусстве — см. ПК 1983, с. 220, 255.

[130] Речь идет о лирических идеограммах Аполлинера, которые он затем включил в сб. «Каллиграммы» (1918). Они были набраны таким образом, что образовывали рисунки (дом, косые линии дождя и т. п.), это был новый путь в поисках синтеза искусств.

[131] *Палацески* Альдо (Джурлани, 1885—1974) — итальянский поэт и прозаик, входил в группу футуристов, из которой вышел в 1914 г.

[132] Якулов разрабатывал свою теорию света, начиная с 1905 г., независимо от Р. Делоне, который между тем, при создании теории симультанизма, по-видимому, использовал некоторые идеи русского художника. Хотя нет никаких оснований не доверять свидетельству Лившица, в статьях и документах Якулова отсутствуют прямые выпады или недружелюбные замечания по отношению

к Делоне. В автобиографии Якулов писал: «В Париже я был представлен Роберу Делонэ, занимавшемуся решением проблем ритмического и темпового движения света и цвета, обозначаемого им словом «симюльтанизм» <...> Мы провели в работах и беседах лето — я познакомил его на иллюстрациях с некоторыми положениями своей теории солнц, близкой ему как колористу» («Георгий Якулов. 1884—1928». Каталог выставки. Ереван, 1967, с. 49). Чтобы доказать свой приоритет, Якулов сразу же после доклада Смирнова о симультанизме выступил 30 декабря 1913 г. в «Бродячей собаке» с докладом о своей теории «Естественный свет (архаический солнечный), искусственный свет (современный электрический)» — см. подробнее ПК 1983, с. 219—220 (в датировке доклада допущена ошибка). Через день, 1 января 1914 г., Якулов вместе с Лурье и Лившицем написал и вскоре выпустил манифест «Мы и Запад. (Плакат № 1)» и вслед за этим напечатал статью «Голубое солнце», где излагал свою теорию «разноцветных солнц». После смерти Якулова в 1930-х гг. Делоне возглавил комитет по изданию монографии о нем, в который входили П. Пикассо, Б. Сандрар, А. Глез, М. Шагал, С. Прокофьев и др. (проект не реализован) — см. бюллетень Общества друзей Георгия Якулова: «Notes et documents», № 3, Paris, juillet 1972, p. 35.

[133] Здесь процитированы два основных тезиса Якулова из манифеста «Мы и Запад» (см. текст в ПС-I, с. 293). Его заглавие, вероятно, восходит к тезису Маяковского («Литературный параллелизм. Запад и мы») из доклада «Достижения футуризма», прочитанного в Политехническом музее в Москве (11 ноября 1913 г. — ПСС, I, 366).

[134] Цитата из ст-ния Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (последняя редакция, включенная в «Сцены из рыцарских времен», 1835). *«Lumen coeli! Sancta rosa!»* (лат.) — «Свет небес! Святая роза!», обращение к деве Марии (у Пушкина описка: coelum). Это ст-ние Пушкина стало для Якулова, как и для некоторых его современников (например, Блока), программным в творческих поисках раннего периода — он создал витраж (1908—1909?), навеянный этой темой, и неоднократно обращался к пушкинскому тексту в своих теоретических статьях.

[135] *Ламбда* и *Ро* — названия букв в греческом алфавите. Звуковые повторы у Пушкина, интерпретируемые. Якуловым, Лившиц обыгрывает и в шуточном ст-нии «Версификационные упражнения в стиле А. Пушкина» (13 июля 1914 г.): «Давно ли музыкою гулов, Рождающихся вдалеке, Я упоялся на песке — Твоею «ламбдою», Якулов! И мне дышалось так легко Меж дам в трико и без трико?..» («Чукоккала», с. 54). О символическом значении этих букв в интерпретации Якулова, о его витраже «Жил на свете рыцарь бедный...» вспоминает также художник Р. Херумян (см.: «Notes et documents», № 1, Paris, mai 1967, pp. 6—8; № 3, pp. 34—35). Вероятно, попытки Якулова истолковать значения греческих букв навеяны «locus classicus» из диалога Платона «Кратил» (426c—427c).

[136] О методе китайского искусства, который лег в основу его собственного «азиатско-европейского» стиля, Якулов писал в статье «Голубое солнце».

[137] Через три года — в апреле 1917 г., в Баку, А. Лурье в своей речи, обращенной к «юношам-артистам Кавказа», развивал «идеи органичности русского искусства в его тяготении к Азии и Востоку» и в его «пламенном отказе» от Запада: «Эти положения, впервые в периоде нового искусства остро поставленные в нашей декларации в январе 1914 года, накануне мировой войны, вновь, еще совсем недавно нашли отклик в письме японцев к юношам русской земли и в прелестном ответе японцам поэта Хлебникова» (Лурье А. Мы и Запад. П., 1919, с. 3—4; речь идет о «Письме двум японцам» — Хлебников В. Творения, с. 604—606). Впоследствии Лурье вспоминал в «Нашем марше»: «Но и через полвека я по-прежнему готов поставить свою подпись под манифестом, который был составлен в январе 1914 года Якуловым, Лившицем и мною. Я подписываюсь под ним полностью, кроме одной фразы <...> Достижения замечательных артистов Запада в лице Пикассо, Модильяни, Матисса, Дебюсси, Равеля, Рильке, Йейтса в его расцвете и, конечно, Джойса были нами незаслуженно обойдены, и пусть будет забыта эта дерзость молодых скифов, преданных своей Азии и веривших в нее» («Новый журнал», с. 142).

[138] Французский перевод манифеста «Мы и Запад» опубликован в «Mercure de France» (CVIII, 1914, avril 16, pp. 882-883). В комментарии Г. Аполлинер иронизировал не по поводу формулировки Якулова, а в связи с неудачным переводом слова «конус».

[139] Единственный экземпляр этого редчайшего издания плаката-складня «Мы и Запад» на трех языках хранится в ГПБ (русский текст манифеста перепечатан в «Воскресной вечерней газете», Спб., 1914, 23 марта — см. илл. в ПС-I, с. 203; см. также «свиток» «Грамоты и декларации русских футуристов», Спб., 1914).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

[1] *Маринетти* Ф. Т. (1876—1944) — глава и теоретик итальянского футуризма, о его пребывании в Москве и Петербурге (26 января — 17 февраля 1914 г.) см. VM, pp. 119—140; Катанян 1985, с. 86, 301, 518, 559; De Michelis C. G. Il futurismo italiano in Russia. 1909—1929. Bari, 1973.

[2] *Тастевен* Г. Э. (1881—1915) — критик, секретарь журнала «Золотое руно» (1907—1909), автор книги «Футуризм (На пути к новому символизму)», М., 1914 (в приложении напечатаны основные манифесты итальянских футуристов). В качестве русского делегата «Societé des Grandes Conférences» («Общество публичных лекций») организовал турне по России П. Фора, Э. Верхарна, Ф. Т. Маринетти. См. также статью Г. Тастевена «Маринетти и футуризм» («Руль», 1914, 27 января).

[3] Турне кубофутуристов, во время которого они посетили 15 городов, проходило с 14 декабря 1913 г. по 29 марта 1914 г., хронику турне см. в статье Н. И. Харджиева «Веселый год Маяковского» (VM, pp. 108—151) и Катанян 1985. В поездке по Крыму кратковременное участие принял И. Северянин, в Керчи у него с Маяков-

ским произошел конфликт, и в дальнейшем турне он не участвовал.

[4] В ряде московских и петербургских газет были опубликованы высказывания М. Ларионова в связи с приездом Маринетти. См., например: «Мы устроим ему торжественную встречу. На лекцию явится всякий, кому дорог футуризм как принцип вечного движения вперед, и забросаем этого ренегата тухлыми яйцами, обольем его кислым молоком! Пусть знает, что Россия — не Италия, она умеет мстить изменникам» («Вечерние известия», 1914, 26 января). «Заявляю совершенно определенно: г. Маринетти, проповедующий старую дребедень, — банален и пошл; годен только для средней аудитории и ограниченных последователей» («Новь», 1914, 31 января).

[5] В письме в редакцию «Нови» (1914, 27 января) В. Шершеневич заявил, что «слова и угрозы г. Ларионова не имеют никакого отношения к намерениям русских футуристов», а его призыв устроить обструкцию Маринетти назвал «сумасбродным». К Шершеневичу присоединился К. Малевич, который от имени «группы русских футуристов-художников» заявил, что с «лучистом Ларионовым ничего общего не имеет и ограждает себя от такого главы» («Новь», 1914, 28 января). Ларионов откликнулся на письма Шершеневича и Малевича («Новь», 1914, 29 января); наконец, Шершеневич еще раз ответил Ларионову и обвинил его в «дикости и некультурности» («Новь», 1914, 30 января). Об этой полемике см. Шершеневич В. Зеленая улица. М., 1916, с. 105—108; VM, pp. 125—126.

[6] 26 января 1914 г. на Александровском вокзале в Москве Маринетти встречали, кроме Шершеневича, «мезонинец» К. Большаков, Г. Э. Тестевен, А. Н. Толстой, критик А. К. Топорков и др. («Руль», 1914, 27 января; «Новь», 1914, 28 января). Толстой, ранее заявлявший о кубистах, что он «не знает их и мало ими интересуется» («Петербургская газета», 1912, 2 октября), теперь объявил себя апологетом футуризма и сказал корреспонденту газеты: «Я прошел уже школу пессимизма, вижу в будущем торжество начал жизни, и в этом смысле я — футурист» («Московская газета», 1914, 10 февраля).

[7] *«Новь»* — газета, издававшаяся в Москве в 1914—1915 гг., фактическим ее редактором был А. А. Порошин (псевдоним А. А. Суворина, 1862—1937). Некоторое время в ней и в выходившем при ней выпуске «Утренний телефон газеты „Новь"» сотрудничал Маяковский.

[8] В январе 1913 г. душевнобольной А. А. Балашов изрезал картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Д. Бурлюк 12 февраля 1913 г. выступил на диспуте «Бубнового валета» о современном искусстве с опровержением инсинуаций желтой прессы, связанных с этим происшествием. На этом же диспуте с резкими выпадами против Репина выступил и М. А. Волошин (см. его брошюру «О Репине», М., 1913). См. также письмо И. Репина и отклики печати на это событие — «Речь», 1913, 18, 19, 22 января.

[9] См. выпады У. Боччони против Микеланджело в «Техническом манифесте футуристической скульптуры» (Маринетти Ф. Т. Футуризм. М., 1914, с. 183—184, 187).

[10] См. гл. «Первые битвы» в кн.: Маринетти Ф. Т. Футуризм, с. 7—20.

[11] Неточная цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

[12] Речь идет об основных тезисах-лозунгах из «Первого манифеста футуризма» (20 февраля 1909 г.) и антиромантического «Убьем Лунный Свет» (апрель 1909 г.) и др. манифестов Маринетти — в кн.: Маринетти Ф. Т. Футуризм, с. 103—124.

[13] На третьей лекции в Московской консерватории, состоявшейся 30 января 1914 г., Маринетти читал свой «Беговой автомобиль», написанный свободным стихом, и поэмы П. Буцци «Гимн новой поэзии» и А. Палацески «Большой фонтан» («Русское слово», 1914, 31 января). После своего выступления Маринетти приехал в Литературно-художественный кружок, где познакомился с Ларионовым, который ранее был на его лекции: «Разговор сразу повелся в крайне повышенном тоне, так что г. Гольденбах, взявший на себя роль переводчика, едва успевал переводить горячие тирады собеседников. Но начавшаяся в почти враждебном тоне беседа скоро перешла в корректный обмен мыслей» («Голос Москвы», 1914, 1 февраля).

[14] В одном из отчетов сообщалось: «Пребывание в Москве «пророка» футуризма Ф. Маринетти и лекции его обошлись без всякой враждебной демонстрации со стороны оппозиционного лагеря московских «крайних левых» футуристов, которые даже не удостоили лекций своим присутствием» (Вильде Н. Маринетти в Москве. — «Голос Москвы», 1914, 29 января).

[15] *«Максим»* — название популярного в литературно-художественных кругах Москвы кабаре, находившегося на ул. Бол. Дмитровка, д. 17. Здесь, вероятно, речь идет об индусском философе и проповеднике Инаят-Хане, которого в 1914 г. режиссер А. Таиров пригласил в Москву в связи с постановкой в Камерном театре драмы Калидасы «Сакунтала» (см.: Маковский С. На Парнасе серебряного века. Мюнхен, 1962, с. 345).

[16] В своей лекции в московской консерватории Маринетти заявил, что аплодисменты «относились больше к словам, чем к идеям. Вам нравится оратор, а не идеолог» («Русское слово», 1914, 31 января).

[17] Ср. слова Маяковского о визите Маринетти (в передаче Ларионова): «Когда приехал Маринетти, Володя говорил: «Что это за господин ревизор приехал смотреть свои отделения? А отделения-то важнее ревизора...» (Катанян В. Из литературных воспоминаний. — Учен. зап. Тартуского ун-та. 1977, вып. 414, с. 158).

[18] Имеются в виду: «Первый манифест футуризма», «Технический манифест футуристической литературы» (11 мая 1912), «Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы» (11 августа 1912) или четвертый манифест — «Беспроволочное воображение и слова на свободе» (11 мая 1913). Все они вошли в книгу Маринетти «Манифесты итальянского футуризма» (М., 1914), переводчик которой В. Шершеневич вручил ее автору в Москве при встрече на вокзале.

[19] В зале Калашниковской биржи Маринетти выступал дважды — 1 и 4 февраля (см. фотографию между с. 544—545). На первом выступлении присутствовал А. Блок. См. отчеты: «На лекции Маринетти» и «Во имя скандала» («Петербургский курьер», 1914, 2 и 3 февраля).

[20] *Иные туземцы и итальянскій посепокъ на Неве* — здесь речь идет о Н. И. Кульбине и, вероятно, об организаторах вечеров Маринетти в «Бродячей собаке», которая находилась на Итальянской улице. *Кружева холопства на баранах гостеприимства* — формула восходит к XI главе «Мертвых душ» Гоголя. Сохранился экземпляр этой листовки с поздней (1921 г.) припиской Хлебникова к заключительной фразе: «Чичиков, провоз кружев из-за границы» (ГММ).

[21] Столкновение Хлебникова с Кульбиным переросло в серьезный конфликт, и поэт вызвал Кульбина на дуэль («Речь», 1914, 2 февраля; «День», 1914, 2 февраля). В тот же вечер Маринетти чествовали в «Бродячей собаке» («Новь», 1914, 12 февраля; ПК 1983, с. 225). На следующий день после выступления Маринетти в «Биржевых ведомостях» (1914, 2 февраля) был напечатан отчет о лекции и перепечатан текст листовки Хлебникова, написанной при участии Лившица. Кроме того, Хлебников написал тогда же резкое письмо, обращенное к Маринетти, в котором заявил, что «Восток бросает вызов надменному Западу» и что он «с членами «Гилеи» <...> отныне не имеет ничего общего» (НП, с. 368—369 — адресат письма Н. Бурлюк указан ошибочно, см. VM, p. 131). С этими событиями непосредственно связан эпизод, о котором вспоминал Чуковский: «На посмертной выставке художника Я. Ф. Ционглинского я встретил Велимира Хлебникова и пригласил его к себе в Куоккалу. По дороге Хлебников не произнес ни слова, и мне даже показалось, что он дремлет. Потом, взяв у меня каталог этой выставки, он неожиданно написал на обороте его обложки: «Заявляю, что я больше к так называемым футуристам не принадлежу. В. Хлебников». Вручив мне этот документ, он снова погрузился в молчание. Чем был вызван его поступок, я до сих пор понять не могу» («Чукоккала», с. 128, 133). Описанная Чуковским встреча с Хлебниковым произошла 4 февраля, накануне второй лекции Маринетти, на которую, как теперь явствует, Хлебников не пошел, а его запись на каталоге является реакцией на произошедший конфликт.

[22] **Πόλισ'α** (греч.) — маленький город-государство, из которых состояла Древняя Греция; преувеличивая, Маринетти выводил из этого «города» свой урбанизм, а из этого «государства» свой национализм.

[23] В своих манифестах Маринетти неоднократно прокламировал милитаристские и националистические идеи, которые привели его к сотрудничеству с Муссолини, а также к непосредственному участию в войнах, которые вела Италия. См., например, гл. «Предисловие к „Футурист Мафарка"» и «Война — единственная гигиена мира» в его кн. «Футуризм» (с. 24—26, 64—66).

[24] *Триполитанская война* — война между Италией и Турцией в 1911—1912 гг., закончившаяся захватом Италией Триполитании и Киренаики. Маринетти принял участие в ней как военный корреспондент — см.: Маринетти Ф. Т. Битва у Триполи. М., 1916, а также «Футуристический манифест по поводу итало-турецкой войны» (октябрь 1911) в его кн. «Футуризм» (с. 148—149).

[25] См. манифест «Убьем Лунный Свет» в кн.: Маринетти Ф. Т. Футуризм (с. 111—124).

[26] Речь идет об основных лозунгах Маринетти, которые он провозглашал в манифестах и в публичных выступлениях. Здесь и далее Лившиц излагает и цитирует положения своего доклада «Итальянский и русский футуризм в их взаимоотношении» — см. гл. 7, 28, 31. О принципе Маринетти «слова на свободе» («parole in libertà») см. гл. 7, 45.

[27] Свою концепцию «чистого искусства» Г. Флобер формулировал в письмах к различным адресатам. Например, в его письме от 16 января 1885 г. к Л. Колле: «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы написать — это книгу ни о чем, книгу без всякой внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, как земля держится в воздухе без всякой о п о р ы, — книгу, где почти не было бы сюжета или по крайности сюжет был бы почти незаметен, коль это возможно. <...> Вот почему нет сюжетов высоких или низких и, став на точку зрения чистого Искусства, можно утверждать почти как аксиому, что вообще нет сюжета, ибо стиль сам по себе есть совершенный способ видеть мир» (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. М., 1984, ч. 1, с. 161—162).

[28] Ср. тезис доклада Лившица «Итальянский и русский футуризм в их взаимоотношении»: «Футуризм-канон и футуризм — регулятивный принцип» (см. ПС-I, с. 249).

[29] Цитата из ст-ния «малороссиянки Милицы» «Хочу умереть» (СС-II, с. 106). Ст-ния Милицы (в СС-II помещены еще два ее текста) привлекли Хлебникова своим детским максимализмом (см. его статью «Песни 13 весен» — НП, с. 338—340 и в связи с этим его письма к М. В. Матюшину — СП, V, 294 — 295). Антиевропейские и националистические тенденции были характерны преимущественно для раннего периода Хлебникова. О его неославизме см.: Парнис А. Е. Южно-славянская тема Велимира Х л е б н и к о в а. — В кн.: Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 223—251. Ср. также манифест «Мы и Запад» в гл. 6, 133.

[30] Лившиц сближает «скифскую» тематику «гилейцев» (см. гл. 1, 44) со «скифским» мироощущением группы литераторов, ко-

торые объединились вокруг двух сб. «Скифы» (1917, 1918), организованных известным критиком Р. В. Ивановым-Разумником. В этих сборниках публиковались А. Белый, Н. Клюев, С. Есенин, М. Пришвин, С. Д. Мстиславский и др. Ср. также программное ст-ние Блока «Скифы» (1918).

[31] Речь идет о вечере в зале Шведской церкви «Наш ответ Маринетти» (11 февраля 1914 г.), на котором Лившиц выступил с докладом «Итальянский и русский футуризм в их взаимоотношении» (см. тезисы: ПС-I, с. 249; а также в отчетах: «Петербургская газета», 1914, 12 февраля; «День», 1914, 13 февраля). Сохранился текст этого доклада Лившица, озаглавленный «Мы и Запад» и скопированный с рукописи в 1930-х гг. А. Г. Островским (см. гл. 7, 88).

[32] Имеется в виду последняя строфа из раннего ст-ния Брюсова «Цусима» (1905): «И снова все в веках, далеко, Что было близким наконец, — И скипетр Дальнего Востока, И Рима третьего венец!» (Брюсов В. Στέφανος. Венок. М., 1906).

[33] См. в отчете: «Горячий призыв «сбросить с себя нелепое ярмо Европы» (европейское искусство архаично, и нового искусства в Европе нет и не может быть, так как последнее строится на космических элементах), пришелся, по-видимому, по вкусу аудитории, которая наградила докладчика аплодисментами» («День», 1914, 13 февраля). «Призыв» Лившица восходит к формуле из декларации «На приезд Маринетти» (см. гл. 6, с. 474). См. также в др. отчете: «Весь ответ Маринетти сводился к тому, что некий блондин [Лившиц] довольно долго и упорно говорил о взаимоотношении итальянского и французского (?!) футуризма, а другой толковал о футуристической музыке» («Петербургская газета», 1914, 12 февраля).

[34] *«Глухонемые демоны»* — здесь предвестники катастрофы и войны. Образ заимствован из ст-ния «Демоны глухонемые» М. Волошина, открывающего одноименный сб. (Харьков, 1919), и восходит к ст-нию Ф. Тютчева «Ночное небо так угрюмо...» и к цитате из Библии: «Кто так слеп, как раб мой, И глух, как вестник мой, мною посланный?» (Исайя, 42, 19).

[35] Парафраз заключительной строки из листовки по поводу приезда Маринетти (см. гл. 6, с. 474).

[36] *Дюамель* Жорж (1884—1966) — французский поэт, романист, эссеист. В 1925 г. вышел в переводе Лившица роман Дюамеля «Отрешение». В 1927 г. Дюамель вместе с Л. Дюртеном посетил СССР — см.: Duhamel G. Le voyage de Moscou. Paris, 1927.

[37] См.: Marinetti F. T. Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli. Ottobre 1912. Milano, 1914.

[38] Кроме карандашных набросков Маринетти, Кульбин тогда же создал литографированный и акварельный портреты вождя итальянского футуризма, один из них он подарил Маринетти. Литографированный портрет Маринетти с дарственной надписью Лившицу — см. ПС-I, с. 223. Одна из версий этого портрета была

напечатана в сб. «Стрелец» (Пг., 1915, № 1, с. 78); см. также в наст. изд. илл. на с. 472.

[39] Эту же анаграмму содержит и итальянское название кн. Ф. Т. Маринетти «MaFarka le FuTurisTe» (1910, рус. перевод 1916).

[40] Кульбин жил в Максимилиановском переулке, дом 17, кв. 4.

[41] *Кровь расы — не волос Магдалины* — намек на фразу о низкопоклонниках, которые «припадают к ногам Маринетти» (из листовки на приезд Маринетти). Глава итальянских футуристов соотносит эту фразу с евангельским эпизодом, в котором Мария Магдалина вытирает своими волосами ноги Христа. Ср. также «ответ» Лившица на это заявление Маринетти в тексте его доклада: «Нам мало признания Маринетти, что мы — в другом углу истории, что кровь расы — не волос Магдалины, а непреходимый Рубикон, что не в одном машинизме современность. Всему этому — Маринетти научился, преступив русскую границу, научился у нас — диалектиков par excellence, — указавших ему на локальный характер футуризма» (цит. по копии из неизданной кн. А. Г. Островского «Футуристы»).

[42] *Опекушин* А. М. (1838—1923), *Антокольский* М. М. (1843—1902), *Трубецкой* П. П. (1866—1938) — русские скульпторы.

[43] Ср. характеристику Хлебникова у Шкловского: «Он Ломоносов сегодняшней русской литературы» (из предисловия к кн. Д. Петровского «Повесть о Хлебникове». М., 1926, с. 4); а также у Ю. Тынянова: «Ода Ломоносова и Пушкин, «Слово о полку Игореве» и перекликающаяся с Некрасовым «Собакевна» из «Ночи перед Советами» <Хлебникова> — неразличимы как «традиции»: они включены в новую систему» (СП, I, 28).

[44] Основные положения заумного языка в поэзии впервые сформулировал Крученых в «Декларации слова, как такового» (Спб., 1913).

[45] См. «Технический манифест футуристической литературы» в кн.: Маринетти Ф. Т. Манифесты итальянского футуризма, с. 36—42. В 1914 г. Аполлинер в одной из своих статей указал на А. Рембо как на родоначальника приема «слов на свободе». В дальнейшем этот прием разрабатывал Маринетти (см. об этом: Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков. — А. Рембо. Стихи. М., 1982, с. 264—265).

[44] Ср. «чтение» ритмодвижением скандальной (без единого слова) «Поэмы конца» эгофутуриста В. Гнедова, который «читал» ее на диспутах и в «Бродячей собаке». См. о нем в гл. 8, 39.

[47] Впервые о принципе «беспроволочного воображения» Маринетти писал в «Техническом манифесте футуристической литературы» (11 мая 1912). Ровно через год в манифесте «Беспроволочное воображение и слова на свободе» (11 мая 1913) он разъяснял: «Под беспроволочным воображением я подразумеваю абсолютную свободу образов и аналогий, выраженных несвязными словами, без

направляющих нитей синтаксиса и *без всякой пунктуации»* (Маринетти Ф. Т. Манифесты итальянского футуризма, с. 62).

[48] В этом манифесте Маринетти приводит следующий фрагмент из рассказа «Разговор Моноса и Уны» Э. По, который он взял в качестве эпиграфа к своей поэме «La Conquête des Etoiles» (1902): «Поэтический разум — тот разум, что теперь предстает для нашего чувства, как самый возвышенный из всех, — ибо истины, имевшие для нас наиболее важное значение, могли быть достигнуты лишь с помощью той *аналогии,* которая говорит убедительно одному воображению, а для беспомощного рассудка не имеет смысла» (перевод К. Бальмонта — Маринетти Ф. Т. Манифесты итальянского футуризма, с. 43).

[49] *Цепь «аналогий второго порядка»* — согласно Маринетти, это «иллогический ряд не объяснительный, а интуитивный, вторых положений многочисленных аналогий, не связанных между собой и противопоставленных друг другу» (там же, с. 44).

[50] *Хокусаи* — см. ст-ние и примеч. № 74. *Утамаро* Китагава (1753—1806) — известный японский график.

[51] Лившиц был прав, утверждая, что пуантилизм Синьяка исчерпал свои возможности, но ошибался, видя в «витражной» живописи В. Бурлюка, обогащенной влиянием византийской мозаики, продолжение или развитие пуантилистского метода.

[52] См. гл. 6, 132.

[53] Крученых вспоминал о совместном с Хлебниковым сборнике «Тэ-ли-лэ» в письме к А. Г. Островскому от июля 1929 г.: «Из эпохи приезда Маринетти в Россию помню такой случай: я показывал ему книгу «Тэ-ли-лэ» с необычайными цветными рисунками О. Розановой и спросил: «Было ли у вас (итальянцев) что-нибудь подобное по внешности?» — Он сказал: «Нет!» — Я: «Как не было ничего подобного по внешности, так не имеется подобного и по содержанию!» Маринетти и его друзья-итальянцы были шокированы...» (Wiener slawistischer almanach. Band 1, Wien, 1978, S. 7 — публикация Р. Циглер).

[54] Парафраз известного афоризма Пушкина из «Путешествия в Арзрум». Здесь Маринетти как бы возвращает Лившицу пушкинскую формулу, услышанную, вероятно, от кого-то из своих русских знакомых, и переосмысливает ее, имея в виду основной принцип футуризма — принцип скорости и движения — в духе футуристической экспансии.

[55] *Омар эль Мухтар* — предводитель ливийского племени синусис, боровшегося против итальянцев во время итало-турецкой войны, был захвачен в плен и казнен в 1931 г.

[56] В дарственных надписях Маринетти неизменно повторял и варьировал рисунок-стрелу, сохранились другие экземпляры его кн. «Zang Tumb Tuuum» и «Футуризм» с надписями, сделанными в Москве и Петербурге. См. ПС-I, с. 229.

[57] Чествование Маринетти в «Бродячей собаке» проходило с 1 по 5 февраля 1914 г. См. в отчете: «Маринетти около пяти раз был в «Бродячей Собаке», просиживая там до раннего утра и ведя беседы с литературной братией Петербурга» («Новь», 1914, 12 февраля); см. ПК 1983, с. 185—186 и письмо Н. Кульбина к А. Лентулову: «В Петербурге Маринетти проводил все ночи в «Бродячей Собаке». Мы с ним очень подружились и по его желанию даже побратались» (собр. М. А. Лентуловой).

[58] С лета 1928 г. Лившиц вместе с О. Мандельштамом редактировал переводы ряда романов Майн Рида из его собр. соч., выходившего в изд-ве «ЗИФ». Договор был расторгнут, так как оба поэта не знали английского языка, а пользовались французскими переводами (см. об этом: «Новый мир», 1987, № 10, с. 201—202).

[59] Впоследствии Пронин вспоминал: «В «Собаке» была целая неделя Маринетти, она была страшно яркая, и все, кто обложил Маринетти, были побиты. Маринетти сразу почувствовал нашу атмосферу, было решено, что он в «Собаке» будет делать конферанс о Париже и о разных течениях <...>. Читал он на французском языке, мало кто понял, но, по словам Кульбина, это был замечательный, содержательный конферанс. <...> Он читал две поэмы: о маленькой улице в Париже по ту сторону Нотр-Дам, тут и разносчик, который кричит «арико», и крик точильщика — замечательно сделано! — и еще одну, под названием «Автомобиль». За эту неделю в «Собаке» Маринетти прочел ее раз десять — самая боевая его штука. Я плохо понимаю язык, тем более поэтический, но в этой поэме чувствовалась машина необычайной мощности, которая несется по шоссе, потом постепенно, очень мощно, усиливает ход, и возникает ощущение, что она взлетает на вершину холма, затем спуск. Там были слова «plus de contact», и мне казалось, что машина отделяется от земли и парит в воздухе» (Пронин Б. К. В «Бродячей собаке». Стенограмма воспоминаний. — ГММ).

[60] Об акмеистах и П. Форе см. гл. 8, 17, 22, 29.

[61] Манифест «Долой танго и Парсифаля!» в переводе В. Шершеневича был напечатан в «Нови» («Новый манифест Маринетти». — «Новь», 1914, 28 января).

[62] *«Долго ли мертвые еще будут хватать живых!»* — французская пословица. Ср. использование этой пословицы Маринетти в «Речи, произнесенной на футуристических митингах в Триесте, Милане, Турине, Неаполе» (апрель—июнь 1910): «Да, могилы в ходу. Зловещее выступление кладбищ. Мертвые овладевают живыми» (Маринетти Ф. Т. Футуризм, с. 21).

[63] *«Регина»* — гостиница, находилась на набережной Мойки, 61. Вторая лекция Маринетти, состоявшаяся 4 февраля, была посвящена футуристической «живописи, скульптуре, пластическому динамизму» («Речь», 1914, 5 февраля).

[64] Маринетти ставил на собственных изданиях, а также на

книгах своих соратников адрес «дирекции» — «Direzione del Movimento Futurista. Milano, Corso Venezia, 61».

[65] *Россо Медардо* (1858—1928) — итальянский скульптор, работавший в русле импрессионизма.

[66] Речь идет о «Манифесте художников-футуристов» — см. гл. 2, 57.

[67] *«У бегущей лошади не четыре ноги, а двадцать ног...»* — формула из «Манифеста художников-футуристов»: «Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, предметы множатся, деформируются, преследуя друг друга, как торопливые вибрации, в пространстве, ими пробегаемом. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны» («Манифесты итальянского футуризма», с. 11).

[68] Об этих идеях скульптора и живописца Умберто Боччони см. в его «Техническом манифесте футуристической скульптуры» — «Манифесты итальянского футуризма», с. 28—35; см. также манифест «Экспоненты к публике» в сб. «Союз молодежи» (Спб., 1912, № 2, с. 29—35), подписанный Боччони, Карра, Руссоло, Балла и Северини.

[69] Впервые лучистские картины Ларионов показал в декабре 1912 г. сразу на двух выставках — «Союз молодежи» (Петербург) и «Мир искусства» (Москва). По мысли Ларионова, лучизм должен был оторвать живопись от предметности, превратить ее в самоценное и самодовлеющее искусство цвета. Основные положения теории лучизма, достаточно наивной, сводились к тому, что зритель не видит самих предметов, а воспринимает пучки лучей, исходящие от них, которые в картине изображаются цветными линиями. Практика лучизма оказалась гораздо интереснее и плодотворнее его теории. Лившиц слишком категоричен в утверждении, что весь лучизм *«помещался в жилетном кармане Боччони»*. Лучизм возник независимо от итальянского футуризма, и корни его нужно искать в русской почве. В частности, в поздних рисунках и картинах Врубеля можно обнаружить пластические структуры, которые как бы предвосхищают лучистские построения Ларионова (цикл «Пророки», «Шестикрылый серафим» и др.). Лучистские холсты Ларионова высоко оценил Г. Аполлинер: «Михаил Ларионов, в свою очередь, принес не только в русскую, но и европейскую живопись новую утонченность — лучизм» (G. A. Exposition Natalie de Gontcharova et Michel Larionov. — «Les soirées de Paris», 1914, № 26-27, p. 71). Противоположность лучизма абстрактному искусству и беспредметности супрематизма подметил Н. Пунин, считавший, что теория лучизма была выдвинута Ларионовым «в качестве барьера против некоторых рационалистических тенденций кубизма» и на практике явилась «плодом очень тонких реалистических сопоставлений» (Пунин Н. Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова. — В сб.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, т. 1, с. 291).

[70] *«Искусство шумов»* — название футуристического манифеста, написанного художником Луиджи Руссоло (11 марта 1913) — см. Манифесты итальянского футуризма, с. 51—58.

[71] В этом манифесте Л. Руссоло обращался к Б. Прателле: «Дорогой Прателла, представляю на рассмотрение твоего футуристического гения эти новые идеи и приглашаю тебя обсудить их со мною. Я не музыкант. Стало быть, у меня нет никаких акустических предпочтений, и мне нет надобности защищать какие-либо произведения. Я живописец-футурист, который выбрасывает из себя по поводу глубоко любимого искусства свою волю все обновить. Вот почему, более безрассудный, чем самый безрассудный из профессиональных музыкантов, ничуть не заботясь о своей кажущейся некомпетентности, зная, что смелость дает все права и все возможности, я задумал обновление музыки посредством Искусства Шумов» (Маринетти Ф. Т. Футуризм, с. 217).

[72] Цитата из «Манифеста музыкантов-футуристов» (1911) Б. Прателлы (там же, с. 139).

[73] Здесь намек на К. Малевича и Д. Бурлюка, использовавших такие эпатажные приемы.

[74] *Бодуэн де Куртенэ* И. А. (1845—1929) — выдающийся языковед, основатель так называемой Казанской лингвистической школы, в 1900—1915 гг. профессор Петербургского университета. Проявлял интерес к футуризму, написал две статьи об этом: «Слово и „слово"» и «К теории „слова как такового" и „буквы как таковой"» («Отклики», приложение к газ. «День», 1914, № 7 и 8—20 и 27 февраля), был председателем на «Вечере о новом слове» в Тенишевском училище (8 февраля 1914 г.) с участием футуристов.

[75] Кроме Шкловского и Пяста, на «Вечере о новом слове» выступил с докладом Кульбин, а также — поэты А. Ахматова, Г. Иванов, В. Гнедов, Р. Ивнев, А. Крученых и др. (см. Пяст В. Встречи, с. 276—279; Шкловский В. Жили-были, с. 100—101 и ПК 1983, с. 226). См. также подробный отчет — «Скандальный диспут» («Речь», 1914, 10 февраля).

[76] Профессор С. А. Венгеров (см. о нем гл. 6, 31) жил на Загородном пр., д. 21.

[77] Знаменательно, что главный ниспровергатель Пушкина Хлебников посещал в 1909 г. Пушкинский семинарий Венгерова.

[78] Эта анкета или «опросный» листок Лившица для «Критико-библиографического словаря» сохранился во 2-м собрании автобиографий С. А. Венгерова под № 443: «*Фамилия* — Лившиц. *Имя* — Бенедикт. *Отчество* — Наумович. *Род деятельности* — литература. Юриспруденция. *Когда родился* — 1886 г., 25 декабря. *Где* — в г. Одессе. *В какой семье* — купеческой. *Вероисповедание или национал<ьность>* — иудейское. *Где получил сред<нее> образ<ование>* — в Ришельевской гимназии. *<Где получил> высшее <образование>* — в унив<ерситете> Св<ятого> Владимира. *Учебное или служебное зван<ие>* — оконч<ил> с дипл<омом> 1-ой ст<епени>» (ИРЛИ,

ф. 377). Краткие сведения о Лившице попали в издание: Венгеров С. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1916, т. II, вып. 4, с. 37. Сохранилась также автобиографическая анкета Лившица (1915), написанная по просьбе поэта и критика А. И. Тинякова (ЦГАЛИ).

[79] Цитата из ст-ния № 98.

[80] Профессор И. А. Бодуэн де Куртенэ жил на Васильевском острове, Кадетская линия, № 9. Он имел репутацию ученого-оппозиционера, печатал публицистические статьи в защиту национальных меньшинств, в 1914 г. был арестован и провел три месяца в Крестах за издание брошюры «Национальный и территориальный признак в автономии» (1913). Будучи сыном обедневшего польского шляхтича, он вел свою родословную от графа Фландрии, участника 4-го крестового похода, ставшего затем королем Иерусалимским Бодуэном I (ок. 1171—1206/1207), другие братья Бодуэна I были константинопольскими императорами (см.: Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. 5, Спб., 1897, с. 18—50). *«Mon journal»* — французский журнал для детей от 5 до 10 лет (1881—1924).

[81] *Рошфор* Анри (1831—1913) — маркиз, французский журналист, политический деятель, один из лидеров оппозиции, затем (после 1880 г.) стал идеологом национализма и антидрейфусаром. *Деруледе* Поль (1846—1914) — французский поэт и политический деятель, националист-антидрейфусар, один из организаторов шовинистической «Лиги патриотов». В 1900 г. был приговорен к десятилетнему изгнанию за участие в заговоре против Французской республики. См. также о «форте Шаброль» в гл. 3, 34. В связи со смертью Рошфора и Деруледа и окончанием процесса Бейлиса в русской печати появились материалы, посвященные французским националистам-антидрейфусарам (см., например: «Петербургский курьер», 1914, 19 января).

[82] *Семадени* — Б. А. Семадени, хозяин ресторана и кафе, находившихся на Крещатике, № 15 и Б. Васильковской, № 12.

[83] *Литтре* Э. (1801—1881) — французский философ-позитивист, языковед, автор-составитель «Словаря французского языка» (1863—1872) и труда «История французского языка» (1863).

[84] Первый вечер состоялся 8 февраля, а второй — 11 февраля 1914 г. Между тем, по свидетельству Пяста, он также ездил приглашать И. А. Бодуэна де Куртенэ на первый вечер (см. Пяст В. Встречи, с. 279). По всей видимости, И. А. Бодуэна де Куртенэ дважды приглашали председательствовать на этом вечере.

[85] Аберрация памяти: описываемые Лившицем поэты-эгофутуристы И. В. Игнатьев («в парчовой блузе») и К. Олимпов («с галстуком в петлице») не участвовали в «Вечере о новом слове»: первый незадолго до этого диспута покончил жизнь самоубийством (20 января 1914 г.), а второй не упомянут ни в одном отчете. Под-

робнее об этом вечере см. в письме Б. М. Эйхенбаума к Л. Я. Гуревич от 9 февраля 1914 г. (Чудакова М., Тоддес Е. Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума. — ВЛ, 1987, № 1, с. 136—139). На следующий день после скандального диспута И. А. Бодуэн де Куртенэ обратился с письмом в газету о том, что он отказывается от участия в следующем вечере («Речь», 1914, 9 февраля).

[86] О вечере см. в газетных отчетах: «Петербургская газета», 1914, 12 февраля; «День», 1914, 13 февраля.

[87] Маринетти выехал из Петербурга в Москву 8 февраля 1914 г. После вечера «Наш ответ Маринетти» газ. «День» (13 февраля) отметила, что Маринетти должен был узнать от представителей «итальянской колонии в Петербурге», «что и как отвечали ему русские футуристы». Об этом вечере Кульбин сообщал Маринетти в Москву в письме от 14 февраля (см.: Jangfeldt B. Seršenevič, Kui'bin and Marinetti. — «We and They». København, 1984). В нем он высказывал также сожаление по поводу напечатанной в московской газете «Новь» (5 февраля) «групповой» декларации, подчеркивающей независимость русского футуризма и направленной против Маринетти. Декларация была подписана именами Бурлюков, В. Каменского, Маяковского, Матюшина, Крученых, Лившица, Низен (Ек. Гуро), Хлебникова. Кульбин утверждал, что декларация — фальшивка и автором ее является один Хлебников. В газетах появились письма-протесты: свое участие опровергали Лившиц, Крученых, Матюшин, Н. Бурлюк в газ. «День» (13 февраля), а Маяковский, Большаков, Шершеневич в «Нови» (15 февраля). Оказалось, что авторами декларации были Д. Бурлюк и Каменский. См. также: VM, pp. 133—134.

[88] Здесь и далее Лившиц цитирует основные положения своего доклада по рукописному тексту, хранившемуся у него в 1930-х гг.

[89] *Новая sensibilità* (итал.) — т. е. «новая способность чувствовать». О принципе «нового или футуристического чувствования» Маринетти не раз упоминал в своих манифестах. Например, манифест «Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и слова на свободе», открывающий его кн. «Zang Tumb Tuuum», начинается главкой «La sensibilità futurista» (см. также «Манифесты итальянского футуризма», с. 59).

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

[1] Художественно-артистическое кабаре «Бродячая собака», находившееся во втором дворе дома № 5 на углу ул. Итальянской и Михайловской пл. (ныне ул. Ракова и пл. Искусств, № 5) было открыто в ночь на 1 января 1912 г. и просуществовало до 3 марта 1915 г. Хронику «трудов и ночей» этого легендарного подвала см. ПК 1983, с. 160—257 (в дальнейшем указываются даты вечеров, и поэтому страницы специально не оговариваются, кроме отдельных случаев).

[2] *Пронин* Б. К. (1875—1946) — театральный деятель, актер, директор-организатор («хунд-директор») кабаре «Бродячая собака». «Свиная собачья книга» (точнее, две таких книги), вероятно, утрачена, один из сохранившихся листов см. ПК 1983, с. 168. Ср. поздний отзыв Пронина на описание «Бродячей собаки» в ПС-I: «Я тогда был очень обижен на Лившица, который писал, что Пронин — кабатчик и спаивает публику. <...> Надо сказать, что Крученых и Лившица мы не любили» (ГММ).

[3] *Сандрар* Блез (1887—1961) — французский поэт и беллетрист, в России побывал задолго до создания «Бродячей собаки», эпизоды, связанные с подвалом, в его романе «Le plan de l'aiguille» («План иглы», 1927) — художественный вымысел, хотя в нем использованы имена реальных людей — Б. Пронина, художников Судейкина, Григорьева и др. Имя главного героя — Дан Як (Dan Yack) могло быть образовано от имени художника Георгия БогДАНовича ЯКулова (Сандрар познакомился с ним летом 1913 г. в Париже) или могло восходить к строке из заумного ст-ния Антона Лотова (К. Большакова?) «Вакс бар дан як» (сб. «„Ослиный хвост" и „Мишень"», М., 1913, с. 141). См. также о вечере в «Бродячей собаке» (22 декабря 1913 г.), посвященном «первой симультанной книге» Б. Сандрара и С. Делоне-Терк — ПК 1983, с. 220 и гл. 6, 128.

[4] О входившем тогда в моду танго много писали в печати, пресса связывала этот танец с футуристами (ср. название сб. В. Каменского «Танго с коровами», М., 1914). О вечере «Танго» в «Бродячей собаке» см. ПК 1983, с. 223, 239.

[5] Этот вечер состоялся 28 марта 1914 г. К нему был приурочен выход сборника (с участием известных поэтов и художников), посвященного знаменитой балерине: «Тамаре Платоновне Карсавиной — „Бродячая собака"» (Спб., 1914). Ср. пассаж из рассказа Хлебникова «Перед войной» (1922), навеянный, вероятно, танцами Т. П. Карсавиной в «Бродячей собаке»: «Она бесстыдно плясала, скинув последние шелка, и, повторенная в глазах, отражалась в зеркалах подвала, переполненного военной молодежью, на серебристых плоскостях, деливших стены и потолок подвала; весь подвал походил на зеркальный ящик» (СП, IV, 140).

[6] В первый сезон 1912 г. подвал работал исключительно по средам и субботам.

[7] Премьера пьесы Х. Бенавенте «Изнанка жизни» состоялась 5 декабря 1912 г. в Новом драматическом театре А. К. Рейнеке — К. Н. Незлобина (постановка А. Таирова, музыка М. Кузмина). Спектакль прославился художественным оформлением С. Ю. Судейкина.

[8] *После лекции Кульбина* «Новое мировоззрение» в Тенишевском зале 25 января 1914 г. в «Бродячей собаке» состоялся диспут; *лекция Пяста* — 31 марта 1914 г.; *банкеты в честь МХТ* устраивались дважды — 26 апреля 1913 г. и 26 апреля 1914 г.

[9] *«Кавказская неделя»* прошла с 22 по 29 апреля 1914 г.; *«неделя Маринетти»* — с 1 по 5 февраля 1914 г.; *«неделя Поля Фора»* — с 17 по 24 марта 1914 г.

[10] После выхода ПС-I гимн М. Кузмина «От рождения подвала...» печатался дважды — в Собр. соч. М. Кузмина (Мюнхен, 1973, т. 3, с. 455) и в ПК 1983, с. 202-203. *General de Krouglikoff* — Крутиков Н. С. (1861—1920), инженер путей сообщения, действительный статский советник, брат художницы Е. С. Кругликовой, автор поэтического сб. «Праздник у Халифа» (1910). Здесь аллюзия на героиню макаронической поэмы И. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (см. в 3-й строфе цитату из этой поэмы — «наши дамы»). *«Аданы»* — другое название акмеистов, которые составляли группу «Цех поэтов», а также намек на одного из членов группы — Г. В. Адамовича (1894—1972). *Не боясь собачьей ямы...* —здесь, вероятно, намек на характерный для поэзии и прозы Сологуба мотив отождествления автора-рассказчика с собакой, который неоднократно обыгрывали поэты, см., например, в ст-нии Маяковского «Вот так я сделался собакой» (1915). *Белкин* В. П. (1884—1951) — художник. Князь Мещерский Б. А. — художник, с середины 1910-х гг. жил в Париже, умер в 1957 г. в США. *Подгорный (Чиж)* В. А. (1887—1944) — актер. *Коля Петер* — прозвище Петрова Н. В. (1890—1964), актера, режиссера, неизменного конферансье «Бродячей собаки». *Гибшман* К. Э. (1884—1942) — эстрадный актер, конферансье. *Бобиш* — Романов Б. Г. (1891—1957), танцовщик Мариинского театра, хореограф, участник «русских сезонов» С. Дягилева. *Паллада* — Гросс П. О. (1887—1968) — актриса, поэтесса, автор сб. «Амулеты» (Пг., 1915), напечатанного под псевдонимом П. Богданова-Бельская, см. о ней ПК 1983, с. 253.

[11] Одним из девизов завсегдатаев подвала был «Les artistes chez soi» (франц.) — «артисты у себя». Это формула часто печаталась на программах и пригласительных билетах.

[12] *«Hommage! Hommage!»* («чествование, почтение» — франц.) — ритуальное приветствие в «Бродячей собаке».

[13] В тексте авторизованной машинописи (ИРЛИ) здесь следует абзац, опущенный в ПС-I: «Давно уже исчерпав кредит, горячился перед стойкой буфетчика виллонствующий Мандельштам, требуя невозможного: разменять ему золотой, истраченный в другом подвале». Для этой «портретной» зарисовки Лившиц использует стихотворение Мандельштама «Золотой» (1912) из книги «Камень» (Спб., 1913).

[14] *Регат* — фасон галстука.

[15] *Адамович* Г. В. и *Иванов* Г. В. (1894—1958) — поэты-акмеисты, члены первого «Цеха поэтов» (Г. Иванов первоначально входил в группу эгофутуристов). Ср. мистифицированную характеристику Лившица в воспоминаниях Г. Иванова: «Имя было, по тем временам, громкое: конфискованная книга, ряд скандалов на диспутах, драки, стрельба в публику. <...> В соединении с такой репутацией забавны были его светские манеры и изящный фрак» (Иванов Г.

Петербургские зимы. Париж, 1928, с. 29). Ср. также отзыв Г. В. Адамовича на ст-ния Лившица (№ 80, 81), напечатанные в «Эпопее»: «Мы давно потеряли из виду его диалектическую, тяжелую и темную от усилия мысли лирику» («Звено», Париж, 1923, 10 сентября).

[16] *Пяст* В. (Пестовский В. А., 1886—1940) — поэт-символист и критик; здесь намек на кн. Блока «Нечаянная Радость» (1907). Лившиц, вероятно, имеет в виду эпизод из его «Воспоминаний о Блоке» (Пг., 1925, с. 69—70), когда Блок, проводив Пяста в «Бродячую собаку», сам туда не пошел.

[17] Фор Поль (1862—1960) — французский поэт, носивший титул «короля поэтов»; *д'Орфер* Жермен — чтица, выступавшая со стихами Поля Фора. В газ. «Петербургский курьер» (1914, 20 марта) напечатана фотография «Поль Фор в „Бродячей собаке"» (см. илл. между с. 544 и с. 545 и шарж Н. Альтмана «Поль Фор». *Пуарэ* Поль (1879—1944) — знаменитый французский портной, один из первых устроителей театрализованных демонстраций моделей.

[18] *Волконский* С. М. (1860—1937) — писатель, критик, театральный деятель, пропагандист в России «эвритмической» системы теоретиков сценического движения Э. *Жака-Далькроза* (1865—1950) и Ф. *Дельсарта* (1811—1871). 22 и 28 марта 1913 г. Волконский устроил в «Бродячей собаке» и в зале на Малой Конюшенной (д. № 3) «Вечера ритмической пластики» с участием швейцарского художника и танцовщика Поля Тевна (1891—1921).

[19] *Шерер* Ф. К. (1891—?) — танцовщик Мариинского театра, в 1914 г. оставил сцену. Импровизация была исполнена, вероятно, 30 января 1914 г., когда председателем совета министров вместо В. Н. *Коковцева* (1853—1943) был назначен И. А. *Горемыкин* (1839—1917).

[20] *Давыдов* В. Н. (1849—1925) — известный драматический актер, педагог; фразеологизм *«с мизинчика»* означает «неожиданно, экспромтом».

[21] О чествовании К. Д. Бальмонта в «Бродячей собаке» 8 ноября 1913 г., о происшедшем тогда скандале, а также о других вечерах поэта — 3 января 1912 г., 3 марта 1914 г. — см. ПК 1983, с. 180, 215, 228.

[22] Б. Пронин в 1939 г., отвечая, вероятно, на это заявление Лившица, вспоминал: «В „Собаке" в первый же год начали царить поэты, были определены официально вечера поэтов, на которых подвизались в основном Кузмин и Гумилев. Они считались арбитрами, они судили молодых поэтов. <...> Маяковский, Каменский, Хлебников появлялись всегда вместе <...> Маяковский очень дружественно относился к Каменскому, страшно нежно и глубоко — к Хлебникову <...> Хлебникова мы считали большим поэтом, даже Кульбин, не понимая его, чувствовал колоссальную личность» (Пронин Б. В «Бродячей собаке» — ГММ). *Мое жабо проклятого Пьеро* — вероятно, на эту «маску»-костюм Лившица, а также на сб. В. Гнедова «Смерть искусству» (Спб., 1913), в который

вошла его скандальная «Поэма конца» (без единого слова), намекает И. Северянин в «Поэзе истребления» (февраль 1914): «Ослы на лбах, «пьеро»-костюмы И стихотомы... без стихов!» (Северянин Игорь. Стихотворения. П., 1978 (Б-ка поэта. М. С.), с. 236).

[23] *Не мы пили в «Бродячей собаке»* — по свидетельству Шкловского, это сказано неким «остроумным человеком» (Шкловский В. Случай на производстве. — «Стройка», 1931, № 11). Между тем в печати утверждалось: «Настоящим оплотом футуристов в Петербурге является „Бродячая собака"» («Московская газета», 1914, 2 января).

[24] *Лохматый пуделек* — марка «Бродячей собаки» работы художника М. В. Добужинского (см. ПК 1983, с. 165 и сл.).

[25] Такое категорическое утверждение Лившица верно лишь отчасти и относится к довоенным сезонам подвала. Маяковский, по свидетельству Пронина, уже был видной фигурой в «Собаке» до начала войны. В кабаре выступали с докладами Кульбин, Шкловский, А. Лурье, И. Зданевич (см. программы вечеров — ПК 1983, с. 190, 208, 214, 221, 224, 233—234, 240—242). В начале 1915 г. (в это время Лившиц был в Киеве) имя Маяковского дважды появлялось в программах подвала — на персональном вечере 20 февраля и на вечере 25 февраля, посвященном сб. «Стрелец», см. также программу «Вечера пяти» (11 февраля 1915 г.), где указаны имена Д. Бурлюка, В. Каменского, И. Северянина.

[26] *Зенкевич* М. А. (1891—1973), *Нарбут* В. И. (1888—1944) и *Лозинский* М. Л. (1886—1955) — поэты, члены первого «Цеха поэтов» (см. ст-ние Лозинского, посвященное Пронину и «Бродячей собаке». — Лозинский М. Л. Багровое светило. М., 1974, с. 192). Сохранился сб. Лившица ТБ с надписью: «Дорогому Михаилу Александровичу Зенкевичу — старинному соратнику — а также возлюбленному другу с искренней симпатией. Бенедикт Лившиц. 13.V.1927. Москва» (ГЛМ).

[27] Хлебников посещал «башню» Вяч. Иванова (ул. Таврическая, д. 25) и «Академию стиха» при «Аполлоне» в 1909 — начале 1910 гг. Весной 1912 г. Вяч. Иванов с семьей выехал за границу, и «башня» прекратила свое существование. О взаимоотношениях Вяч. Иванова и Хлебникова см.: Парнис А. Новое из Хлебникова. — «Даугава», 1986, № 7, с. 106—109.

[28] Крученых вспоминал об этом: «Он же (Хлебников) при окончании составления манифеста заявил: «Я не подпишу это. Надо вычеркнуть Кузмина — он нежный». Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении, — такого письма мир, конечно, не <у>видел» (Хлебников В. Зверинец. М., 1930, с. 13—14). Об отношении Лившица к Кузмину свидетельствует его дарственная надпись на «Патмосе»: «Дорогому Михаилу Алексеевичу Кузмину, чудесному поэту, чье прекрасное творчество — подлинная моя отрада, — с нежной любовью и неизменной дружбой. Бенедикт Лившиц. 3.V. 1926. Петербург» (собр. В. А. Успенского — экземпляр с авт. правкой).

[29] *Юркун* Ю. И. (1895—1938) — беллетрист, близкий друг М. А. Кузмина. Сохранился автограф ст-ния Лившица «Пьянитель рая, к легким светам...» (см. № 23), вписанный в альбом Юркуна в «Бродячей собаке» на вечере Поля Фора с дарственной надписью: «Милому Юрочке Юркуну. Бенедикт Лившиц. 20.III.1914». Тогда же сделана запись П. Фора: «La lumière est la vie de toutes mes pensées. Paul Fort» («Свет — это жизнь всех моих мыслей. Поль Фор», франц. — собр. Л. А. Глезера).

[30] *Нагродская* Е. А. (1866—1930) — писательница, автор популярного в то время романа «Гнев Диониса» (1910).

[31] Мандельштам дебютировал в «Аполлоне» в августе 1910 г. (№ 9), о дебюте Лившица см. в «Автобиографии». Литературные взаимоотношения поэтов — тема специального исследования, см. в связи с этим оценку Лившицем поэзии Мандельштама в статье «В цитадели революционного слова» (ПТ, 1919, № 5), а также признание Мандельштама, зафиксированное Н. Я. Мандельштам: «Я учусь у всех — даже у Бенедикта Лившица». О дружеских отношениях поэтов свидетельствует экспромт Мандельштама (1930-х гг.): «Ubi bene, ibi patria, / Но имея друга Бена / Лившица, скажу обратное: / Ubi patria, ibi bene» (Мандельштам обыгрывает латинскую пословицу «Где хорошо, там родина»). Ср. также каламбурную надпись Кульбина на автопортрете, подаренном Лившицу: «bene — bene — dict» (см. илл. ПС-I, с. 75). См. также примеч. к ст-нию № 57.

[32] Эту же «польскую прачечную» описывает Мандельштам в повести «Египетская марка» (Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928, с. 22).

[33] О манифесте «Идите к черту» см. гл. 6, 95. Кроме пассажа, в котором акмеисты названы «сворой Адамов с пробором», формула «игрушечные львы» — непосредственный выпад против Гумилева (см. гл. 6, 99).

[34] 16 февраля 1913 г. Н. Бурлюк и Хлебников кооптировались в члены первого «Цеха поэтов» (см.: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. — «Russian Literature», 1974, № 7/8, с. 37). Н. Гумилев писал в рецензии на СС-II: «Самыми интересными и сильными можно назвать В. Хлебникова и Николая Бурлюка» (сб. «Гиперборей», 1913, февраль, с. 26; ср. там же отзыв о Лившице: «Дешевая красивость Б. Лившица иногда неприятна»). На заседании «Цеха поэтов» 10 января 1914 г. Хлебников заявил, что «футуризм после отрицания смысла и звуков пришел к выводу, что возможно стихотворение из одних знаков препинания», и прочел экспериментальный текст: „?—!—:..."» (из письма Б. Эйхенбаума к Л. Гуревич, январь 1914 — цит. по: Тименчик Р. Д. Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов. — «Тыняновский сборник», II, Рига, 1986, с. 61—62).

[35] *Недоброво* Н. В. (1882—1919) — поэт, критик, товарищ председателя «Общества поэтов». А. Ахматова указала Лившицу на его ошибку — Недоброво не бывал в «Бродячей собаке»; мемуарист обещал в новом издании ПС сделать исправление (сообщено

М. И. Будыко). *Мосолов* Б. С. (1886—1941) — режиссер, искусствовед, см. о нем в кн.: Пяст В. Встречи, с. 258—260. *«Церебрализация»* — здесь: передача рефлексов головного мозга спинному мозгу, т. е. «позвоночнику» «Бродячей собаки».

[36] *«Глас божий»* — из латинской формулы «Глас народа — глас божий» (Алкуин).

[37] Речь идет об архаизированной «земной» поэтике скандальной книги В. *Нарбута* «Аллилуйя», изданной «Цехом поэтов» в апреле 1912 г. и сразу же арестованной и уничтоженной Департаментом печати «за порнографию», автор был осужден на год заключения (вероятно, условно, так как в конце 1912 г. он уехал в Абиссинию).

[38] Ср. в воспоминаниях Пронина: «Хлебников был тогда ужасно одет, страшно застенчив и молчалив. Если и выступал в «Собаке», то даже мы, даже Кульбин (а это был главный застрельщик всего крайнего и заумного) его не понимали» (ГММ).

[39] *Гнедов* Василиск (псевдоним Гнедова В. И., 1890—1978) — один из крайних эгофутуристов, автор сб. «Гостинец сентиментам» (Спб., 1913) и «Смерть искусству» (Спб., 1913), выступал на многих вечерах и диспутах о футуризме, в своей поэтической практике тяготел к кубофутуризму. По устному свидетельству В. И. Гнедова, сведения о «туберкулезе» также входили в общий замысел мистификации, а идея организации «вечера великопостной магии» была вызвана, прежде всего, полным безденежьем и отсутствием постоянного жилья (см. подробнее о вечере — ПК 1983, с. 219, 227).

[40] Актер и антрепренер А. В. *Шабельский,* много лет служивший в провинциальных театрах, жил на ул. Гулярной, дом 22, кв. 3. *Младший* сын — вероятно, актер А. А. Шабельский.

[41] Об этом вечере и его участниках см. ПК 1983, с. 226—227. *Новая Деревня* — в начале века предместье на северной окраине Петербурга.

[42] *Чудовский* В. А. (1891—1938?) — критик, стиховед, сотрудник «Аполлона». «Салон» Чудовских находился на ул. Алексеевской, д. № 5. Зельманова А. М. — художница, член «Союза молодежи». В 1917 г. выставляла в Ялте свои работы под фамилией Белокопытова, умерла после 1948 г. в США.

[43] Вероятно, в это время А. М. Зельманова написала портреты О. Мандельштама и А. Ахматовой, а в октябре 1914 г. экспонировала их на выставке — см.: Молок Ю. Ахматова и Мандельштам (К биографии ранних портретов). — «Творчество», 1988, № 7, с. 3.

[44] *Чеботаревская* А. Н. (1876—1921) — писательница, переводчица, общественная деятельница, жена Ф. Сологуба. *Миклашевский* К. К. (1886—1943) — режиссер, театровед. *Вольмар Люсциниус* — псевдоним В. Н. Соловьева (1887—1941), режиссера, критика, педагога, сотрудника Мейерхольда. *Мозжухин* И. И. (1889—1939) — известный актер немого кино.

[45] *Отель Рамбулье* — знаменитый парижский салон (Salon bleu) маркизы Е. Рамбулье (1588—1665), который посещали Малерб, Ларошфуко, Корнель и др., сыграл важную роль во французской культуре. Примечательно, что Лившиц, перечисляя посетителей «салона» Зельмановой, строит этот пассаж под непосредственным воздействием конструктивного принципа «Зверинца» Хлебникова.

[46] Цитаты — из ст-ния Мандельштама «Поговорим о Риме — дивный град...», опубликованного впервые не в первом, «зеленом», «Камне» (Спб., «Акмэ», 1913), а во втором издании этой книги (Спб., «Гиперборей», 1916). Статья Мандельштама «Чаадаев», написанная в 1914 г., впервые напечатана в «Аполлоне» (1916, № 6-7).

[47] Ст-ние Н. Гумилева «Ислам» («В ночном кафе мы молча пили кьянти...»), посвященное актрисе О. Н. Высотской (1885—1966), вошло в кн. «Колчан» (Спб., 1916). *«Пальма праведника»* — стихотворный цикл Лившица (см. № 24—26, 37).

[48] В блоковском спектакле «Балаганчик» и «Незнакомка» в Тенишевском училище, поставленном В. Э. Мейерхольдом (7—11 апреля 1914 г.), роль Незнакомки исполняла Л. С. Ильяшенко (по сцене — Бугаева, 1894—1984), кузина В. А. Вертер-Жуковой и Андрея Белого; см. рецензию на спектакль А. Чеботаревской («Дневник писателя», 1914, № 2, с. 36); см. также ЛН, т. 92, кн. 3, с. 79—80. Блоковский спектакль шел с музыкой М. Кузмина.

[49] *Паллада* — см. гл. 8, 10. *«Женоклуб»* — словообразование из ст-ния И. Северянина «Клуб дам» (сб. «Громокипящий кубок»), Паллада Богданова-Бельская (Гросс) проживала на Фонтанке, д. 126, кв. 59.

[50] Парафраз строки «Но этих за людей я не считаю...» из ст-ния М. Кузмина «Не губернаторша сидела с офицером...» (конец 1920 — начало 1930-х) — см. «Русская мысль», Париж, 1987, 5 июня («Литературное приложение», № 3/4 — публикация Г. Шмакова).

[51] Об И. *Пуни* см. гл. 6, 93. И. и К. Пуни жили на углу ул. Гатчинской и Большого проспекта Петербургской стороны (д. 56/1) с 1912 по 1915 гг., в августе 1915 г. — переехали на ул. Петрозаводскую, д. 3, кв. 11.

[52] *Пуни* (Богуславская) К. Л. (1892—1972) — художница, иллюстратор альбома Маяковского «Герои и жертвы революции» (Пг., 1918). См. о ней в воспоминаниях В. Шкловского «Жили-были» (М., 1966, с. 211—212); в «Чукоккале», с. 134.

[53] В манифесте «Идите к черту», подписанном И. Северянином и свидетельствующем о кратковременном его союзе с «гилейцами», имеются резкие выпады против Ф. Сологуба и В. Брюсова (см. гл. 6, 96, 97).

[54] См. ст-ния А. Блока «Незнакомка» и «Шлейф, забрызганный звездами...» (1906), а также навеянное этими текстами ст-ние

Н. Бурлюка «Девический стан» (1914), посвященное Л. С. Ильяшенко и напечатанное в ММ (с. 27).

[55] *Пуанкаре Раймон* (1860—1934) — политический деятель, президент Франции (1913—1920); *Пуанкаре Анри* (1854—1912) — известный математик, астроном, философ.

[56] С образом К. Л. Пуни связаны ст-ния Хлебникова «Мавка», «Ночь в Галиции», «Мава Галицийская» (СП, II, с. 196—197; 200—204), «Гевки, гевки, ветра нету...» (НП, с. 260—261), а также поэма «Жуть лесная» (НП, с. 238—242). В письме от 21 сентября 1964 г. К. Л. Пуни сообщала: «Он действительно воображал, что был влюблен в меня, но, думаю, что это оттого, что я ему рассказывала массу преданий и легенд о горной Гуцулии, о мавках и о героях. Разговаривали же они с Пуни всегда долго, оба о чем-то своем, об искусстве, живописи, поэзии». См. рисунок И. Пуни «Хлебников читает Ксане стихи» (Хлебников В. Творения, с. 429). См. также дневниковые записи Хлебникова о посещении квартиры Пуни и их дачи в Куоккале (СП, V, 327, 330). *Эйдологически выверенный рыбий хвост* — образ нереиды как бы влечет за собою образ рыбьего хвоста. Эйдология (или эйдолология) — наука об образах, термин введен в оборот акмеистами (Городецким и Гумилевым — см. его статью «Анатомия стихотворения») и восходит, вероятно, к И. Коневскому (см.: Коневской И. Стихи и проза. М., 1904, с. 226—227, — установлено О. Роненом).

[57] Набросок к портрету Лившица работы И. Пуни находился до войны в коллекции поэта.

[58] О Хлебникове-художнике см. гл. 1, 62.

[59] О конфискации РП см. гл. 6, 94.

[60] В Астрахани, начиная с 1911 г., постоянно жили родители поэта, и Хлебников подолгу бывал у них, последний раз он находился в Астрахани с августа 1918 по март 1919 г.

[61] Прием «внутреннего склонения слов» впервые сформулирован Хлебниковым в статье «Учитель и ученик» (1912) — СП, V, 183.

[62] Драматическая сценка «Мудрость в силке» («Утро в лесу»), построенная на «птичьем языке», впервые напечатана в РП, с. 81.

[63] *Скалон* Е. А. (по сцене — Одоевская, 1894—1983) — актриса, училась в Императорской драматической школе по классу В. Н. Давыдова, затем работала в провинции, упоминается в «Записных книжках» А. Блока (М., 1965, с. 303).

[64] Этот эпизод отражен в гл. 10 поэмы Хлебникова «Жуть лесная» (1914), где имя Скалон анаграммировано в строке: «СКЛОНЯЯ: я раба, раба» (НП, 234). В 1972 г. в письме к Е. К. Лившиц Л. С. Ильяшенко вспоминала: «Леля Скалон была очень красива, и ею увлекся В. Хлебников <...>. Мы были тогда девчонками, и нам было скучно с молчаливым Хлебниковым. Потом по просьбе Бена я пригласила Лелю и Хлебникова к себе. Хлебников молча

просидел целый вечер и только не отрывал глаз от красавицы Лели».

[65] *Двойной капуль* — вид прически, преимущественно женской, с локонами на лбу.

[66] *Жонглер Кульбиниус* — здесь Лившиц сравнивает Н. И. Кульбина со средневековым поэтом-жонглером (см. гл. 1, 25).

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

[1] *Эреб* (греч. миф.) — одно из названий подземного царства.

[2] *Гениальная ошибка Петра* — формула восходит к «Записке о древней и новой России» Н. М. Карамзина (1811), издана впервые в Спб., 1914 г.: «Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого?» (с. 30).

[3] *Третья книга* — речь идет о «Болотной медузе», о которой Лившиц писал 22 апреля 1915 г. А. И. Тинякову: «Я считаю своими лучшими стихами третью книгу» (ГПБ).

[4] *Растрелли, Росси, Воронихин, Леблонов замысел, захаровское Адмиралтейство* — см. ст-ния и примеч. № 51, 66, 55, 70, 57, 58.

[5] В ранней редакции «Автобиографии» (1924) Лившиц так охарактеризовал свои стихотворные опыты: «Мне уже тогда казалось, что нельзя облекать так наз<ываемую> «гражданскую лирику» в форму некрасовского или мельшинского стиха и что можно было бы с успехом использовать в этом отношении все достижения современной стихотворной техники» (ИРЛИ).

[6] *Пассеистическая ересь* — о термине «пассеизм» см. гл. 7, с. 482.

[7] *Футуризм сделал свое дело...* — парафраз ставшего крылатым выражения «Мавр сделал свое дело...» из пьесы Ф. Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (1783). Это сравнение, вероятно, восходит к формуле И. Игнатьева в декларации «Эгофутуризм» (1913) по поводу ухода из группы И. Северянина.

[8] Имеется в виду фраза из «Первого манифеста футуризма», опубликованного на французском языке («Figaro», Paris, 1909. 20 février); в рус. пер.: «Когда нам исполнится сорок лет, пусть те, кто моложе и бодрее нас, побросают нас в корзину, как ненужные рукописи!» — Маринетти Ф. Т. Футуризм. Спб., 1914, с. 109.

[9] *По известному рецепту...* — словарь Даля толкует эту формулу как еврейское народное речение: «Пушка — это дырка, обитая медью».

[10] Неточная цитата из дифирамба «Огненосцы» Вяч. Иванова (сб. «Cor Ardens». Кн. 1, М., 1911, с. 27).

[11] *Драга* Машич (1867—1903) — сербская королева, убитая вместе со своим мужем королем Александром I во время переворота; ее ложная беременность и ожидание наследника стали «притчей во языцех». Об убийстве королевы Драги идет речь в романе М. Кордэ «За кулисами войны. (Дневник дикарки)». Л., 1925 (перевод с франц. А. Чеботаревской, под ред. Б. Лившица).

[12] *Торговля жженым воздухом* — модификация латинской пословицы: «Fumum vendere» — торговать дымом.

[13] *В мешке... не было никакого зайца* — обыгрывание эпизода из сказки Ш. Перро «Кот в сапогах».

[14] *Футуризм-канон* и *футуризм — регулятивный принцип* — термины, провозглашенные Лившицем на лекции «Наш ответ Маринетти» (11 февраля 1914 г.) — см. гл. 7, с. 480 и гл. 9, с. 534.

[15] *Криве-кривейто* (Криве-Кривайтис) — верховный жрец в балтийской мифологии. Здесь, возможно, намек на Крученых, а также на поэму Хлебникова «Шаман и Венера». *Флейта* — аллюзия на книгу Лившица «Флейта Марсия». См. также в «Автобиографии».

[16] *Палинодия* — ст-ние с отречением от прежних своих стихов на ту же тему; расширительно — покаяние. «*Северный Курьер*» — здесь, вероятно, аберрация памяти, речь идет не о газ. «Северный курьер» (1899—1900), редактором которой был К. И. Арабажин (см. гл. 9, 18), а о газ. «*Петербургский курьер*», но в ней статья Лившица опубликована не была, текст ее не сохранился.

[17] По утверждению Лившица, футуризм перестал существовать к началу первой мировой войны (см. гл. 4, 23).

[18] *Радаков* А. А. (1879 —1942) — художник, поэт, сотрудник «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», а также заведующий художественным отделом газ. «Петербургский курьер» (1914). *Арабажин* К. И. (1866—1929) — критик, литературовед; крестный отец Лившица, принявшего отчество «Константинович» по имени восприемника (весной 1914 г.).

[19] Это послание в полном виде не сохранилось, как и драматическая сценка «Последний фавн», сюжет которой, вероятно, связан со ст-нием № 22. См. также гл. 3, 7.

[20] Здесь намек на роман К. Гамсуна «Голод» (1890).

[21] О шкале настроений Лившица и его знакомых свидетельствуют их записи того времени в «Чукоккале» (с. 39, 99). Л. Д. Блок, игравшая летом 1914 г. в Куоккале в труппе А. П. Зонова, писала Блоку 21 июня, что на даче у Кульбина она встретила футуристов Крученых и Лившица (Блок А. Переписка. Аннотированный каталог. М., 1979, т. 2, с. 114).

[22] Фрагмент из послания к Арабажину, озаглавленный «Версификационные упражнения в стиле А. С. Пушкина», включающий

цитируемые строки, Лившиц вписал в «Чукоккалу» (с. 54) с пометой: «13.VII.14, — накануне мобилизации». См. также ст-ние № 76.

[23] Не следует понимать буквально отзыв Евреинова о футуристах. Он был приятелем многих футуристов, писал о них и оказал влияние на их творчество, прежде всего на Маяковского и Хлебникова (см.: Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., 1917; эссе Н. Евреинова о В. Каменском — Театрализация жизни. М., 1922; а также: Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М., 1922, где многие страницы посвящены Кульбину, Д. Бурлюку, Маяковскому, Хлебникову); Евреинов Н. Театр у животных. М.—Л., 1924, с. 5—6.

[24] *«Пандемониум Иеронима Нуля»* — Лившиц обыгрывает название неизданной поэмы В. Маккавейского «Пандемониум Иеронима Нуля» (1918, собр. А. Е. Парниса), в которой в сложном переплетении аллюзий из различных эпох возникают «эпизоды» жития одного из «отцов церкви» Блаженного Иеронима. Здесь: ироническая характеристика содружества футуристов как «сатанинской своры»; ср. также с определением левых художников как «сплошной бесовщины» (гл. 2, с. 370) и с образами «Босхов конклав» (ст-ние № 47) и «Босхова кухня» (гл. 1, 52). Ср. также: Трубников А. Демонизм Иеронимуса Босха. — «Аполлон», 1911, № 3, с. 7. С понятием о нуле связана основная идея супрематизма, сформулированная К. Малевичем. Он писал Матюшину 29 мая 1915 г.: «Мы затеваем выпустить журнал и начинаем обсуждать, как и что. Ввиду того, что в нем собираемся свести все к нулю, то и порешили его наз<вать> «Нулем». Сами же перейдем за нуль» (ЕРО, с. 186). Об этом же Малевич писал и в листовке («Я преобразился в нуле форм и вышел за 0—1»), которая продавалась в декабре 1915 г. на «Последней футуристической выставке картин 0,10 (ноль — десять)» (ЕРО, с. 181). В манифесте 1923 г. «Супрематическое зеркало» Малевич сводит все «сущности природы» к нулю («Жизнь искусства», 1923, 22 мая). Ср. в письме 1914 г. Р. Якобсона к Крученых: «Из демонизма, нуля, творим любую условность, и в ее интенсивности, силе залог аристократизма в поэзии» (собр. А. Е. Парниса). В своей ранней статье о футуристах (1914) К. Чуковский так охарактеризовал их: «Всю культуру рассыпали в пыль, все наслоения веков, и уже до того добунтовались, что кажется, дальше и некуда, до дыры, до пустоты, до нуля, до полного и абсолютного nihil...» (КЧ, с. 234). Ср. также: «Крученых <...> будучи русским поэтом-футуристом, позволил себе *все непозволительные поступки* и остался грандиозным нулем» (Терентьев И. А. Крученых. Грандиозарь. Тифлис, 1918, с. 14).

[25] *Нордман-Северова* Н. Б. (1863—1914) — писательница, жена И. Е. Репина. *«Пенаты»* — дача художника (ныне — музей). Об отношении Репина к футуристам см. также в воспоминаниях В. Каменского (ПЭ, с. 214—217), Д. Бурлюка о Репине (Репин. Художественное наследство. Т. II, М.—Л.,1949) и в кн.: Чуковский К. Современники, М., 1967, с. 332—337, 557, 580—581.

[26] Первоначально Л. Андреев назвал футуризм «интересным явлением»: «Ведь они до известной степени считают меня своим. Они говорят, что я — футурист только трехпроцентного раствора.

Это остроумно» («День», 1913, 26 ноября). Но здесь, вероятно, имеется в виду интервью с Л. Андреевым после выхода сб. «Стрелец» I (1915), в котором он выражал свое несогласие со словами Горького о демократичности футуристов, обвиняя их во «лжи», и призывал общественность «резко отграничиться» от них. Но это интервью было напечатано в «Биржевых ведомостях» 4 мая 1915 г., а у Лившица речь идет о лете 1914 г. Об отношении Л. Андреева к футуристам см. также в кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975, с. 275—283; см. также: Чуковский К. Современники. М., 1967, с. 331.

[27] Сохранилось три письма Лившица к Чуковскому (ГБЛ), а также ряд его стихотворных записей в «Чукоккале» (с. 39, 54, 57, 236—238, 300—302).

[28] Речь идет о репродукциях с картин И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885) (в связи с этим см. гл. 7, 8) и А. А. Наумова «Дуэль Пушкина и Дантеса» (1884).

[29] *Альтман* Н. И. (1889—1970) — живописец, график. «Портрет А. А. Ахматовой» (1914) его работы впервые экспонировался на выставке «Мир искусства» (1915) — ныне в ГРМ. Тогда же Л. Бруни проанализировал этот портрет в статье «Натан Альтман» («Новый журнал для всех», 1915, № 4); см. также гл. 8, 43.

[30] *Фрагонаровская весна* — по имени французского художника Жана Оноре Фрагонара (1732—1806), чья оптимистическая живопись была наполнена радостью чувственного бытия.

[31] *Мельшин* М. — псевдоним П. Ф. Якубовича (1860—1911), поэта, революционера-народовольца.

[32] Убийство в Сараеве (Босния) 15(28) июня 1914 г. австрийского престолонаследника эрцгерцога Франца-Фердинанда послужило поводом для начала первой мировой войны.

[33] *Аверченко* А. Т. (1881—1925) — писатель, редактор «Сатирикона», затем «Нового Сатирикона» (с 1913 г.). См. также гл. 9, 18.

[34] Неточность мемуариста: убийцей Франца-Фердинанда был сербский националист Гаврила (а не Никола) *Принцип* (1894—1918).

[35] *Анненков* Ю. П. (1889—1974) — живописец, график, в 1911—1913 гг. жил и учился во Франции и Швейцарии.

[36] Об интересе Лившица к «Марсельезе» *Руже де Лиля* см. «Автобиографию», а также ст-ние № 14.

[37] На своих лекциях Кульбин для иллюстрации прикладных задач современного искусства демонстрировал раскрашенные им зонтики — см. ПК 1983, с. 235. См. также в каталоге посмертной выставки Н. И. Кульбина (Пг., 1918).

[38] *Мунковский стиль nouille* (nouille (франц.) — лапша) — здесь характеристика «стиля» норвежского художника Эдварда Мунка (1863—1944). Поводом для такого определения послужили его гравюры на дереве, в которых изображение строится на системе параллельных черных и белых штрихов. *Мюнхенский сецессион*, основанный в 1892 г. Ф. фон Штуком (1863—1928), объединил немецких представителей стиля «модерн», получившего название «югендстиль». *Берлинский плакат* отличался жесткой лапидарностью и простотой форм.

[39] См. ст-ние № 76; ср. также ст-ние «Версификационные упражнения в стиле А. Пушкина» («Чукоккала», с. 54).

[40] Всеобщая мобилизация была объявлена 17(30) июня 1914 г.

[41] На облицовку многих петербургских зданий использовался камень из Пудожа (Карелия).

[42] *Кровавая карусель... слоноподобные колонны Томоновой биржи... Монферранов Исаакий... германское посольство...* — см. ст-ния и примеч. № 56, 59, 54.

[43] См. ст-ние № 54.

[44] Ср. «Автобиографию», наст. изд., с. 548.

[45] *Безобразов* А. М. (1855—1931) — статс-секретарь, лидер группировки крупных помещиков-реакционеров, так называемой «безобразовской клики», влиявшей в начале XX в. на авантюрный курс России на Дальнем Востоке. *Стессель* А. М. (1848—1915) — генерал-лейтенант, сдавший противнику Порт-Артур в русско-японскую войну.

[44] *Папиниан* Эмилий (II—III вв. н. э.) — великий римский юрист, один из основоположников науки римского права. *Победоносцев* К. П. (1827—1907) — политический деятель, юрист, обер-прокурор Синода, автор трудов по гражданскому и римскому праву.

[47] Цитаты из ст-ния № 77 и из фрагмента, приведенного в КП, с. 95. После первой цитаты в «Автобиографии» (1924) следует фраза, опущенная в последней ее редакции (1928): «...единственный в мире город, где непередаваемая прозрачность атмосферы сочетается с великолепием бессмертного камня» (ИРЛИ).

[48] Сведений о младшем сыне поэта и переводчика П. И. *Вейнберга* (1831—1908) обнаружить не удалось.

[49] См. илл. между с. 544 и с. 545. Чуковский поместил фотографию и рассказ об этом в «Чукоккале» (с. 57); об этом он вспоминал в письме к Е. Н. Мухиной от 18 февраля 1968 г.: «Помню, мы втроем, художник Анненков, поэт Мандельштам и я, шли по петербургской улице в августе 1914 г. — и вдруг встретили нашего общего друга, поэта Бен. Лившица, который отправлялся (кажется, до-

бровольцем) на фронт. С бритой головой, в казенных сапогах он — обычно щеголеватый — был неузнаваем. За голенищем сапога была у него деревянная ложка, в руке — глиняная солдатская кружка. Мандельштам предложил пойти в ближайшее фотоателье и сняться (в честь уходящего на фронт Б. Л.) <...>. Его мемуарная книга «Полутораглазый стрелец» сохранила свое литературное значение и до настоящего времени» (ГЛМ).

[50] Цитата из ст-ния Мандельштама «Европа» (1914), первая редакция которого была напечатана в октябре этого же года в «Аполлоне» (№ 6—7).

[51] *Инна Кошарновская* — молодая актриса Валентина Анатольевна Кошарновская, окончившая в 1910 г. Императорские драматические курсы.

ПРИЛОЖЕНИЯ

«Люди в пейзаже». ПОВ, с. 63. Печ. по ВС, с. 55. Об А. *Экстер* см. ПС, гл. 1, 4. Этот текст, созданный в Чернянке (см. ПС, гл. 1, 1), представляет собой попытку использования приемов кубистической живописи в словесном искусстве. См. автокомментарий Лившица: «Вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение» (ПС, гл. 1, с. 339); «образец нового синтаксиса... нестихотворной речи» («В цитадели революционного слова» — ПТ, 1919, № 5). Написано под воздействием кубистических работ В. Бурлюка и ранних пейзажей А. Экстер. *Гиацинтофор* — см. ст-ние № 35. *Белерофонт* (Беллерофонт, греч. миф.) — сын коринфского царя Главка и внук Сизифа. *Полутораглазый* — о семантике этого словообраза см. в преамбуле к примеч. ПС, с. 609—610. См. также анализ этого текста в кн.: Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1914, с. 8—11.

«Автобиография». Сохранились ранние редакции «Автобиографии» 1923, 1924 и 1926 гг. (ИРЛИ). Для библиографического справочника Е. Ф. Никитиной Лившиц в середине 1920-х гг. написал расширенный вариант «Автобиографии» (ЦГАЛИ). В 1928 г. он дописал эту «Автобиографию» и передал А. Г. Островскому для подготовленного им сб. «Футуристы» (см. ПС, гл. 2, 25). Печ. по тексту этой последней редакции. Настоящая «Автобиография» легла также в основу статьи о Лившице в кн.: Писатели современной эпохи. Биобиблиографический словарь русских писателей XX в., т. 1. Ред. Б. П. Козьмин. М., 1928, с. 167—168. См. также кн.: Бахтин В. и Лурье А. Писатели Ленинграда. Биографический справочник. 1934—1981. Л., 1982, с. 190 и ВЛ, 1988, № 12, с. 260—268.

[1] Лившиц родился 6 января 1887 г. по новому стилю. Переезд из Одессы в Киев был связан с исключением Лившица из Новороссийского ун-та за участие в студенческих демонстрациях.

[2] Вероятно, ошибка: в ПС указан 146-й пехотный полк (с. 545). 25 августа 1914 г. в сражении под д. Ходель Люблинской губернии Лившиц был ранен: «Во время нашего наступления на Вислу был ранен, контужен, награжден Георгиевским крестом и отправлен в тыл, будучи признан негодным к дальнейшему несению службы» («Автобиография», 1924 — ИРЛИ).

[3] После революции Лившиц принимал деятельное участие в литературной жизни Киева. Об этом периоде вспоминал поэт Ю. Терапиано: «Бритый, с римским профилем, сдержанный, сухой и величественный, Лившиц в Киеве держал себя как «мэтр»: молодые поэты с трепетом знакомились с ним, его реплики и приговоры падали, как нож гильотины: «Гумилев — бездарность». «Брюсов — выдохся». «Вячеслав Иванов — философ в стихах». Он восхищался Блоком и не любил Есенина. Лившиц пропагандировал в Киеве «стихи киевлянки Анны Горенко» — Ахматовой и Осипа Мандельштама. Ему же киевская молодежь была обязана открытием поэзии Иннокентия Анненского» (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953, с. 11). См. также: Рождественский В. Литературная жизнь Киева. — «Жизнь искусства», 1920, 16 сентября; Н. У[шаков]. Киев и его окрестности. — Ветер Украины. К., 1929; Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь. Кн. II, М., 1961, с. 469; Дейч А. День нынешний и день минувший. Литературные впечатления и встречи. М., 1969, с. 234—237.

[4] Цитата из эпиграммы П. И. Колошина, приписываемой ранее А. С. Пушкину (см.: Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX веков. Л. (Б-ка поэта. Б. С.), 1975, с. 245).

[5] Этот перевод обнаружить не удалось. Вероятно, речь идет о ст-нии в прозе Бодлера «Иностранец», или «Суп и облака».

[6] *Толстой* Д. А. (1823—1889) и *Делянов* И. Д. (1818—1897) — министры народного просвещения во времена Александра II и Александра III, насаждали классицизм и проводили реакционные реформы в гимназиях и университетах.

[7] См. ст-ние и примеч. № 14.

[8] Известно, что в 1909 г. Лившиц обратился к Блоку с письмом, связанным, вероятно, с приглашением участвовать в АСП, в которой сам Лившиц дебютировал. Критика отмечала влияние Блока на стихи Лившица (см.: Чеботаревская Ал. Зеленый бум. — Небокопы. Спб., 1913, с. 8). Ср. свидетельство А. Ахматовой: «В тот единственный раз, когда я была у Блока, я, между прочим, упомянула, что поэт Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: „Я понимаю. Мне мешает писать Лев Толстой"» (Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 2, с. 95).

[9] О дебюте Лившица см. в преамбуле к ФМ. Еще 30 ноября 1909 г. в Киеве у организатора вечера петербургских поэтов В. Эльснера Лившиц познакомился с Н. Гумилевым, который пригласил его сотрудничать в «Аполлоне» (см.: «Дневник М. А. Кузмина» — ЦГАЛИ).

[10] Кроме «Аполлона» (1910, № 11, с. 6—7), где он выступил с тремя стихотворениями, Лившиц печатался также в киевских изданиях («Студенческий альманах», 1910, кн. 1; «Лукоморье», 1912, № 1 и др.).

[11] Этот фрагмент, говорящий о внутреннем расхождении с футуризмом, Лившиц в свои книги не включал. Другой вариант этого текста см. ПС, гл. 9, с. 534.

[12] Неточность: Ф. Т. Маринетти находился в России не зимой 1913 г., а с 26 января по 17 февраля 1914 г., в Петербурге он находился с 1 по 8 февраля и дважды выступил с лекциями в зале Калашниковой биржи (см. ПС, гл. 7).

[13] См. об этом ПС, гл. 6.

[14] *Пуссен* Никола (1594—1664) — французский художник-классицист, один из любимых художников поэта, по свидетельству Е. К. Лившиц.

[15] Цитата из ст-ния № 77.

[16] Тексты Лившица, напечатанные Д. Бурлюком в нью-йоркской газ. «Русский голос», обнаружить не удалось. О ст-ниях, опубликованных в «Эпопее» и «России», — см. ПС, гл. 8, 15. В «России» (1923, № 7) напечатано ст-ние № 79.

На суперобложке использована фотография Б. Лившица 1930-х годов; на спинке суперобложки использован офорт Д. Бурлюка «Всадник с копьем» (из сб. «Дохлая луна». М. [Херсон], 1913).

На переплете — рисунок В. Бурлюка «Полутораглазый стрелец» из «Первого журнала русских футуристов». М., 1914, № 1-2.

На 1-м форзаце — фрагмент плаката О. Розановой «Первые в мире постановки футуристов театра» (1913).

На 2-м форзаце — фрагмент плаката 2-й выставки «Союза молодежи» (1911).

На четырех шмуцтитулах использованы мотивы публикуемых в наст. изд. рисунков; на оборотах шмуцтитулов — гравюра М. Вламинка, плакат О. Розановой и два рисунка Н. Гончаровой.

Концовки в разделе «Переводы» работы М. Вламинка.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Фронтиспис.* В. Чекрыгин. Портрет Б. Лившица. Рисунок. 1919 г.
2. *С. 38.* Н. Гончарова. Рисунок к поэме В. Хлебникова «Вила и Леший». Литография. 1912 г.
3. *С. 132.* Гравюра на дереве М. Вламинка из кн. «Communicationes». 1921 г.
4. *С. 308.* О. Розанова. Плакат «Первые в мире постановки футуристов театра». Цветная литография. 1913 г.
5. *С. 313.* В. Маяковский. Портрет В. Хлебникова. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).
6. *С. 316.* Д. Бурлюк. Портрет Н. Бурлюка. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).
7. *С. 324.* Л. Жегин (Шехтель). Портрет Маяковского. Литография. 1913 г. (из 1-й кн. поэта «Я!»).
8. *С. 327.* Н. Гончарова. Страница из 1-го издания поэмы А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». Литография. 1912 г.
9. *С. 350.* Плакат 2-й выставки «Союза молодежи» работы неизвестного художника.
10. *С. 355.* К. Малевич. Обложка сб. В. Хлебникова, А. Крученых, Е. Гуро «Трое». Литография. 1913 г.
11. *С. 364.* М. Ларионов. Ахмет. Литография. 1912 г. (из сб. А. Крученых и В. Хлебникова «Мирсконца»),
12. *С. 369.* В. Татлин. Портрет В. Бурлюка. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).
13. *С. 369.* Д. Бурлюк. Портрет В. Бурлюка. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).
14. *С. 376.* К. Малевич. Спинка обложки 2-го издания поэмы А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». 1913 г.
15. *С. 381.* Н. Кульбин. Портрет А. Крученых. Литография. 1913 г. (из кн. А. Крученых «Взорваль»).
16. *С. 398.* В. Бурлюк. Портрет В. Маяковского. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).
17. *С. 406.* В. Бурлюк. Портрет Е. Гуро. Рисунок. 1910 г.
18. *С. 413.* Е. Гуро. Рисунок к кн. «Бедный рыцарь». 1912 г.
19. *С. 421.* Обложка кн. А. Крученых «Стихи В. Маяковского» (1914) с портретом Маяковского работы Д. Бурлюка.
20. *С. 429.* В. Чекрыгин. Старец, благословляющий зверей. Литография. 1913 г. (из кн. Маяковского «Я!»).
21. *С. 440.* М. Ларионов. Портрет А. Крученых. Литография. 1912 г.
22. *С. 458. О.* Розанова. Городской пейзаж. Литография. 1913 г. (из сб. «Союз молодежи», 1913, № 3).
23. *С. 462.* П. Филонов. Иллюстрация из кн. В. Хлебникова «Изборник стихов». Литография. 1914 г.
24. *С. 467.* Н. Кульбин. Портрет Д. Бурлюка. Литография. 1913 г.
25. *С. 472.* Н. Кульбин. Портрет Ф. Т. Маринетти с дарственной надписью: «Дорогому другу Бенедикту Лившицу. Футуризм. Маринетти». Литография. 1914 г.
26. *С. 477.* Н. Кульбин. Автопортрет. Литография. 1913 г.
27. *С. 483.* Е. Гуро. Лодки. Рисунок. 1911 г.
28. *С. 492.* В. Татлин. Маляр. Литография. 1913 г. (из сб. «Требник троих»).
29. *С. 509.* М. Добужинский. Марка кабаре «Бродячая собака». Рисунок. 1912 г.
30. *С. 513.* Н. Кульбин. Портрет М. Кузмина. Литография. 1913 г.
31. *С. 520.* В. Маяковский. Обложка к кн. «Я!». Литография. 1913 г.
32. *С. 523.* Ю. Анненков. Подвал «Бродячая собака» (В. Маяковский, Ю. Анненков, Н. Евреинов). Акварель. 1913 г. (местонахождение неизвестно).

33. *С. 526.* Н. Кульбин. Портрет В. Хлебникова. Литография. 1913 г.

34. *С. 532.* Н. Гончарова. Братская могила. Лист из альбома «Мистические образы войны». Литография. 1914 г.

35. С. *540.* П. Филонов. Иллюстрация из кн. В. Хлебникова «Изборник стихов». Рисунок. 1914 г.

36. *С. 543.* П. Филонов. Рисунок к стихотворению В. Хлебникова «Ночь в Галиции» из его кн. «Изборник стихов». 1914 г.

37. *С. 554.* Н. Гончарова. Иллюстрация к кн. А. Крученых «Пустынники. Пустынница». Литография. 1912 г.

38—66. *Между с. 544 и с. 545.*

Слева направо: А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц. Фотография. 1912 г.

В. Бурлюк. Портрет поэта Бен. Лившица. Масло. 1911 г. (собр. Е. Яффе, Нью-Йорк).

Обложка кн. Б. Лившица «Волчье Солнце». М. [Херсон], 1914 г.

Б. Лившиц. Фотография. Киев. 1914 г.

А. Экстер. Фронтиспис к кн. Б. Лившица «Волчье Солнце». М. [Херсон], 1914 г.

П. Митурич. Портрет О. Мандельштама. Рисунок. 1915 г. (ГРМ).

А. Экстер. Конструктивная композиция. 1918 г. (находилась в коллекции Б. Лившица).

О. Мандельштам, К. Чуковский, Б. Лившиц, Ю. Анненков. Фотография. Петербург. 1914 г.

В. Бурлюк. Портрет В. Хлебникова. Автолитография. 1913 г.

Слева *направо:* Р. Ивнев, О. Мандельштам, В. Гнедое, К. Олимпов (К. Фофанов), Н. Кульбин, Б. Лившиц, В. Пяст *(нижний ряд),* Н. Альтман, А. Безваль, Н. Бурлюк, А. Грипич, Г. Иванов *(верхний ряд).* Фотография. Петербург. 10 декабря 1913 г.

Д. Бурлюк. Портрет Б. Лившица. Офорт. 1911 г.

А. Экстер. Античный пейзаж. Масло. 1910—1911 г. (находилась в коллекции Б. Лившица — ныне в ГРМ).

В. Маяковский. Иллюстрация к стихотворению «Вывескам». Литография. 1913 г.

Среди присутствующих: А. Лурье, Б. Лившиц, Ф. Т. Маринетти, Н. Кульбин (сидят в центре). П. Потемкин, Б. Григорьев, В. Гнедое, Ф. Долидзе, Н. Бурлюк, Б. Пронин, З. Гржебин *(стоят).* Фотография. Петербург, 1 февраля 1914 г. Вечер Маринетти в зале Калашниковской биржи.

В. Бурлюк. Портрет Б. Лившица. Офорт. 1911 г.

С. Судейкин. Обложка к отдельному изданию гимна М. Кузмина «От рождения подвала...». 1912 г.

Афиша «Вечера стихов» Б. Лившица (Киев, 22 октября 1922 г.).

В. Бурлюк. Портрет Д. Бурлюка. Офорт. 1911 г.

М. Шагал. Рисунок. 1910-е гг. (находился в коллекции Б. Лившица).

Н. Кульбин. Портрет Б. Лившица. Рисунок. 1914 г. (ГРМ).

Вечер французского поэта П. Фора в «Бродячей собаке» (март 1914 г.). *Слева направо:* В. Вертер (2-я), Б. Лившиц (3-й), И. Зданевич (4-й) *(сидят),* С. Судейкин (3-й), Б. Романов (4-й), Ж. д'Орфер (5-я), П. Фор (6-й), Н. Альтман (8-й), Б. Григорьев (11-й), Б. Пронин (12-й), Л. Ильяшенко (14-я) *(стоят).* Фотография.

Н. Кульбин. Портрет Б. Пронина. Рисунок. 1914 г. (ГРМ).

М. Кирнарский. Обложка кн. Б. Лившица «Из топи блат». Киев, 1922 г.

Кн. Б. Лившица «Патмос» (М., 1926) с дарственной надписью Н. Асееву (собр. Л. М. Турчинского).

Б. Лившиц. Фотография. Киев. 1921 г. (ИРЛИ).

Кутаиси. У руин храма Баграта. *Слева направо:* Е. Пурцхалидзе, Б. Лившиц, П. Назадзе, И. Хоштария *(сидят).* М. Асатиани, П. Шелегия, В. Дараселия *(стоят).* Фотография. 1936 г.

Б. Лившиц. Фотография. Ленинград. 1934 г.

Дарственная надпись Б. Лившица Б. Пастернаку на сб. «Кротонский полдень». М., 1928 (собр. Л. М. Турчинского).

В. Бурлюк. Портрет Д. Бурлюка. Автолитография. 1913 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Метафоры ожившей материк. *Вступительная статья А. Урбана* 5

СТИХОТВОРЕНИЯ

ФЛЕЙТА МАРСИЯ

1. Флейта Марсия 39
2. Лунатическое рондо 39
3. Первое закатное рондо 40
4. Второе закатное рондо 40
5. Провинциальное рондо 41
6. Нимфоманическое рондо 41
7. В кафе 42
8. На бульваре 42
9. Беглецы 43
10. Утешение 44
11. Фуга 45
12. Приобщение 45
13. Валкирия 46
14 Стодвадцатилетняя 46
15. Из-под стола 47
16. Ночь после смерти Пана 48
17—20. Освободители Эроса
    1. Пролог 48
    2. Пан 49
    3. Смерть Пана 49
    4. Эрос 50
21. Сентиментальная секстина 51
22. Последний фавн 52

ВОЛЧЬЕ СОЛНЦЕ

23. Пьянитель рая 53
24. Возврат 53
25. Целитель 54
26. Некролог 54
27. Степь 55
28. Логово 55
29. Тепло 55
30. Ночной вокзал 56
31. Киев 56
32. Андрогин 57
33. Лунные паводи 57
34. Фригида 58
35. Обетование 58
36. Полдень 59
37. Исполнение 59
38. Предчувствие 59
39. Июль 60

40. Победа 60
41. Аллея лир 61
42. Форли 61
43. Закат на Елагином 62
44. Сентябрь 62
45. Соседи 63
46. В. А. Вертер-Жуковой. *Сонет-акростих* 64
47. Матери. *Сонет-акростих* 64
48. Николаю Бурлюку. *Сонет-акростих* 65
49. Николаю Кульбину. *Сонет-акростих* 65
50. Давиду Бурлюку 66

БОЛОТНАЯ МЕДУЗА

51. Дни творения 67
52. Сегодня 68
53. Фонтанка 68
54. Исаакиевский собор 69
55. Казанский собор 69
56. Дворцовая площадь 70
57. Адмиралтейство (I) 71
58. Адмиралтейство (II) 71
59. Биржа 72
60. Летний сад 73
61. Дождь в Летнем саду 73
62. Решетка Казанского собора 74
63. Нева (I) 74
64. Нева (II) 75
65. Марсово поле 75
66. Александринский театр 76
67. Набережная 77
68. Новая Голландия 77
69. Второнасельники 78
70. «Где замысел водный Леблонов...» 79
71. Узор чугунный 79
72. Под уклон 80
73. Разъезд 80
74. Закат у Дворцового моста 81
75. Павловск 81
76. Куоккала 82
77. Концовка 82
78. Пророчество 83

ПАТМОС

79. «Глубокой ночи мудрою усладой...» 84
80. «Приемлю иго моего креста...» 85
81. «Есть в пробужденьи вечная обида...» 85
82. «Когда на мураве, с собою рядом...» 86
83. «Ни у Гомера, ни у Гесиода...» 86
84. «Так вот куда, размыв хребты...» 87
85. «Ни в сумеречном свете рая...» 87
86. «В потопе — воля к берегам...» 88

87. «Когда, о Боже, дом Тебе построю...» 89
88. «Раскрыт дымящийся кратер...» 90
89. «Мне ль не знать, что слово бродит...» 90
90. «Вот оно — ниспроверженье в камень...» 91
91. «Нет, не в одних провалах ясной веры...» 91
92. «Самих себя мы измеряем снами...» 92
93. «Чего хотел он, отрок безбородый?..» 93
94. «Как только я под Геликоном...» 93
95. «Насущный хлеб и сух и горек...» 94
96. «И вот умолк повествователь жалкий...» 95
97. «Как душно на рассвете века!..» 96
98. «Покуда там готовятся для нас...» 97
99. «Когда у вас дыханья не хватает...» 98
100. «Еще не кончен путь печальный...» 98

КАРТВЕЛЬСКИЕ ОДЫ

101. Хевис-кари 100
102. Гудаури 100
103. Картвельская речь 101
104. Тебилиси [I] («Я еще не хочу приближаться к тебе, Тебилиси...») 101
105. Тбилиси [II] («Когда над высоким обрывом...») 102
106. Кавказ 103
107. 16 октября 1935 года 104
108—109. Эльбрус
1. «С каким упорством ищет взор...» 105
2. «Не радугоцветным с кряжа Бермамыта...» . . . 105
110. Иафетиды 106
111. Пиршество на Натахтари 106
112—114. Алазанская долина
1. «Как продолговатое марани...» 108
2. «Меркнет на горах узор фазаний...» 108
3. «Посмотри с горы — тебе виднее...» 109
115. Перевал 110
116. Тамада 110
117. Смерть в Патардзеули 112
118. Варцихе 113
119. Баграт 114
120. Дорада 114
121. Одиночество 115
122. Пробуждение 116

СТИХОТВОРЕНИЯ РАЗНЫХ ЛЕТ

123. Отверженный 117
124. Обреченные 118
125. Le miracle des roses 119
126. У вечернего окна 120
127. Бык 120
128. Скорпионово рондо 121
129. Степной знак 121
130. Вступление 122

131. «Все тем же величавым ладом...» 123
132. «Я знаю, в мировом провале...» 123
133. Он мне сказал: «В начале было Слово...» 124
134. «Не обо мне Экклезиаст...» 124
135. «Нет, ты не младшая сестра...» 125
136. «И медленно ослабив привязь...» 125
137. «Уже непонятны становятся мне голоса...» 126
138. О. Н. Арбениной-Гильдебрандт 127
139—142. Эсхил
1. «Нет, по твоим суровым склонам, Ида...» 127
2. «Уже седой кустарник моря...» 128
3. «Ты думаешь, мир — это ворох гремящего сена...» 128
4. «Рыдай, рыдай! Как древле Деянира...» 128
143. «За горами рыжеватыми...» 129

ПЕРЕВОДЫ

ИЗ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ

МОЛЬЕР

144. Благодарность королю 133
145. Сонет господину Ламоту Ле Вайе по поводу смерти его сына 135
146. Четверостишия, помещенные под эстампом Ледуайена по рисунку Ф. Шово, изображающим Братство невольничества во имя Богоматери Милосердия, основанное при храме ордена Милосердия папой Александром VII в 1665 г. 136
147. Буриме на заданную тему о хорошем тоне 136
148. Королю по случаю покорения Франш-Конте 137
149. Стансы 137
150. Слава купола Валь-де-Грас 138

АЛЬФОНС ДЕ ЛАМАРТИН

151. Одиночество 148

ВИКТОР ГЮГО

152. Надпись на экземпляре «Божественной комедии» . . . 150
153. Mugitusque bovum 150
154. У ночного окна
1. «Златые иглы звезд сверкают меж ветвями...» 151
2. «О ночи, будете ль всегда вы тем, что ныне?..» . . 152
3. «Ужели Бог вконец свое растратил пламя!..» 153
4. «Не скажем же себе: «У нас свои светила!..» . . . 154
155. Затмение 155
156. Я видел Глаз Тельца 156
157. Альбрехту Дюреру 158
158. «Когда все вишни мы доели...» 159
159—162. Искупление *(Фрагменты)*
1. «Снежило. Сражены победою своею...» 160
2. «Да, Ватерло не то! Да Ватерло безмолвно!..» 161

3. «Он пал, и приняла иной уклад Европа...» . . . 164
4. «Приходит смерть, проходит злоба...» 165
163. Народу 166
164. Сопоставление 167
165. Форты 168
166. Наполеон III 169
167. Вергилий, бог... 170
168—172. Нисходит жизнь моя...
1. «Нисходит жизнь моя уж в сумрак гробовой...» . . 170
2. «Нам нужен хоть один, кто б молвил: я готов...» 171
3. «Сократ — провидец. Я — свидетель жизни сей...» 172
4. «Я вижу: счастлив тот, кто все переживет!..» . . 172
5. «Я грежу, истина, тобой лишь ослеплен...» . . . 173

АЛЬФРЕД ДЕ ВИНЬИ

173. Рог *(Отрывок)* 174

АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ

174. Мадрид 175
175. Цветку 176

ПЬЕР-ЖАН БЕРАНЖЕ

176. Челобитная породистых собак о разрешении им доступа в Тюильрийский сад (июнь 1813 года) 178
177. Эпитафия моей музы (Сент-Пелажи) 179
178. Ключи рая 180

МАРИ-ЖОЗЕФ ШЕНЬЕ

179. Гимн на перенесение праха Вольтера во французский Пантеон (11 июля 1791 г.) 183
180. Гимн равенству (19 июля 1792 г.) 185
181. Гимн в честь победы... 186
182. Взятие Тулона 10 нивоза II года Республики (30 декабря 1793 г.). Гимн 187
183. Гимн Верховному существу (1794 г.) 189

ОГЮСТ БАРБЬЕ

184—185. Девяносто третий год
1. «Во дни, когда корабль столетний государства...» 191
2. «О год чудовищный, о девяносто третий...» . . . 191

ОГЮСТ-МАРСЕЛЬ БАРТЕЛЕМИ

186. Господину де Ламартину, кандидату в депутаты от Тулона и Дюнкерка 192
187. Шуан 194

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

188. Алмаз сердца 196
189. Локоны 197

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ

190. Ягуар 198

ХОСЕ-МАРИЯ ДЕ ЭРЕДИА

191. Видения эмали 200

ШАРЛЬ БОДЛЕР

192. Соответствия 201
193. Идеал 201

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

194. Марина 202
195. A poor joung shepherd 202
196. «В трактирах пьяный гул...» 203
197. Последнее изящное празднество 203
198. Сатурническая поэма 204
199. Сафо 205

ЖАН-АРТЮР РЕМБО

200. Ощущение 206
201—203. Офелия
1. «По черной глади вод, где звезды спят беспечно...» 206
2. «Офелия, белей и лучезарней снега...» 207
3. «И вот Поэт твердит, что ты при звездах ночью...» 207
204. На музыке. *Вокзальная площадь в Шарлевиле* 207
205. Роман 209
206. Зло 210
207. Вечерняя молитва 210
208. Пьяный корабль 211
209. Искательницы вшей 214
210. Что говорят поэту о цветах (*Отрывок*) 214

СТЕФАН МАЛЛАРМЕ

211. «Отходит кружево опять...» 215

ЖЮЛЬ ЛАФОРГ

212. Настроения 216
213. Из «Изречений Пьеро» 216

МОРИС РОЛЛИНА

214. Магазин самоубийства 218

ТРИСТАН КОРБЬЕР

215. Скверный пейзаж 219
216. Идальго 219

ЛОРАН ТАЙАД

217. Баркарола 221
218. Площадь Побед 221
219. Sur Champ d'or 222
220. Посвящение 222

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

221. К будущему 223

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

222. Эпитафия 225
223. Пленный шах 225

АЛЬБЕР САМЕН

224. Конец империи 227
225. Ноктюрн 227

ФРАНСИС ЖАММ

226. «Зачем влачат волы...» 228
227. «Послушай, как в саду...» 228
228. Зеваки 230

ПОЛЬ ФОР

229. Филомела 231

ЖАН МОРЕАС

230. Стансы 233
231. Стансы 233

АНДРЕ ЖИД

232—235. Из стихотворений Андре Вальтера
1. «Нас нынче обошла весна, о дорогая...» 234
2. «Пустую лампу новая сменила...» 234
6. «Я знаю, что душа включает...» 235
8. «У нас у обоих печальные, бедные души...» . . . 236
236. Солнцестояние 236
237. Парк 237
238—240. Календари
1. Март 237
2. Сентябрь 239
3. Ноябрь 240

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

241. Елена, царица печальная... 241
242. Юная парка *(Фрагменты)* 241
243. Погибшее вино 243
244. Intérieur 243

245. Дружеская роща 244
246. Морское кладбище 244

ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ

247. «Ты победил меня, возлюбленный!..» 249
248. Мрачный май 249

ШАРЛЬ ПЕГИ

249. «Блажен, кто пал в бою...» 251

ЖЮЛЬ РОМЕН

250. Из книги «Европа» 252

ШАРЛЬ ВИЛЬДРАК

251. Песнь пехотинца 254

ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР

252. Сумерки 256
253. Отшельник 256
254. Переселенец с Лендор-роуда 259
255. Музыкант из Сен-Мерри 261
256. Через Европу 264
257. Сухопутный океан 265
258. Лунный свет 265

МАКС ЖАКОБ

259. Серенада 266

АНДРЕ САЛЬМОН

260. Светляки 267
261. Танцовщицы 267

ПОЛЬ-ЖАН ТУЛЕ

262. Песенка 268
263. «Как эти яблоки...» 268

ЖАН ЖИРОДУ

264. «Эклисе, Эклисе...» 269
265. «Я вижу Бельфора...» 269
266. Пробуждение весны в северных странах 270

ЛЕОН-ПОЛЬ ФАРГ

267. Гальки 271

ЖЮЛЬ СЮПЕРВЬЕЛЬ

268. Олень 272

ФРАНСИС КАРКО

269. Кисло-сладкая песенка 273

ТРИСТАН ДЕРЕМ

270. «Мы ждали героинь...» 274

ПЬЕР РЕВЕРДИ

271. Триумфальная арка 275

ЖАН КОКТО

272. Пернатые в снегу 276
273. Спина ангела 276

ПОЛЬ ЭЛЮАР

274. «Твой златогубый рот...» 277
275. Равенство полов 277

ИЗ УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ

ПАВЛО ТЫЧИНА

276. Ходит Фауст 278
277. «Одни в любовь, другие в мистику...» 279

МИКОЛА ЗЕРОВ

278. Классики 280
279. Степь 280
280. В альбом 281

ИЗ ГРУЗИНСКОЙ ПОЭЗИИ

НИКОЛОЗ БАРАТАШВИЛИ

281. Раздумье на берегу Куры 282

ВАЖА ПШАВЕЛА

282. Жалоба волынщика 284
283. Слово сирое 285

ГАЛАКТИОН ТАБИДЗЕ

284. Мэри 286
285. «Белый пеликан» 287
286. Русскому поэту 288
287. Снег 288
288. В городе и деревне 289
289. Ждут нового Микеланджело 290

ТИЦИАН ТАБИДЗЕ

290. Петербург. *Сонет* 291
291. Халдейское солнце 291
292. Маг-прародитель 292
293. L'art poétique 293
294. Без доспехов 294
295. Бирнамский лес 295
296. Танит Табидзе 296

ПАОЛО ЯШВИЛИ

297. Новая Колхида 297

НИКОЛО МИЦИШВИЛИ

298. Пушкин 299

ГЕОРГИЙ ЛЕОНИДЗЕ

299. Иорская ночь 301
300—302. Тифлисские рассветы
1. «Здесь каждый — сазандари, каждый...» 302
2. «Когда рассвет, рассеяв мрак...» 302
3. «Я посмотрел на город мой...» 303
303. Черный дуб на берегу Черного моря 305

КАРЛО КАЛАДЗЕ

304. В горах, покинутых морем 306
305. Возвращение с гор ночью 306

ПОЛУТОРАГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ

Предисловие 309
Гл. 1. Гилея 310
Гл. 2. «Бубновый Валет» и «Ослиный Хвост» 348
Гл. 3. Медведь 374
Гл. 4. «Пощечина общественному вкусу» и «Садок Судей» 403
Гл. 5. Первый вечер речетворцев 419
Гл. 6. Зима тринадцатого года 437
Гл. 7. Мы и Запад 470
Гл. 8. «Бродячая Собака» и литературные «салоны» . . . 508
Гл. 9. Лето четырнадцатого года 531
Приложения:
Люди в пейзаже 547
Автобиография 548
Примечания 553
Список иллюстраций 708

Лившиц Б.

Л-55 Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. — Л.: Сов. писатель, 1989. — 720 с. Ил. 8 л.

ISBN 5-265-00229-4

Настоящий сборник, приуроченный к 100-летию со дня рождения Бенедикта Лившица (1887—1938) — видного литературного деятеля, поэта, переводчика, является наиболее полным изданием его творческого наследия. В него включены стихотворения, переводы французской лирики XVII и XX веков, грузинских и украинских поэтов, а также его мемуарная книга «Полутораглазый стрелец», в которой содержится ценнейший материал о Маяковском, Хлебникове, Д. Бурлюке, Северянине, Крученых, Малевиче, Филонове и многих других и в целом по истории русского футуризма.

Л $\frac{4702010201—014}{083(02)—89}$ 210—87

ББК 84.Р7

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

ПОЛУТОРАГЛАЗЫЙ СТРЕЛЕЦ

Худож. редактор Б. А. Комаров
Техн. редактор Л. П. Полякова
Корректоры Ф. Н. Аврунина и Е. А. Омельяненко

ИБ № 5997

Сдано в набор 14.09.87. Подписано к печати 17.03.89. М 24074. Формат 84 X $108^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Гарнитура Джилл-Санс. Высокая печать. Усл. печ. л. 38,64. Уч.-изд. л. 39,17. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1143. Цена 3 р. 70 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36.

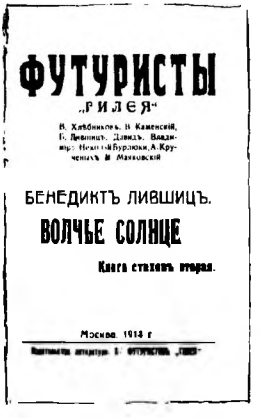
Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.



Слева направо: А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, И. Бурлюк, Б Лившиц. Фотография. 1912 г.



В. Бурлюк. Портрет поэта Бен. Лившица. Масло. 1911 г. (собр. Е. Яффе, Нью-Йорк).


ФУТУРИСТЫ

„РИЛЄЯ"

В. Хлебниковъ, В. Каменскій, Б. Лившицъ, Давидъ, Владимиръ, Николай Бурлюки, А. Крученыхъ и Маяковскій

БЕНЕДИКТЪ ЛИВШИЦЪ.

ВОЛЧЬЕ СОЛНЦЕ

Книга стиховъ вторая.

Москва. 1914 г

Обложка кн. Б. Лившица «Волчье Солнце». М. [Херсон]. 1914 г.



Б. Лившиц. Фотография. Киев. 1914 г.



А. Экстер.
Фронтиспис к кн. Б. Лившица «Волчье Солнце». М. [Херсон]. 1914 г.



П. Митурич. Портрет О. Мандельштама. Рисунок. 1915 г. (ГРМ).



А. Экстер. Конструктивная композиция. 1918 г. (находилась в коллекции В. Лившица).



О. Мандельштам, К. Чуковский, Б. Лившиц, Ю. Анненков. Фотография. Петербург. 1914 г.



В. Бурлюк.
Портрет В. Хлебникова.
Автолитография. 1913 г.



Слева направо: Р. Ивнев, О. Мандельштам, В. Гнедов, К. Олимпов (К. Фофанов), Н. Кульбин, Б. Лившиц, В. Пяст, (нижний ряд). И. Альтман, А. Безваль, Н. Бурлюк, А. Грипич, Г. Иванов (верхний ряд). Фотография. Петербург. 10 декабря 1913 г.



Д. Бурлюк. Портрет Б. Лившица Офорт. 1911 г



А. Экстер. Античный пейзаж. Масло. 1910—1911 гг. (находилась в коллекции Б. Лившица — ныне в ГРМ).



В. Маяковский. Иллюстрация к стихотворению «Вывескам». Литография. 1913 г.



Среди присутствующих: А. Лурье, Б. Лившиц, Ф. Т. Маринетти, Н. Купьбин (сидят в центре). П. Потемкин, Б. Григорьев, В. Гнедов, Ф. Долидзе, Н. Бурлюк, Б. Про-



нин, З. Гржебин (стоят). Фотография. Петербург. 1 февраля 1914 г. Вечер Маринетти в зале Калашниковской биржи.



В. Бурлюк Портрет Б. Лившица. Офорт. 1911 г.

С. Судейкин. Обложка к отдельному изданию гимна М. Кузмина «От рождения подвала...». 1912 г.

Афиша «Вечера стихов» Б. Лившица (Киев, 22 октября 1922 г.).



ОБЩЕСТВО
ДѢЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВЪ

ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ, 22-го ОКТЯБРЯ, ВЪ ПОМѢЩЕНІИ ШКОЛЫ И ЛИСЕНКО (Б. ПОДВАЛЬНАЯ, 15) СОСТОИТСЯ V-ое ОТКРЫТОЕ СОБРАНІЕ ОБЩЕСТВА

ВЕЧЕРЪ СТИХОВЪ

БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА

„ЗОЛОТАЯ МЕДУЗА"

(Стихи о Петербургѣ).

НАЧАЛО ВЪ 9 Ч. ВЕЧ
БИЛЕТЫ У ВХОДА

В. Бурлюк. Портрет Д. Бурлюка. Офорт. 1911 г.



М. Шагал. Рисунок. 1910-е гг. (находился в коллекции Б. Лившица).



Н. Кульбин. Портрет Б. Лившица. Рисунок. 1914 г. (ГРМ).



Вечер французского поэта П. Фора в «Бродячей собаке» (март 1914 г.). Слева направо: В. Вертер (2-я), Б. Лившиц (3-й), И. Зданевич (4-й) (сидят). С. Судейкин (3-й), Б. Романов (4-й), Ж. д'Орфер (5-я), П. Фор (6-й), Н. Альтман (8-й), Б. Григорьев (11-й), Б. Пронин (12-й), Л. Ильяшенко (14-я) (стоят). Фотография.





Н. Кульбин. Портрет В. Пронина. Рисунок. 1914 г. (ГРМ).

М. Кирнарский Обложка кн Б. Лившица «Из топи блат». Киев, 1922 г.

Кн. Б. Лившица «Патмос» (М., 1926) с дарственной надписью Н. Асееву (собр. Л. М. Турчинского).







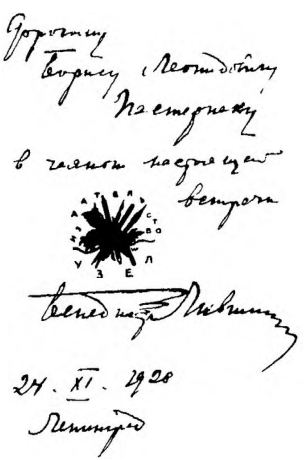
Б. Ливщиц. Фотография. Киев. 1921 г. (ИРЛИ).



Кутаиси. У руин храма Баграта. Слева направо:
Е. Пурихалидзе, Б. Ливщиц, П. Нозадзе, И. Хоштария (сидят).
М. Асатиани, П. Шелегия, В. Дараселия (стоят). Фотография. 1936 г

Б. Лившиц. Фотография. Ленинград. 1934 г.





Дарственная надпись Б. Лившица Б. Пастернаку на сб. «Кротонский полдень» (М., 1928 — собр. Л. М. Турчинского).



В. Бурлюк. Портрет Д. Бурлюка. Автолитография. 1913 г.