

ISSN № 1727-4893

Библиотечное

www.bibliograf.ru

ДЪЛО

№ 21 (279) '16

Русский авангард



АНДРЕЙ РОССОМАХИН
МАЯКОВСКИЙ КАК АНТИСИСТЕМНЫЙ ГЕРОЙ
МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ СЛОВА 2

АЛЕКСАНДРА ОРЛОВА
КНИГА ХУДОЖНИКА
РУКОДЕЛЬНАЯ И УНИКАЛЬНАЯ 5

«ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА»
КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ ДЛИНОЙ В ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ 9

АЛЁНА ЭСАУЛОВА
«БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»
ИЛИ ОТКУДА РОДОМ РУССКИЙ АВАНГАРДИЗМ 10

ВАЛЕРИЯ САЛЫНСКАЯ
РУССКАЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ КНИГА
И СБОРНИКИ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ
ФОНДЫ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ 14

БОРИС СОКОЛОВ
КАНДИНСКИЙ – ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА,
МИФОТВОРЕЦ И МОРАЛИСТ
СТИХОТВОРЕНИЯ И СТАТЬИ 1910–1920-Х ГОДОВ 17

СЕРГЕЙ БАСОВ
НАШИ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ
ВАСЯ ЛОЖКИН VS ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ 23

ИРИНА ЕРЬКАЛОВА
СТРАННИК ВРЕМЕНИ
В ПОИСКАХ НОВОГО ЯЗЫКА ПОЭЗИИ 24

ЮРИЙ ДРУЖНИКОВ
ТАЙНА ПОГОСТА В РУЧЬЯХ
ПОСЛЕДНЕЕ ПРИСТАНИЩЕ «ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ЗЕМНОГО ШАРА» 35

МУЗЕЙ ПЕТЕРБУРГСКОГО АВАНГАРДА
ДОМ МАТЮШИНА 44



Библиотечное ДѢЛО

21 (279) *2016

Издатель: Член РБА
ООО «Агентство Информ-Планета»
Главный редактор
Татьяна Филиппова
Директор
Мария Ковалёва
Выпускающий редактор
Мария Фармаковская
Литературный редактор
Яна Михневич
Дизайн и вёрстка
Андрей Филиппов
Представительство в Москве
Ответственный редактор
Слава Матлина

Подписка:

по КATALOGУ Распечати
индекс **В1774**,
по КATALOGУ Почта России
индекс **63482**

Для писем: 191119, СПб., а/я 133

Тел./факс: (812) 575-5777, 764-1580

Тел.: (499) 163-4942.

E-mail: bibliograf@inbox.ru
matlina@mail.ru

www.bibliograf.ru

 bibliograf.ru

 [@BibliografRu](https://twitter.com/BibliografRu)

www.vipishi.ru — подпишитесь сейчас!
интернет-подписка
на газеты и журналы через МАП

Издание зарегистрировано Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средствам массовой коммуникации ПИ №77-13082 от 15.07.2002
Учредитель: Татьяна Филиппова

ISSN № 1727-4893

Мнение редакции по тем или иным вопросам может не совпадать с мнениями авторов.

Редакция не несёт ответственности за содержание рекламных материалов.

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без разрешения редакции.

Адрес редакции и издательства:
191040, СПб, Лиговский пр., д. 52, лит. «К», оф. 12.

Отпечатано в типографии: Политехника. СПб,
Измайловский пр. 20.

Тираж 3500 экз.

На обложке: Василий Кандинский. Композиция №7, 1913.

© «Библиотечное Дело», 2016

Цена свободная

Подписано в печать 22.11.16



Они возвращаются

*То прекрасно, что соответствует
внутренней необходимости.*

То прекрасно – что внутренне прекрасно
Василий Кандинский

В НАШЕЙ СТРАНЕ в отличие от Европы и Америки русский авангард ещё не стал мейнстримом. Этот парадокс ждёт своих исследователей — как случилось, что в культуре, создавшей русский авангард, само это явление оказалось вычеркнутым из истории на многие десятилетия? Почему русский авангард стал предметом настоящей моды на Западе, и только в последнее время пробил путь в отечественную науку и, в конце концов, стал доступен для публики?

Авангард по-прежнему остаётся самым дорогим русским искусством. Например, на аукционе Sotheby's в Лондоне, установлены новые рекорды цен для художников русского авангарда. Работа Александра Родченко была продана за £3,6 млн — это «Конструкция №95» 1919 года, с жёлтой сеткой на алом фоне. Она стала самой дорогой из работ русского конструктивиста, проданных на аукционах.

Однако принципиальный поворот в судьбе русского авангарда уже ощутим.

Перешёл в активную фазу «Проект по изучению русского авангарда», поддержав оцифровку архива Гончаровой — Ларионова в Государственной Третьяковской галерее. Его участники инициируют технологические исследования конкретных картин из музейных коллекций, цель которых — создание базы для определения подлинности вещей. Исследования предполагается вести совместно с одним из крупнейших европейских музеев, который не побоится заново изучить свою коллекцию русского авангарда.

В Еврейском музее и центре толерантности прошла выставка «До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев». Это первая из двух запланированных выставок, которую музей организует совместно с «Энциклопедией русского авангарда». Первая охватывает период с начала 1900-х до 1918 года. В экспозиции представлено 105 произведений 60 художников-авангардистов, которые куратор выставки Андрей Сарбабянов собирал буквально по всей России. Здесь можно встретить как громкие и всем известные имена титанов авангарда, так и художников малоизвестных, чьи работы по своим художественным характеристикам несколько не уступают произведениям Малевича, Ларионова, Машкова и Гончаровой.



Государственная публичная историческая библиотека России выложила в свободный доступ коллекцию «Русская футуристическая книга» из 145 сканов книг 1910–30-х годов.

В честь празднования 150-летия В. Кандинского Государственная Третьяковская галерея в рамках «Ночи в музее» создала уникальный проект, неотделимый от выставки «Василий Кандинский. Контрапункт: „Композиция VI“ — „Композиция VII“» — медиаспектакль «Двоица».

И, наконец, триумфально прошедшая в Русском музее выставка «Василий Кандинский и Россия», устроители которой постарались показать истоки творческого метода одного из самых необычных художников мира, объяснить, откуда взялись, чем вдохновлены его знаменитые «Импровизации» и пронумерованные «Композиции». Для выставки сделан фильм о Кандинском. «Вообще вся выставка устроена так, чтобы зрители смогли преодолеть то, чего обычно очень боятся: непонимание, растерянность перед абстрактным искусством» — говорит заместитель директора музея Евгения Петрова.

С любовью, Татьяна Филиппова,
главный редактор журнала «Библиотечное Дело»

АНДРЕЙ РОССОМАХИН

Маяковский как антисистемный герой

Материализация слова



Зададимся вопросом: а мог бы поэт Маяковский с его дерзкими радикальными манифестами выжить в России XXI века?



Андрей Анатальевич Россомехин, российский литературовед, искусствовед, исследователь авангарда, Санкт-Петербург

ТРИ ГОДА НАЗАД Государственный Музей В. В. Маяковского в год 120-летия поэта инициировал проект в жанре «книга художника»; 13 художников создали 13 книг-оммажей Маяковскому. Этот интересный опыт стоит взять на вооружения новым художникам и издателям, ведь впереди очередная круглая дата (125-летие поэта), а ещё ранее наступит 100-летие русской революции, главным певцом которой в истории остался именно Маяковский.

Полижанровая форма «книги художника» способна реализовать идею книги-документа, книги-манифеста и даже попытаться «материализовать» слово Маяковского, найти новые пластические идеи, адекватные текстам поэта, наконец — связать его произведения с нашей современностью.

*...Мокрая, будто её облизали,
толпа.*

*Прокисший воздух плесенью вьет.
Эй!*

*Россия,
нельзя ли
чего поновее?.. —*

Эти обращённые к стране строки из его стихотворения «Эй!» из предреволюционного 1916-го, хотим мы того или нет, в нашем нынешнем дне неизбежно приобретают политические проекции. Впрочем, и эстетические тоже. И, полагаю, тех, кто успел родиться в СССР, эти строки заставят вспомнить поколенческий призыв конца 1980-х, магический речитатив пассионария с азиатской внешностью: «Перемен!.. Мы ждём перемен!..»

Есть большой диапазон для возможных вариантов разработки цельной и актуальной темы ярчайшего «внеси-

стемного» Маяковского, Маяковского-радикала. Это могли бы быть и книги-объекты, и книги-прокламации, построенные из соответствующих цитат, фрагментов стихов и прозы, документов, визуального ряда, — например:

- книга-бомба (важнейшая эстетическая мифологема футуризма, многократно артикулированная творцами авангарда: от Казимира Малевича и Павла Филонова до Михаила Матюшина и Давида Бурлюка, от Алексея Кручёных и Василия Каменского до Ильи Зданевича и Николая Асеева, от имажинистов до биокосмистов);
- книга-полицейское досье (приметы, установочные характеристики, отпечатки пальцев, фото);
- книга-обыск (реестры, улики, доносы, запрещённая литература);
- книга-кастет («кастетом кроитьсья у мира в черепе!..»);
- книга-маузер («товарищ маузер!..»);
- книга-пощёчина (вариант — книга-перчатка);
- книга-крик (сравни с заглавиями стихотворений Маяковского: «ЭЙ!», «ВАМ!», «НАТЕ!», «АНАФЕМА» и др.);
- книга-язык («эР! Ша! Ша!..»; «...а улица присела и заорала...»; etc);
- книга-штук/перо (метафора, превратившаяся в банальное советское клише);
- книга-буржуй (и буржуа);
- книга-приказ...

Маяковский всегда был под пристальным взглядом всех властей: царских, большевистских, буржуазных (за границей). Каждый из перечисленных выше вариантов темы — вполне достоин разработки. Скажем, очень интересно было бы сделать КНИГУ-ПРИКАЗ. Приказы Маяковского — почти



Полицейское досье на 14-летнего Маяковского. 1908

особый жанр — невероятный вызов, наглость, самомнение, экспрессия, амбиции, инвективы, эстетическое чутье. Наиболее знамениты три его «приказа по армии искусств» (1918, 1921, 1922), последний из которых входил в так и не оконченную поэму «Пятый Интернационал», где он попытался даже призвать большевиков к подлинному радикализму, в панибратском разговоре с Лениным воскликнув, ни много ни мало: «...*Не отмахнетесь / Сегодня я пред[седатель] / Совнаркома...*» (конечно, эти строки остались только в черновой редакции и не были напечатаны).

Кстати, Маяковский вовсе не был уникален в этом жанре. Но если он и, скажем, Велимир Хлебников (со своими **приказами** и **декретами** Короля Времени и Председателя Земного Шара) были абсолютно серьезны и искренни (что не отменяло интенций homo ludens, в высшей степени характерных для них обоих), то уже через год в бочку революционной эйфории будет влито изрядное количество отрезвляющего дёгтя, а жанр «приказа» в творчестве имажинистов и ничевоков приобретёт уже вполне «постмодернистский» характер: апроприация политической риторики и акционизм могли быть остроумны, талантливы и даже чреваты угрожающим вниманием ЧК, но всё это было уже дуракавалянье. И все

это уже понимали. Впрочем, скоро стало невозможным и это.

...Но вернёмся в наш 2016-й. Самое время оглядеться по сторонам. Зададимся вопросом: а мог бы поэт Маяковский выжить в России XXI века? Сегодня легко представить серьёзные проблемы с законом у любого поэта, способного страстно воззвать к читателям: «*Берите камень, нож или бомбу...*» Соответствующие статьи в УК давно наготове, и каждый год появляются новые. Мы видим, что власть, чем дальше, тем больше боится собственных граждан, репрессивный тренд набирает обороты и в тюрьму сажают уже даже за одиночный пикет — попирая фундаментальное конституционное право (вопиющий случай Ильдара Дадина, не сходящий со страниц независимых СМИ). На этом фоне строки, подобные вот этим, выглядят чуть ли не подрывной литературой:

...А завтра
«Блаженный»
стропила соборовы
тицетно возносит, пощадю моля, —
твоих шестидюймовок тупорыльы
боровы

**ВЗРЫВАЮТ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ
КРЕМЛЯ...**

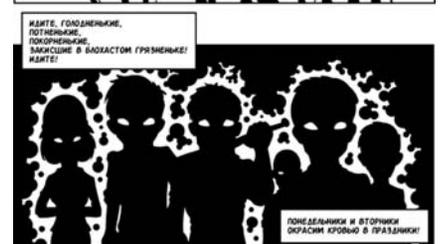
(«Ода революции», 1918)

Что уж говорить о строках из гениальных поэм 1915–1917 годов, все еще

включённых (пока?) в школьно-вузовскую программу — ограничусь цитатами из поэмы «Облако в штанах», созданной 22-летним Маяковским в 1915-м:

...*Выньте, гулящие, руки из брюк
БЕРИТЕ КАМЕНЬ, НОЖ ИЛИ
БОМБУ,*

*а если у которого нету рук —
пришёл чтоб и бился лбом бы!..*



Комикс на основе поэмы Маяковского «Облако в штанах». Художник Илья Обухов. 2013

Или, например, такие анархические императивы:

...*Чтоб флаги трепались в горячке
пальбы,*

*Как у каждого порядочного праздни-
ка —*

*Выше вздымайте, фонарные столбы,
Окровавленные туши лабазников...*

Поэма, написанная и опубликованная 101 год назад, один из шедевров мировой лирики, способна предстать ради- ▶

кальным антисистемным манифестом — чреватым новыми запретами и цензурными препонами...

Вспомним, например, и панибратские разговоры Маяковского с Богом — из того же хрестоматийного «Облака» — лакомый кусок для нынешних неграмотных болванов и/или циничных провока-



Маяковский на марке 1953 года, со знаменитой резолюцией И. Сталина

торов, вооруженных новейшим законом «об оскорблении чувств верующих»:

— *Послушайте, господин Бог!*

*Как вам не скушно
в облачный кисель
ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?*

*Давайте — знаете —
устроимте карусель*

на дереве изучения добра и зла!

Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу,

*и вина такие расставим по столу,
чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу
хмурому Петру Апостолу.*

*А в рае опять поселим Евочек:
прикажи, —*

*сегодня ночью ж
со всех бульваров красивейших девочек
я натащу тебе.*

Хочешь?

Не хочешь?

Мотаешь головою, кудластый?

Супишь седую бровь?

*Ты думаешь —
этот,*

*за тобою, крыластый,
знает, что такое любовь? <...>
Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, —
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!*

*Я думал — ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.*

*Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте пёрышки в испуганной
тряске!*

*Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!..*



Маяковский как Пушкин. Шарж Кукрыникова (фрагмент). 1927

...Как справедливо заметил в свое время Максим Горький, **такого** разговора с Богом не найдёшь нигде, разве что в книге Иова.

Завершить эту заметку уместно публикацией двух портретов поэта: забытого прижизненного портрета в виде гибридного МАЯКОПУШКИНА — ведь, по его собственному ощущению, Пушкин был единственным его конкурентом в литературе (что в этом рисунке дружески и обыграли Кукрыниксы).

И другой позабытый портрет, работы знаменитого Дмитрия Моора, из парадного издания поэмы «Хорошо» 1940 года (юбилейный год, когда отмечалось 10-ле-



Маяковский на марке 1955 года: зловеющий автор знаменитого слогана «...талантливейший поэт советской эпохи...» уже не указан

тие **смерти** Маяковского — ведь сталинский режим сделал своей традицией с размахом отмечать даты **смерти** литераторов). Мы видим на этом метафорическом портрете, что поэт-богоборец изображён с ангельскими крыльями: «тринадцатый апостол», вознёсшийся над Дворцом-Невой-восставшими, благословляя выстрел «Авроры». (NB: этим летом в Петербурге крейсер «Аврора» в преддверии семидцатого года вернулся в строй).



Метафорический портрет Маяковского. Художник Дмитрий Моор. 1940

С автором можно связаться:
romaha@eu.spb.ru

Автор рассматривает творчество Маяковского как вызов системе и прослеживает его связь с современностью.

Маяковский, книга художника, художник и власть, русское искусство XX века

The author examines the work of Mayakovsky as a challenge to the state system, and traces its relationship with modernity.

Mayakovsky, artist's book, the artist and the state, Russian art of XX century



Книга художника

Рукодельная и уникальная

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ в этой сфере были сделаны английским поэтом и визионером Уильямом Блейком в XVIII в.: художник стал иллюстрировать собственные тексты и использовать книгу как инструмент творческого высказывания. В конце XIX–начале XX столетия, во Франции благодаря усилиям Амбруаза Воллара образовалось мощное движение *Livre D'Artiste*. Отличительные его черты — изображения, выполненные в технике ручной печати, листы не сброшюрованы. Эти предметы искусства являлись издательскими проектами.

В начале XX в. русская футуристическая книга перевернула все представления о книжном искусстве с ног на голову. Характерными особенностями футуристической книги стали: использование «не книжных материалов», неоднородность шрифта, приоритетность оформления книги перед текстом, который является лишь дополнением, малый тираж или полное его отсутствие*. Именно это явление и стало отправной точкой для формирования жанра «книга художника».

Многие известные мастера, теперь уже классики искусства, использовали книгу в качестве выразительного средства. Среди них — Анри Матисс, Марсель Дюшан, Макс Эрнст, Пабло Пикассо, Марк Шагал, Александр Родченко, Ольга Розанова.

Арт-критик, куратор, искусствовед Екатерина Дёготь отзываясь о книге художника так: «Современное искусство едва ли попросишь о чувственных наслаждениях. А книга ... на них по-прежнему щедр. Книгу можно нюхать,

*трогать и гладить. Книгой хочется обладать. Особенно зовет к осязанию рукодельная, уникальная книга**.*

Термин «книга художника» появился в России в 90-х гг. XX в. и является калькой с французского «*Livre D'Artiste*», английского «*Artist Book*». При этом, как отмечает искусствовед Анна Чудецкая, термины «не эквивалентны друг другу». «*Livre D'Artiste*» — французское явление начала XX века. Выражение «*Artist Book*» появилось в США в 1970-е гг. после ряда выставок, посвящённых художественным экспериментам с книгой. В библиотеках США существует несколько разделов обозначения книжного искусства: *Artist Book*, *Book Art*, *Bookwork*, *Book Object*. В русском языке всё это многообразие терминов чаще всего объединяется под общим «книга художника».

Примечательно, что современные русские художники книги относят себя к продолжателям именно футуристической традиции, поэтому бук-артисты к своим работам применяют футуристическую формулу: не художник работает на книгу, а книга работает на художника.

Чтобы подчеркнуть факт преемственности, неоднократно в выставочных залах соединяли футуристическую книгу с современными опытами в области бук-арта. Одним из ярчайших примеров является выставка под кура-

Такой жанр современного искусства, как книга художника имеет долгий и прерывистый путь развития и по-прежнему актуален. В фондах редкой книги Российской государственной библиотеки искусств представлены интересные экземпляры бук-арта, и библиотека ведёт работу по популяризации данного жанра.



Александра Михайловна Орлова,
сотрудник отдела культурных
программ РГБИ, Москва

* Существуют уникальные книги, так называемые «уникаты», они создаются в единственном экземпляре, соответственно, не являются тиражным произведением искусства.

** Дёготь Е. Одиноки книги, книги одиноких / Авангард и традиция: книги русских художников 20 века. — М.: Даблус, РГБ, 1993. — С. 13.

торством Л. Тишкова «Авангард и традиция: книги русских художников», проходившая в 1993 г. в Российской государственной библиотеке (РГБ). Благодаря этому проекту удалось выявить связи двух традиций, раскрыть фонд РГБ и показать широкой публике масштаб русской книги художника, которая берёт начало в 1970-х годах.



Виктор Лукин «Гламур коммунизма»
Бумага, коллаж, вырубка. 2010

Современная книга художника представлена множеством выдающихся имён: Василий Власов, Валерий Корчагин, Валерий Орлов, Михаил Погарский, Леонид Тишков, Андрей Суздаев, Вера Хлебникова, Сергей Якунин и многие другие.

Книга художника есть в собраниях Российской государственной библиотеки (РГБ), Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино (ВГБИЛ), Государственном центре современного искусства (ГЦСИ), Британской библиотеке (Великобритания) и др. Самая круп-



Светлана Никольская «Даниил Хармс «Автобиография»» Бумага, тушь, текстиль. 7 пронумерованных экземпляров, 2009

ная коллекция русской книги художника находится в музее Ван Аббе (Нидерланды).

С 2013 г. РГБИ стала тесно сотрудничать с представителями жанра книги ху-

дожника. Началом послужило проведение в библиотеке специального проекта — 5-й Московской международной биеннале современного искусства «Книга на острие современного искусства». В экспозиции были представлены лучшие образцы русского бук-арта с 1990-х по настоящее время. С выставки библиотекой было приобретено несколько работ: Виктор Лукин «Гламур коммунизма», Вера Хлебникова «Безымянные», Александр Флоренский «Про Шерлока Холмса», Ольга Флоренская «Рассказы о Шерлоке Холмсе». Это были далеко не первые экземпляры в собрании Книги художника, библиотека комплектовала такие произведения и раньше.

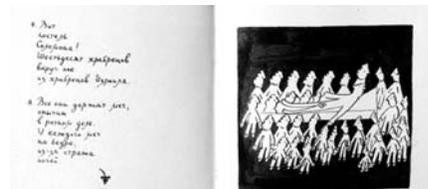
Коллекция начала формироваться с собирательства современной рукописной книги. Самым известным автором в этой области является художник Светлана Никольская. В фонде РГБИ хранится восемь её работ. Они примечательны тем, что художница не только объединяет текст с примитивистскими рисунками, но и осуществляет сборку каждого произведения.



Светлана Никольская «Песнь песней царя Соломона». Бумага, тушь, текстиль. 9 пронумерованных экземпляров, 2003

Интересным экземпляром в коллекции является работа Владимира Смоляра «Сэмюэл Беккет «Монолог»»: тираж этой работы, сделанной на основе книги Клауса Мерца «Якоб спит», составляет четыре экземпляра, каждый пронумерован. В книгу помещены несколько ксе-

рографий, вклеек с портретами Беккета и текстов из «Монолога» в переводе Михаила Бутова. Предисловием служат слова художника: «*Меня не покидает ощущение, что в разных книгах я часто встречаю слова и даже целые фразы Беккета. Мне кажется, его мыслями и интонациями наполнены современные тексты, как будто он не прерывал свой МОНОЛОГ...*».



Светлана Никольская «Песнь песней царя Соломона». Бумага, тушь, текстиль. 9 пронумерованных экземпляров, 2003

Ещё один экземпляр из коллекции РГБИ — перформанс Александры Митлянской «Сборник упражнений по орфографии русского языка». Художница использовала непривычный способ документации перформанса. Вместо видео она собрала все сочиненные ей упражнения в один книжный блок, что позволяет зрителю/читателю бесконечное количество раз повторять действие, заключённое в книгу.



Александра Митлянская «Сборник упражнений по орфографии русского языка». Бумага, цифровая печать. 90 экземпляров, 2014

Работа Василия Власова «Велимир Хлебников «Своеси»» (2012) является визуальным прочтением художником

творчества реформатора поэтического языка. В книгу включены листы с вышивкой, характерные для власовского творчества. В этом издании он использовал шитьё белой и золотой нитью, которое становится лаконичным дополнением монотипий с текстами стихов Хлебникова внутри книги.



Василий Власов «Велимир Хлебников «Свои»» Бумага, картон, монотипия, шитьё. 5 нумерованных экземпляров, 2012

Помимо книг о Хлебникове, фонд библиотеки хранит и произведение его внучки Верой Хлебниковой «Безмянные», созданное с использованием шелкографии, фотопечати, вырезки. Книга Хлебниковой имеет интересную слоистую структуру. Перелистывая страницу за страницей, зритель видит, как развивается сюжет, который художница выстроила с помощью портретов анонимных людей. Такая композиция и грубая обрезка листов отсылают нас к футуристической книге, которая только начала использовать коллаж и не книжные материалы в своих работах.



Вера Хлебникова «Безмянные» Бумага, шелкография, фотография, вырубка. 20 нумерованных экземпляров, 2002

Если говорить о прямой связи с футуристической традицией, то нельзя не упомянуть о работах Виктора Гоппе. В своих книгах художник использует основной инструментарий творцов начала XX века — литографскую печать, неоднородный шрифт, коллажность. Причем если на титуле книги шрифт может быть выдержан в едином стиле, то внут-

ри произведения он будет четко отвечать замыслу футуризма.



Виктор Гоппе «Сашка Курбатов «Чумазный капитализм»» Бумага, литография, высокая печать, этикетки водки. 10 нумерованных экземпляров, 2014



Виктор Гоппе и Игорь Шелковский «Евгений Рейн «Долгоиграющая»». Бумага, литография. 18 нумерованных экземпляров, 2014

Из подобных работ можно отметить книгу Натальи Синевой «Генрих Сапгир «Яблоки. Читалка»» из литографской серии «Книга художника — взрослым и детям», а работу Владимира Ситникова по булгаковским «Роковым яйцам» можно назвать издательской интерпретацией. В книге находятся уже перепечатанные рисунки художника, которые в оригинале были выполнены на газетах.



Наталья Синёва «Генрих Сапгир «Яблоки. Читалка»». Бумага, литография, коллаж, текстиль. 10 нумерованных экземпляров, 2013

Также в собрании РГБИ есть две коллективные книги, задуманные ху-

дожником Валерием Корчагиным: «У. Блейк «Пословицы ада»» и «В. Маяковский «Небоскрёб в разрезе»».



Владимир Ситников «Михаил Булгаков «Роковые яйца»» Бумага, цифровая печать. 100 экземпляров, 2010

В книге «У. Блейк «Пословицы ада»», созданной В. Власовым, В. Корчагиным, В. Лукиным, М. Погарским, каждый из художников проиллюстрировал по шесть пословиц Блейка. Благодаря этому по наполнению всей папки можно



Василий Власов, Валерий Корчагин, Виктор Лукин, Михаил Погарский «Уильям Блейк «Пословицы Ада»» Бумага, картон, линогравюра, цинкография, шелкография, текстиль. 21 нумерованный экземпляр, 2014

понять, насколько разное видение у авторов. Так, В. Корчагин и В. Лукин использовали технику линогравюры для своих иллюстраций. Корчагин тяготе-

ет к большей изобразительности, текст Блейка для него является неким словесным дополнением его изображений. Лукин делает акцент на шрифт, включая туда небольшие изображения героев пословиц. Власов делает прямые иллюстрации к блейковским текстам в технике цинкографии, а Погарский проводит квазинаучный анализ слов английского поэта и печатает его в технике ручной шелкотрафаретной печати.

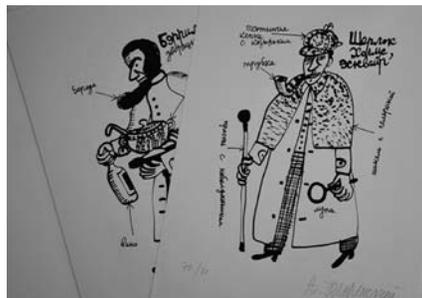


Виктор Гоппе, Валерий Корчагин, Виктор Лукин «Владимир Маяковский “Небоскрёб в разрезе”» Бумага, картон, цифровая печать, текстиль. Конструкция поп-ап. 10 пронумерованных экземпляров, 2013

Другой коллективный проект, созданный В. Корчагиным в соавторстве с В. Гоппе и В. Лукиным, — «В. Маяковский “Небоскрёб в разрезе”», в 2014 г. был награждён премией «Книга года», учреждённой Международным объединением «Книга художника». Книга имеет нестандартный вид — она выполнена в форме небоскрёба, в окна которого

авторы книги предлагают заглянуть зрителю. Работа демонстрирует лаконичную связь футуристического текста 1925 г. с современной бук-артистской традицией. Строки Маяковского, вплетённые в тело книги, в сочетании с поп-ап конструкцией воплощают образ того самого небоскрёба из стихотворения поэта.

В Библиотеке искусств собрано много книг в форме кодекса, но есть и типичные для Livre D'Artiste папки с несброшюрованными листами. Самыми интересными экземплярами можно назвать произведения Александра Флоренского и Ольги Флоренской, посвящённые Шерлоку Холмсу. Обе папки изданы тиражом 70 экземпляров и напечатаны ручным шелкотрафаретным



Александр Флоренский «Про Шерлока Холмса» Бумага, шелкография. Папка с несброшюрованными листами. 70 пронумерованных экземпляров

способом, каждый лист имеет блинт-печать «Б & Ф», свидетельствующую о том, где были отпечатаны листы.

Конечно, есть в собрании и книги, созданные специально для выставок в библиотеке, а потом переданные в фонд. Это работы с выставки «И веч-



Валерий Корчагин «М. Ю. Лермонтов “Гроб Оссиана”» Бумага, гравюра на меди, сухая игла, трафаретная печать. 12 пронумерованных экземпляров, 2014

ность ничто перед ним...», посвящённой 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова: Валерий Корчагин «Гроб Оссиана», Мария Ларичева «На севере диком».

Это лишь малая часть собрания РГБИ, но уже понятно, что в коллекции книги художника представлены крайне интересные образцы, отражающие наиболее важные моменты развития жанра.

РГБИ проводит выставки, посвящённые книге художника. Среди них — упомянутые выше «Книга на острие современного искусства» и «И вечность ничто перед ним», а также «III Европейская международная биеннале бук-арта», «АртКозьма». С 2014 г. в библиотеке ведёт постоянную работу клуб «Книга художника», за два года



Мария Ларичева «М. Ю. Лермонтов “На севере диком...”» Бумага, линогравюра. Книгармощка. 4 пронумерованных экземпляра, 2014

своего существования он превратился в центральную профессиональную площадку, на которой представляются новые работы, делаются тематические доклады. Можно констатировать, что интерес к такому явлению искусства, как книга художника велик, а деятельность, которую ведёт Библиотека искусств, способствует продвижению этого жанра.

С автором можно связаться:
aocifra@gmail.com

Книга художника, 1970–1990-е годы. — М.: Даблус, 1999. — 40 с.

Погарский М. В. Феномен книги художника. — М.: Международное объединение «Книга художника», 2013. — 196 с.

Книга художника как отдельный жанр искусства, русская футуристическая книга в фондах Российской государственной библиотеки искусств.

Русский авангард, книга художника, русское искусство XX века

Artist's Book as a separate genre of art, Russian futurist book in the collections of the Russian State Library of Arts.

Russian avant-garde, artist's book, Russian art of XX century



«Энциклопедия русского авангарда»

Культурный проект длиной в пятнадцать лет

Энциклопедия является первым систематическим сводом материалов по истории и теории авангардного движения России, датированного авторами 1907–32 годами. Это издание станет самым полным и масштабным трудом, систематизировавшим историю русского авангарда. Три тома энциклопедии охватывают авангард в широком контексте: живопись, графику, фотографию, скульптуру, архитектуру, театр.

НА Международной ярмарке интеллектуальной литературы Non/fiction в Москве состоялась презентация электронной версии фундаментальной «Энциклопедии русского авангарда» (rusavangard.ru). На презентации в Центральном доме художника на Крымском валу выступили авторы проекта.

Работа по проектированию онлайн-энциклопедии началась в первой половине 2016 года. К лету определилась программная архитектура и разработчики — известная минская студия «Nine-seven». Онлайн-энциклопедия спроектирована как интернет-сервис: в неё можно будет зайти со стационарного компьютера или мобильного устройства, точно также как на любой другой сайт. Часть информации будет открыта и доступна без ограничений, остальными статьями онлайн-энциклопедии и расширенным поиском смогут пользоваться те, кто оформит подписку. На время публичного тестирования, то есть в

течение первых нескольких месяцев после запуска, доступ к материалам будет бесплатным. Самые активные и заинтересованные участники тестирования после его окончания получат в виде благодарности от издательства различные варианты платной подписки.

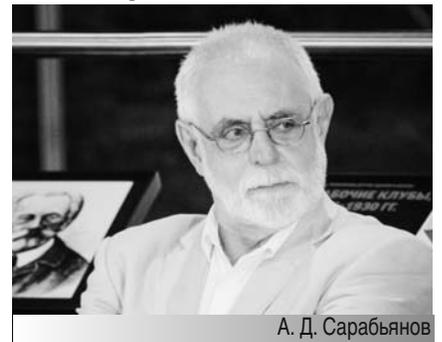
«Энциклопедия русского авангарда» — фундаментальное издание и куль-



турный проект, направленный на популяризацию русского авангарда. На сегодняшний день «Энциклопедия русского авангарда» является самым полным и масштабным трудом по истории русского авангарда. Перед авторами-составителями, искусствоведами Василием Ракитиным и Андреем Сарабьяновым, стояла сложнейшая задача — собрать воедино и структурировать знания о русском авангарде, охватив это сложное и разностороннее явление во всей его полноте. Материалы по истории русского авангарда собирались ими, начиная с 1970–80-х годов. Активная научная работа по сбору биографических сведений,

архивных данных, документов и исторических свидетельств, в которой приняли участие 238 авторов-искусствоведов и 88 музеев-партнёров, заняла более 15 лет. Дважды договорённости авторов с издателями срывались. В 2010 г. удалось, наконец, найти издательство, готовое выпустить книгу, им стала компания «Глобал Эксперт энд Сервис Тим». Авторская и редакционная работа заняла в общей сложности порядка четырёх лет. Первый и второй тома «Энциклопедии русского авангарда» вышли в 2013 г., третий (в двух книгах) в 2014 году.

Привлечение в состав авторского коллектива лучших специалистов позволило выпустить издание, которое по объёму информации и иллюстративному ряду не имеет аналогов ни в России, ни за рубежом. Трёхтомное издание, содержащее более 1200 энциклопедических статей и около 4000 иллюстраций, открывает ряд художников, о которых ранее не было известно, содержит редкие фотографии и изображения художественных произведений.



А. Д. Сарабьянов

Энциклопедия посвящена памяти Дмитрия Владимировича Сарабьянова, одного из крупнейших специалистов по истории русского и советского изобразительного искусства

«Бубновый валет»

Или откуда родом русский авангардизм*

«Бубновый валет»! Мимо этого общества не удалось пройти ни одному значимому русскому авангардисту начала прошлого века. Да что там, они и начались-то с «Бубнового валаета». Сегодня мы их записали в классики авангарда и называем стоящими у истоков.

Все классики в своё время оказывались бунтарями, и «бубнововалетовцы» не стали исключением. Целая плеяда ярчайших звёзд, без преувеличения навсегда изменивших мир русской живописи: Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Илья Машков, Петр Кончаловский, Давид Бурлюк, Аристарх Лентулов и другие.

Любить нельзя ненавидеть. Бенуа и авангард

Кстати, слова «авангард» и «авангардисты» в арт-ключе отнюдь не всегда существовали. Впервые они были применены за несколько месяцев до первой выставки «Бубнового валаета» в 1910 году. Сообщества ещё не существовало, но ядро его уже собралось в Москве. Враг/друг будущих ниспровергателей и «сбрасывателей классиков с корабля современности» Александр Бенуа, язвительно увековеченный Давидом Бурлюком в манифесте «Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство», назвал компанию художников, слишком уж далеко отошедших от академических норм, авангардистами. Александр Бенуа вообще немало сде-

лал для «бубнововалетовцев». Не то чтобы от большой любви, скорее наоборот, но истории иной раз свойственна ирония.

Александр Бенуа, художник и историк искусства был крайне противоречив и непоследователен в своём отношении к «бубнововалетовцам». Его саркастическое замечание о Ларионове, который мог бы стать «настоящим художником», а он вместо этого всякий примитив пишет — оказалось пророческим. Спустя несколько лет Ларионов был провозглашён основателем неопримитивизма. С лёгкой руки Бенуа в обиход вошло и выражение «русские сезаннисты» по отношению к «бубнововалетовцам».

Откуда взялся «бубновый валет»

Что вообще за название такое для людей искусства? Впрочем, привыкших к перформансам наших современников этим не удивить, а вот если вспомнить, что в ту пору академическую живопись и передвижников сменили символисты «Голубой розы», то легко представить, сколь эпатажно звучало такое название. В высокие сферы искусства привнести игральные карты? Балаган! «Бубнововалетовцам» того и надо было. Кстати, гадалки эту карту трактуют как молодость да буйство крови. Более того, на робах арестантов был нарисован бубновый туз. Какой простор для исходящей возмущением критики, какое раздолье для ещё не искушённых авангардом зрителей!

Под таким названием, «Бубновый валет», в 1910 г. в Москве состоялась выставка авангардистов. А в следующем году было учреждено сообщество моло-

дых непокорных художников. Особенность в том, что не критики первые начали смеяться над «валетами». Хорошо смеётся тот, кто смеётся последним? Начать смеяться первым — тоже дело достойное. Илья Машков говорил, что «название нравилось большинству участников этой выставки тем, что оно вызывало в тогдашнем московском сытом мещанстве, и купечестве, и дворянстве чувство удивления, изумления, брезгливости».



Давид Бурлюк — автор нашумевшего манифеста «Пощёчина общественному вкусу», один из организаторов общества «Бубновый валет».

Только через два года Бурлюк сотоварищи напишут манифест «Пощёчина общественному вкусу». Но сама выставка стала такой пощёчиной. Она полностью соответствовала названию, напроочь отрицала туманный пафос символистов и консервативные традиции академистов.



Выставка «Бубнов вале́т» — здесь зародился русский авангардизм.

О классиках, пароходе и любви

Призыв «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» из манифеста цитируют практически в каждом разговоре о футуристах и авангардистах. При этом зачастую забывают продолжение его: «Кто не забудет первой любви, тот не узнает любви последней». Бросать классиков значило видеть их классиками и хотеть пойти дальше, чем дошли они. Значило не ненавидеть других, но предъявлять себя. Выставка была не просто скандальной выходкой. «Бубноввалетовцы» пожелали преодолеть пропасть между жизнью и оторванным от неё искусством. И сделали это — смело, нахально, ярко.

Казимир Малевич, который не был активным членом «Бубнового вале́та», но выставлялся вместе с ними, сказал, что представленные зрителям в 1910 г. картины «были подобны разноцветному пламени». Действительно, и цвета, и жара, и пламени «бубноввалетовцам» хватало.

Большинство художников «Бубнового вале́та» в начале карьеры симпатизировали фовизму, о котором Матисс говорил: «Фовизм — это когда есть красный».

Самый старший «валетовец» Пётр Кончаловский признаётся: «Всех нас объединяла тогда потребность пойти в атаку против старой живописи». Остальные участники соглашались. Но

далеко ли уйдёшь на одном отрицании? Тот же Кончаловский продолжает, что целью «бубноввалетовцев» был отнюдь не эпатаж, в первую очередь они стремились выразить себя, своё видение на понятном языке — языке живописи, освобождённом от наслоений литературности, салонности, туманного символизма. Малевич определил суть выставки так: «Живопись стала единственным содержанием живописца».

Интенсивность

Именно «Бубнов вале́т» принёс в русскую живопись буйство цвета, упор на фактуру, холст, мазок. Если бы нужно было определить единственным словом первую выставку «бубноввалетовцев», то лучше всего подошло бы слово «интенсивность». Это был сплав, взрыв сияния, света, цвета, изумления и громкого заявления о том, что они — авангардисты — уже пришли, их время настало. И дело, конечно же, не в том, чтобы «сбросить» кого-то, а в том, чтобы самим — быть. Здесь уместно упомянуть слова другого великого ниспровергателя. Примерно в это же время Пабло Пикассо говорил: «Когда мы начинали рисовать кубистически, в наши намерения не входило изобретать кубизм. Мы лишь хотели выразить то, что было в нас самих. Ни один из нас не составлял особого плана сражения».

«Бубноввалетовцы» возвели в культ телесное, материальное, они вернули живопись на землю, развеяли мистический туман и наполнили её цветом и плотностью. Идейным центром первой выставки стал написанный Ильёй Машковым «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского». Почти обнажённые художники-культуристы с гирями, вином, роялем и книгами об искусстве. Такого мир ещё не видел!

Красавцы-культуристы весьма и весьма отличались от традиционного представления о том, как должен выглядеть художник. Предметность и грубоватая простота ворвались в вялое существование уже отживших свой век академиков и передвижников, «мирискусников» и «голуборозовцев», оздоровили его и наполнили живым, задорным, сильным — словно здоровая крестьянская кровь влилась в клан вырождающихся, женищихся друг на друге благородных кузенов и кузин.

Революция началась не в Смольном, пожалуй.

Илья Машкову досталось больше всех на этой выставке, о чём он со смехом и сообщал: мол, в смысле ругани я нынче самый знаменитый. Его натурщиц называли избитыми и размалёванными, а его самого — дикарём, сумевшим воплотить радость от впервые увиденных хлеба и фруктов. Впрочем, последнее уже скорее с одобрением говорилось. Умел же, не поспоришь!

Новый, очень новый образ художника...

Портреты «бубноввалетовцев» — отдельная интереснейшая история. Один из ключевых моментов — снижение пафоса. Художники сознательно упрощают, примитивизируют изображённые образы. И первая, и последующие выставки в этом смысле заставили публику удивиться.

Лентулов изображает себя эдаким добрым купцом с необъятным животом и именуется творение «Портретом великого художника». Ларионов показывает себя в виде бритого деревенского мужика. Наталья Гончарова сознательно упускает возможность создать образ «прекрасной дамы» и пишет автопортрет с крупными руками, сильными широкими плечами и смеющимися глазами.

А что вытворил Кончаловский! Конечно, художники с играющими мускулами и в трусах — возмутительны. Конечно, поэт Каменский с голым мускулистым торсом и аппетитной дамой, проплывающей над ним в образе, о ужас, музы, — невозможен. Но Кончаловский в некотором смысле превзошёл всех. Изобразить художника то ли клерком, то ли приказчиком!

Демонстративная обычность. Да это же просто смех! Кстати, символист Жозеф Пеладан примерно в это же время упрекал фовистов, что хоть их и именуют «дикими», «они одеваются как все люди, так что по виду их нельзя отличить от заведующих отделами больших магазинов». Никакого, понимаете, пиетета по отношению к светлому облику беседующего с музами! Авангардисты хохочут и соглашаются.

И, пожалуй, это и есть главное определение «Бубнового вале́та», ставше-



го плацдармом для появления и развития множества авангардистских течений — да они же просто смеются! Над нами? Над традиционалистами? Над косностью и пошлостью? Над самими собой? Всё верно, но, похоже, в первую очередь — это смех от избытка сил, смех-ликование детей, вырвавшихся из-под надзора и наконец-то вытворяющих то, что им хочется.

«Бубновый валет» и другие

В «бубнововалетовских» выставках участвовали работы западных современников, оказавших на художников общества влияние — Пикассо, Матисса, Ле Фоконье, Леже, Делоне, Брака, Дерена.



В некотором смысле это дало оружие критикам, которые теперь уже готовы были признать «настоящими» западных художников, а русских именовали подражателями. Снова отличился Александр Бенуа. «Жалкие подражатели, Бурлюки, Ларионовы, Лентуловы, Гончаровы, только копируют своих учителей, французов, упрощая и доводя до абсурда их тезисы и приёмы», — писал он. Впрочем, пройдёт пара-тройка лет, и Бенуа признает, что Гончарову «не учить надо, а учиться у неё»...



Первая женщина-авангардистка Наталья Гончарова. Она перещеголяла многих своих однокашников-мужчин ещё при жизни. А в 2008-м стала самой дорогой на тот момент художницей в мире благодаря проданному за \$10,9 млн цветочному натюрморту.

Многие участники «Бубнового вале-та» отличились сразу в нескольких направлениях. К примеру, Ларионов, Гончарова и Бурлюк писали, кажется, вообще во всех стилях, которые тогда существовали. Импрессионизм, примитивизм, кубизм, футуризм, фовизм. Ларионов изобрёл своё направление — лучизм, в котором они с Гончаровой успешно работали. Лентулов активно увлекался орфизмом.



Михаил Ларионов. «Лучистый пейзаж»



Аристарх Лентулов. «Мечеть»

«Бубновый валет» не пришёл к беспредметной живописи — всерьёз она начнётся в России чуть позже, с лучизма Михаила Ларионова, но стал фундаментом для её появления. «Бубнововалетовцы» отбросили смысловое, сюжетное

содержание на дальний план, поставив во главу угла живописную технику, цвет, свет, смелость кисти.

Если говорить об опорах «бубнововалетовцев», то, с одной стороны, безусловное влияние оказали Сезанн, Ван Гог, Гоген, Матисс — отсюда чувственность мазка, свечение и яркость красок, а одновременно с этим — русский лубок, ярмарочное искусство, восточные мотивы. Собственно, пару лет спустя именно на этой почве произошёл раскол. В «Бубновом валете» остались Кончаловский, Машков, Лентулов, которые продолжили писать «с уклоном» в заданные французами направления — орфизм, сезаннизм, кубизм. В то время как Ларионов, Гончарова, Малевич, Татлин решительно отрещиваются от западных веяний и провозглашают Восток колыбелью культуры, а Европу именуют «воровской-рецидивисткой» (а какая отличная мистификация по теме была разыграна на первой персональной выставке Натальи Гончаровой!



Самая эпатажная пара русского авангардизма — Ларионов и Гончарова.

В 1912 г. Ларионов и Гончарова отделяются от «Бубнового вале-та» и образуют своё сообщество под ещё более эпатажным названием «Ослиный хвост». Здесь кроется принципиальное различие между поисками Гогена в Полинезии, а Матисса в Алжире и подходом компании Михаила Ларионова. Они ищут народный источник вокруг, не отправляясь за ним в экзотические путешествия. Исследователь Ирина Вакар так формулирует эту разницу: «...тяга к далёкому и экзотическому и открытие своего — обыденного и презираемого — не одно и то же».

Пётр Кончаловский полагал, что причиной раскола стало то, что он, Машков, Куприн и Лентулов «относи-

лись к живописи с какой-то юношеской страстностью и бездумностью, полнейшей незаинтересованностью в ма-



Михаил Ларионов. «Цыганка в Тирасполе»



Поль Гоген. «Куда ты идёшь?»

териальном смысле», в то время как участники «Ослиного хвоста» жаждали материальной прибыли, славы, шумихи. Выставки «хвостов» действительно, проходили, как правило, в пикантно-скандальной атмосфере, которую компания Ларионова умело нагнетала. Впрочем, не стоит забывать, что Кончаловский не мог в данном случае быть объективным, поскольку видел происходящее из своей позиции, был внутри процесса.

«Бубновый валет». Постскрипtum

Формально общество «Бубновый валет» возникло в 1911 г., но более верно рождением его считать одноимённую выставку в 1910 году. Вторая и третья

состоялись в 1912 и 1913 гг. в Москве, в 1913 г. художники также организовали выставку в Петербурге, на следующей год — снова Москва. Формально датой, когда «Бубновый валет» приказал долго жить, считается 1917 год — этим годом обозначена последняя выставка общества с таким названием. Некоторые исследователи полагают, что всё кончилось раньше — в 1916 г. Кончаловский и Машков покинули объединение, возглавил его Малевич, и «Валет» стал, как говорится, «уже не тот». Впрочем, художники продолжали объединяться в новые сообщества.

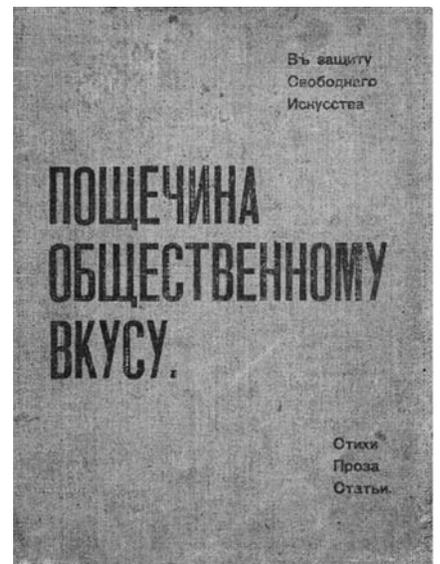


Михаил Фёдорович Ларионов. «Рыбы при заходящем солнце». 1904

Судьбы живописцев, составлявших ядро «Бубнового валета», сложились очень по-разному. Перед революцией уехали и более не вернулись Ларионов и Гончарова. Эмигрировал сначала в Японию, а затем в США, где провозгласил себя американским Ван Гогом, отец русского футуризма Давид Бурлюк. Сказочные, воздушные, танцующие архитектурные пейзажи Лентулова и фирменный солнечный свет в конце его жизни погасли, и их сменил гранит. Ликующая плоть вещей, изображаемая Машковым, стала соцреализмом. Кончаловский сосредоточился на пейзажах, причем, успевал и внуков писать, и друзей. Но и сегодня, взглянув на картины, созданные этими такими разными художниками в период их «валетного» содружества, мы останавливаемся, замираем, и ощущаем льющуюся с холста безудержность бытия, радость и ликование цвета, сияние и музыку света.

«Рыбы при заходящем солнце» не самая известная картина Ларионова, но она хороша тем, что отлично передаёт самую суть «Бубнового валета», который был создан спустя несколько лет

после её написания. Смелость, яркие краски, крупный план, отсутствие романтизации. Ну, разве не должен всякий уважающий себя художник добавить атрибуты «водного пейзажа»? Где же закат, отблески воды и, в идеале, романтически настроенная девушка у воды? Нигде. Ларионов берёт самую суть изображаемого. Рыбы? Так и получите рыб. Закат он изображает сверкающей рыбьей чешуёй, цветом и фактурой. А само скопление рыб кажется гимном жизни — обычной, не романтизированной, сверкающей, сияющей, густо заселённой — рыбами, ну и немного людьми, не без того. И хочется вместе с рыбами распахнутыми ртами жадно ловить этот воздух. Эдакий гимн неувыдающей жизни, написанный не с пафосом, но с улыбкой, хохочущий и при этом всерьёз «ловящий на крючок». Как, собственно, и само сообщество



«Бубновый валет», хулигански ворвавшееся в русскую живопись и изменившее её.

Алёна Эсаулова

https://artchive.ru/encyclopedia/804-Bubnovyj_valet_ili_Otkuda_rodom_russkij_avangardizm

О зарождении русского авангардизма как ярчайшего явления в культуре XX века.

Русский авангард, русское искусство XX века, живопись

This article is about the birth of Russian avant-garde as the brightest phenomenon in the culture of the XX century.

Russian avant-garde Russian art of XX century art

ВАЛЕРИЯ САЛЫНСКАЯ

Русская футуристическая книга и сборники футуристической поэзии



Фонды Российской государственной библиотеки искусств

В фондах Российской государственной библиотеки искусств хранятся несколько выдающихся экземпляров футуристической книги, которая, без сомнения, является ярким примером издательской деятельности. Эти книги, изданные незначительными тиражами, с каждым годом становятся всё более ценными для истории и исследователей.

Я считаю, что мысли, которые мы пьём из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые.

Эль Лисицкий.

Из письма к Казимиру Малевичу, 1919

СО ВРЕМЁН первопечатных книг прошло много времени, и с годами книга всё дальше уходила от своей архаичности, приобретая всё более светский вид. В начале двадцатого века книгопечатание уже достигло определённых высот, и настал момент, когда книгу попытались приблизить к первопечатным образцам. Этот смелый полиграфический эксперимент пришёл в голову художникам и поэтам будетлянам — так называли себя русские футуристы. Они считали себя жителями страны будущего, где преобладает полная свобода творчества.

Рассвет футуристической книги пришёлся на 1910-е годы. Это направление в творчестве футуристов получило наибольшее развитие. Инициатором этих издания являлся художник и вдохновитель Алексей Елисеевич Кручёных. Незадолго до начала типографической деятельности он встретился в Одессе и сдружился с братьями Бурлюками, а затем, уже в начале 1910-х, они познакомили его с Маяковским и Хлебниковым.

Входя в состав поэтического объединения «Гилея»¹, он организовал в 1913 г. собственное издательство «ЕУЫ», в котором выходило множество футуристических книг, часть которых имеет неповторимый язык. Этот язык свойственен всем поэтам футуризма. В том же

1913 г. Д. Бурлюк на втором диспуте «Союза молодёжи» представил свой доклад «Изобразительные элементы российской фонетики». В тезисах этого доклада провозглашались «понятия о описательной и изобразительной поэзии»: «...мы забыли правописание — в угоду случаю....Мы уничтожили знаки препинания....Мы поклонники словотворческой новизны....»

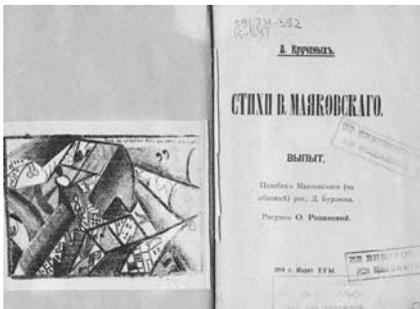
Кроме того, футуристы проводят литографические эксперименты с различной бумажной продукцией: листовками, афишами, альманахами и. Техника тиражирования варьировалась от обычной высокой печати и литографии до коллажа и стеклографии.

Один из экземпляров 1914 года хранится в РГБИ — «Старинная любовь. Бух Лесиный», Книга напечатана на серой дешёвой бумаге, ручным набором. Буквы разной ширины и высоты создают своеобразную игру текста. Шрифт наклоняется, переворачивается, в одном слове соседствуют литеры из разных гарнитур и разных кеглей. В наборе появляется личность автора «самописьма» и неповторимость обращения к читателю. Неровные края книги свидетельствуют о том, что её обрезают кустарным способом. Листы подобраны хаотично, из-за чего часть книги приглушённо-серая, а часть — голубая. Иллюстрации М. Ларионова, О. Розановой и П. Кульбина выполнены в технике литографии. «Несовершенство» книги придаёт ей авторский, неповторимый характер. Эта книга, как и ещё несколько сборников футуристической поэзии тех годов, имеющихся в коллекции РГБИ, поступила в фонды в 1927 году.



Валерия Владимировна Салынская, сотрудник Центра визуальной информации РГБИ, искусствовед, Москва

«Пета. Первый сборник» (1916), «ЛЕФ агитки» (1925) и ещё некоторые книги поступили в библиотеку в 60-г XX века из коллекции историка театра Н. Д. Волкова. Книги «Обвалы сердца», «Кульбинъ» (1912) — из коллекции известного советского литературоведа, театроведа и театрального критика С. С. Мокульского.

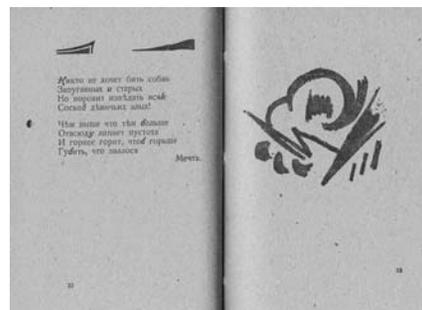


Пример издания. Обложка и форзац. Крученых «ЕУЫ», «Стихи В. Маяковского», Москва, рис. Д. Бурлюк

Ещё несколько сборников, имеющих в РГБИ, интересны своими обложками. Содержание носит весьма традиционный характер. Интересно рассмотреть иллюстрации к сборнику «Весеннее контрагентство муз», созданные Д. Бурлюком, или обложку сборника «Обвалы сердца», сделанную из папки серого картона с надписью: «Механическая часть Севастопольского порта».

Наполнение книги у футуристов было их особым, узнаваемым почерком. Одним из знаковых отличий футуристической книги являлось использование

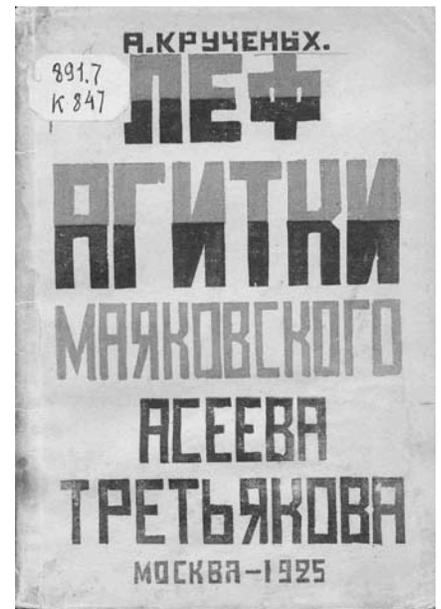
текста, внедрённого непосредственно в изображение. До этого типографика была отделена от иллюстрации, являлась либо подписью к рисункам, либо декоративным элементом (например, рисованные буквы художника И. Библина)². Такие художественный журналы, как «Аполлон» или «Золотое руно», являющиеся примером для многих печатных изданий, хоть и отличались тщательным отношением к вёрстке и каждому элементу набора, но не смешивали текст с изображением.



«Старинная любовь. Бух лесистой». Обложка и разворот книги. Рис. М. Ларионова, Н.Кульбина и Крученых. Издательство ЕУЫ. Москва, 1913 г.

Футуристы взяли за книгу внезапно, эмоционально. Их книги издавались, «взлетали» за полторы недели. Они рождались в атмосфере полной непринуждённости у кого-либо на квартире. Из воспоминаний Л. Жегина: «Штаб-издательской квартиры была моя комната. Маяковский принёс литографической бумаги и диктовал Чекрыгину стихи, которые своим чётким почерком переписывал особыми литографическими чернилами»³. Почти все книги были сде-

ланы вручную, художники обошли ключевое звено в книгопечатании — типографический набор. Таким образом, брак, неизбежно возникающий при ручной печати и наборе, приобретает в фу-



Обложка и форзац к «ЛЕФ агиткам» В. Маяковского, из коллекции Волкова

туристическом творчестве особый графический смысл. Он становится не только жестом, но и своеобразным приёмом.

До футуристов никто так явно не нарушал структуру и субординацию текста и образа в книжной графике. Слово и типографический набор не существуют в футуризме вне единой композиции пространства листа или даже целой книги. Футуристы имели своё понимание идеи письма и литературные теории, которые они пропагандировали через всё творчество.

В это время поэзия становится как никогда близка изобразительному искусству. В 1913 г. происходит объедине-

куства витала на рубеже веков не только в России. Западные художники всё чаще стали обращаться к этническому миру. Некоторые, такие как Гоген и Матисс, для этого едут в страны Азии и Африки, Пикассо обращаются к этнографическим коллекциям в музеях. В России молодых художников стали интересовать также традиции своего народа, искусство прошлых веков, которое было забыто.

Ещё одной особенностью являлось отрицание. Художники футуристы отрицали множество догм книжного дела. Отрицалось постоянство формата книги, полосы текста, прямоугольная форма книжного блока, однородность поверхности материала, из которого делалась книга. Касательно последнего пункта примером может послужить несколько книг, основой которых, служили обои. Первая книга футуристов «Садок Судей», вышедшая в 1910 г., была сделана как раз на оборотной стороне обоев. Об этом Д. Бурлюк высказывался так: «... всю жизнь вашу пройдём огнём и мечом литературы: под обоями у вас клопы да тараканы водились, пусть живут теперь на них молодые, юные, бодрые стишки наши»⁴. Это был вызов обществу, читателю и издателю, полный разрыв шаблонов и стереотипов.

Реакция на издание таких книг была очень бурной. Идеи футуристов вызвали массу удивления и негодования. Александр Бенуа называл их работы «Скоморошичь альбомчики»⁵, отрицая мысль о том, что талант Михаила Ларионова будет расходоваться на эти «сомнительные» издания.

Так как регулярность и тиражность полностью отрицается, нет чёткого количества экземпляров, каждый раз их число произвольно, то сто единиц, то двести. В их малотиражных изданиях постоянное противопоставление себя традиционным формам и правилам. «Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора», — замечает Николай Бурлюк⁶. В книге футуристов одно и то же стихотворение имеет совсем иное звучание, смысл и качество. Композиция подчиняет себе текст и превращает его в подобие картины, ритмически подчинённой авторской идее. Стихотворе-

ния здесь следует не только читать, но и смотреть, что требует от читателя определенных усилий и интеллектуального напряжения. Визуальное чтение требует, чтобы он оценил в полной мере возвращённую слову и образу утраченную чистоту и непосредственность.

Опыты творчества русских поэтов-футуристов и художников авангарда обогатили книжный и графический дизайн новыми нестандартными приёмами. Все этапы творчества футуристов в книге оказали огромное влияние на советскую иллюстрацию, и на искусство книги в будущем, о чём мы можем судить по отдельному направлению — книге художника.

В РГБИ небольшая коллекция футуристической книги, но каждый сохранный экземпляр имеет огромное значение для истории книги и её исследователей. Очень важно зафиксировать и заявить обо всех сохранившихся памятниках в фондах библиотек, музеев и частных коллекций, а также по возможности искать отсутствующие экземпляры и пополнять фонд подобными примерами. Все книги футуристов и сборники будетлянской поэзии хранятся в Отделе редкой книги РГБИ.

С автором можно связаться:
Salynskayav@gmail.com

Примечания:

¹ В это литературное объединение вместе с Кручёных входили ещё В. Хлебников, В. Каменский, В. Маяковский, братья Бурлюки, Елена Гуро, и др.

² Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. — М., 2014. — 230 с.

³ Жегин Л. Воспоминания о Маяковском // Литературная газета. — 1935. — 15 апр.

⁴ Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста, 1929–1930 // Отдел рукописей ГПБ. Ф. 552, ед. хр. 1. А. 29.

⁵ Бенуа А. Художественные письма. Иконы и новое искусство // Речь. — 1913. — 5 апреля.

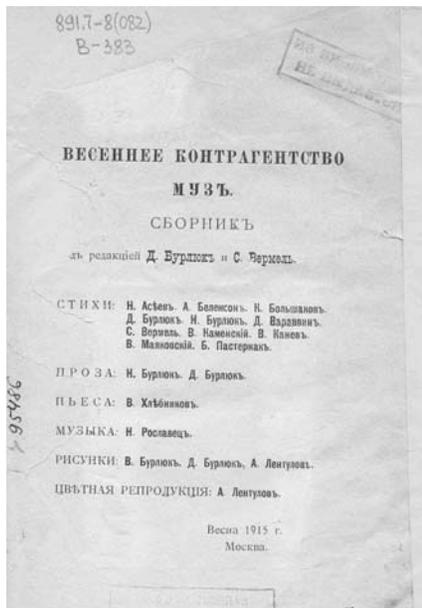
⁶ Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста, 1929–1930.

О русской футуристической книге из фондов Российской государственной библиотеки искусств.

Русский авангард, книга художника, графика

The author examines the work of Mayakovsky as a challenge to the system and traces its relationship with modernity.

Mayakovsky, artist's book, the artist and the state, Russian art of XX century



Обложка и иллюстрация к сборнику «Весеннее контрагентство муз» М. 1915 г. под редакцией Д. Бурлюка и С. Вермеля.

ние общества «Гилея» и «Союза молодёжи», официально соединив художников и поэтов. Сближение двух искусств повлияло на то, что многие художники русского авангарда стали писать стихи, а поэты рисовать. Так, В. Кандинский, М. Ларионов, К. Малевич писали стихи, В. Маковский, Д. Бурлюк, В. Хлебников рисовали и даже выставлялись. И это неспроста, так как теория заумного языка будетлян требовала подходящего визуально-графического воплощения.

Художники были уверены, что книга утратила эмоциональность и стала рафинированным и штампованным искусством. Им важно было увидеть мир по-новому и перенести это в голову читателя. Мысль о бездушности и холодности ис-

Кандинский — теоретик искусства, мифотворец и моралист

Стихотворения и статьи 1910—1920-х годов



*Шрамы заживают.
Краски оживают...*

В. В. Кандинский
о понимании искусства

КАНДИНСКИЙ начал систематическое художественное образование очень поздно, однако с детских лет напряжённо думал об искусстве. В книге мемуаров, русский вариант которой носит заглавие «Ступени», он вспоминает «мучительно-радостные часы внутреннего напряжения», «наполняющего душу беспокоейством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья»¹. Юношеские художественные впечатления — полотна Клода Моне, «Лоэнгрин» Вагнера, картины Рембрандта в Эрмитаже, связанная с учёбой в Московском университете этнографическая поездка на русский Север — выступают в «Ступенях» как предощущения нового искусства, не связанного с предметностью и построенного на силе красочных звучаний. Однако отправной точкой поисков становятся не проблемы формы, а переживание национально и социально окрашенных идей и образов.

Ещё в студенческие годы будущий художник вступает в круг московской интеллигенции. К московской школе религиозной философии принадлежал его соученик по университету С. Н. Булгаков: составляя проект альманаха «Синий всадник», Кандинский собирался привлечь Булгакова как автора, а в его парижской библиотеке до сих пор хранится подаренная автором статья «Интеллигенция и религия». Позднее Кандинский, заинтересованный творче-

ством и взглядами Д. С. Мережковского, познакомился с писателем. Идеи «христианского анархизма» и слововьёвской «русской идеи» отразятся в идеях художника о назначении и путях искусства.

После окончания университета встаёт вопрос выбора. *«Вплоть до тридцатого года своей жизни я мечтал стать живописцем, потому что любил живопись больше всего, и бороться с этим стремлением мне было нелегко. <...> В возрасте тридцати лет мне явилась мысль — теперь или никогда. Моё постепенное внутреннее развитие, дошло до точки, в которой я с большой ясностью ощутил свои возможности живописца, и в то же время внутренняя зрелость позволила мне почувствовать с той же ясностью своё полное право быть живописцем. И поэтому я отправился в Мюнхен, художественные школы которого пользовались в это время высокой репутацией в России»².*

Сражение с материей

В Мюнхене написаны не только первые картины, но и первые критические статьи Кандинского. В 1901 г. никому не известный живописец вступает в газетную полемику с М. Нордау и Л. Н. Толстым и доказывает необходимость нового искусства, доступного пока *«только ничтожному и неизвестному меньшинству публики»*. *«Эти люди должны понимать то, что художник берёт из природы и силою своего таланта и знания очищает от ненужных примесей, претворяет в художественное произведение. Эти-то люди и имеют право*

Василий Кандинский, чья роль в культуре XX в. сравнима лишь с открытиями Пикассо, прошёл трудный путь борьбы за новое искусство. Путь этот начинался не с завоевания признания у публики и критики, а с многолетней борьбы с самим собой. Перипетии внутреннего развития определили многое не только в живописи, но и в поэзии, теоретических и публицистических работах художника.



Борис Михайлович Соколов, доктор искусствоведения, профессор Факультета истории искусства РГГУ, Москва

на имя критиков, — пишет далее Кандинский. — *Есть эпохи, в которые художники сразу открывают целые новые области красоты в природе, которых не видели их предшественники и, поражённые ими, стремятся с особою силою выделить эти новые перлы из общей массы природы, чтобы показать их и другим. И в эти эпохи уметь оценить труды художника, — является делом ещё более сложным, нежели обыкновенно: тут нужно ещё большее чутьё, ещё острее глаз, ещё впечатлительнее нервы. <...> Почувствовать хорошее, полусознательно оценить прекрасное может каждый чуткий человек, но внести в своё чувство элемент сознательности и понимания — более трудная задача, для разрешения которой необходимо знание»³.*



В. В. Кандинский, 1910-е гг.

С этого времени художник параллельно поискам искусства «духовной эпохи», работает над осознанием и анализом этого искусства. К 1910 г. размышления Кандинского оформляются в теорию. Её стержень составили два связанных между собой понятия: «принцип внутренней необходимости» и «Эпоха Великой Духовности». *«Прекрасно то произведение, форма которого вполне соответствует внутреннему содержанию, — утверждает художник. — Принцип внутренней необходимости есть единственно неизменный закон искусства по существу»⁴*. По мысли Кандинского, прежние традиции не отменяются, а дополняются свободой творца избирать произвольную, в том числе и кажущуюся уродливой, форму для выражения «абстрактного содержания», которое есть не что иное, как «эмоция души художника», та душевная вибрация, что должна передаваться зрителю и настроить

его чувства на восприятие сущностей вместо видимостей.

«Монументальное искусство» вырастает из сочетания разнородных средств, образов и форм. Любой стиль или манера может содержать в себе элемент, необходимый для создания вселенского «контрапункта». Кандинский многократно подчёркивает свой отказ выбирать между традицией и её отрицанием: *«Я научился, наконец, с любовью и радостью наслаждаться “враждебным” моему личному искусству “реалистическим” искусством и безразлично и холодно проходить мимо “совершенных по форме” произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что “совершенство” это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот»⁵*.



«Синий всадник»

Вопрос о содержании перекидывает мост от «внутренней необходимости» к «Великой Духовности». *«Обе эти книги, — говорит Кандинский о принёсших ему международную известность изданиях 1912 года, трактате «О духовном в искусстве, преимущественно в живописи» и альманахе «Синий всадник», — часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, т. е. как “программы” их авторов — художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе.» Речь шла о пробуждении “в будущем безусловно необходимой, обуславливающей бесконечные пережива-*

ния способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею ещё не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий»⁶. «Новое искусство» готовится к встрече новой эры. *«Начинающаяся или в эмбриональном виде начавшаяся ещё вчера, в видимый разгар материализма, великая эпоха Духовности даст и даёт ту почву, на которой такое монументальное произведение и должно созреть. Как перед одним из величайших сражений с материей, во всех областях духа уже нынче идет великий пересмотр ценностей»*. Здесь отразилась социально-философская концепция художника, не столько объясняемая, сколько скрываема в его статьях и картинах.

Что представляет собой «Великая Эпоха Духовности», требующая новых способностей восприятия и нового, пророческого искусства? Высказывания и живописные образы этой эры рисуют её как рай на земле, высшее развитие духовных способностей, объединение человечества и его жизнь в согласии с выс-



Биоморфные сюжеты «парижского периода»

шими моральными принципами. Мораль, на которой основана новая духовность, Кандинский прямо отождествляет с христианской: *«Христос, по его собственным словам, пришёл не для того, чтобы ниспровергнуть старый закон. <...> Он претворил старый материальный закон в свой, духовный. Люди его эпохи, в отличие от Моисеевой, приобрели способность понимать и осуществлять заповеди “не убий”, “не прелюбодействуй” не только в буквальном, материальном смысле, но и в более абстрактном смысле греха, совершаемого умом»⁷*.

Сегодняшний день, осененный ярким, как молния, откровением «*нового, большого мира*», имеет особое предназначение — продолжить моральную эволюцию, начатую Моисеем и Христом. «*Отсюда начало великой эпохи Духовного, откровения Духа. Отец—Сын—Дух*»⁸. Последняя формула связывает этические взгляды Кандинского с древней традицией «богословия Духа». Согласно ей, обещанное Второе При-



Пауль Клее и Василий Кандинский в Дессау, 1927

шествие будет не телесным явлением Христа в мире, а Откровением третьей ипостаси Троицы — Святого Духа. Именно таким путём должно завершиться моральное развитие человечества и осуществиться его соединение с Богом.

Концепция Третьего Откровения, переводящая мировые потрясения Апокалипсиса в моральный план, сыграла большую роль в развитии различных течений «духовного христианства» XIX—начала XX веков. Именно райское состояние живущего на земле человечества было целью работы Теософского общества. В «О духовном...» Кандинский сочувственно пишет о социальной программе Е. П. Блаватской, называя (хотя и с оговорками) дело её последователей «*большим духовным движением*». Во время творческого кризиса 1907 г. он знакомится с пронизанным творческим и пророческим пламенем учением Р. Штейнера. В развитие философской стороны «духовной науки» Штейнер говорил о воспитании способности души чувствовать дыхание высших миров и о постепенном вхождении человечества в общение со Святым Духом. Связывая события современности с апокалиптическими образами, он утверждал, что Откровение Иоанна осуществится отчасти духовно, в душевной борьбе, отчасти в катастрофической «войне всех против всех». Важ-

ность антропософской теории будущего для размышлений Кандинского видна из следующей беседы. В 1920-х годах студент Баухауза Л. Шрайер напомнил художнику высказывание его единомышленника Франца Марка о том, что произведения нового искусства найдут своё место на алтарях будущего. Кандинский отвечал: «*Будущее настало. Оно уже здесь. <...> Как русский, я никогда не могу забыть своего “Христос воскрес”. Но в то же время я знаю, что воскресший Христос живёт в Святом Духе, со всей своей божественной и человеческой природой. <...> Говоря коротко: Христова Церковь должна обновиться силой Святого Духа. <...> Я вижу Царство Духа исходящим из Света и требующим воплощения — чем я и занимаюсь в своём искусстве. Поэтому я не изображаю*



«Москва. Zubовская площадь». Этюд

Христа как Сына Человеческого, в человеческом облике. Святой Дух нельзя передать вещественно, только беспредметно. Вот моя цель: Свет от Света, струящийся свет Божества, воплощение Святого Духа. Способны ли люди постичь это воплощение, увидеть Свет?»⁹

И всё же художник не был адептом той или иной «духовной науки». В согласии со своим принципом брать лучшее из каждого источника он сочетал размышления на темы антропософии с глубоким интересом к русской христианской мысли. Концепция «Третьего Откровения» была связана и у Штейнера, и у самого Кандинского с философской традицией В. С. Соловьёва, с идеей Богочеловечества и объединяющей его Софии — квинтэссенции духовности и божественного начала. К Соловьёву восходят и раздумья Кандинского о роли России во всемирном «повороте к духовному».

Подобно ему, художник видел трагический контраст светлых и тёмных сторон общества и надеялся на очищение национального духа через грядущие потрясения. Соловьёв (а вслед за ним и Мережковский) говорил о языческой природе «*народопоклонства*», грозил Третьему Риму судьбой «второго Израиля» и в апокалиптических «Трёх разговорах» горько высмеял собственные надежды на установление православного «тысячелетнего царства». Кандинский лишь глухо высказывается о «*величайшем сражении с материей*» и «*пути катастроф*», которым должен пройти мир. Однако его картины и гравюры апокалиптического цикла, создававшиеся с 1907 по 1914 гг., носят недвусмысленную национальную окраску. Вражда и хаос, выразившиеся в «*Пёстрой жизни*» и «*Погоне*», преобразуются в ожидаемые катастрофы в «*Набате*» и «*Панике*». Сама катастрофа — землетрясение, потоп, явление чудовищ и всадников Апокалипсиса — в «*Картина с солнцем*» и



«Москва. Красная площадь», 1916

ряде «*Страшных судов*» происходит на фоне рушащихся башен и куполов «духовного Кремля». Мистический «*День всех святых*» показывает преобразённых улыбающихся людей в русских костюмах на фоне отступившей стихии и окружённого красными кремлевскими стенами Небесного Иерусалима¹⁰.

«Эпоха Великой Духовности» приобретает черты нового христианского мифа. Кандинский пользуется евангельскими образами — бесплодная смоковница, раздираемая завеса иерусалимского Храма, ангелы с трубами, всадники и космические события Откровения Иоанна. Тем не менее, он соединяет и изменяет канонические мотивы, выявляя

их «абстрактный», символический смысл и создавая искомый в «монументальном искусстве» контрапункт эмоциональных вибраций. Конец мира, построенного на Моисеевом законе, соединяется со всемирным потоком — концом первоначального, «дозаконного» человечества; всадников Апокалипсиса на картинах Кандинского лишь три, — четвёртый, Смерть на бледном коне, заменён несущим надежду Синим всадником. Новый художественный Апокалипсис включает, как у Иоанна Богослова, личное начало: рыцарственный Синий всадник, жестулирующий свидетель «ужасающей и осчастливливающей» мировой катастрофы, проходящий испытания герой поэзии автобиографичны.



«Одесский порт», 1890-е гг.

«Ступени» представляют собой отчёт человека, достигшего «вершины горы», о его блужданиях, мучениях и тяготах восхождения. Лейтмотивом книги является череда снов, видений и прозрений. Так, сюжеты национальной катастрофы оказываются связанными с посетившим автора «в жару тифа» «бредовым видением», суть которого он не раскрывает. В наброске мемуаров он пишет: «В 5–7 лет я видел сон, который показал мне небеса и который и поныне, как единственное воспоминание, увлекает меня с неослабевающей силой. Мне кажется, что этот сон дал мне способность отличать вещественное от духовного, почувствовать различие (=самостоятельность существования обоих элементов), пережить посред-

ством интуиции и, наконец, ощутить дух как ядро внутри отчасти чуждой ему, отчасти им определяемой, отчасти им ограниченной вещественной оболочки»¹¹.

Муки посвящения

Слияние ужаса и радости, катастрофы и нового творения, которое Кандинский хотел воплотить в «Композиции 6», ярко отразилось в стихах и «композициях для сцены» 1908–1912-х годов. В пьесе «Чёрное и белое» хор «разноцветных людей» поёт:

Страх в глубине и предчувствий пороги.

*Холод в вершинах. Крутые дороги.
Ветры безумные. Смерти покровы.
Свяжи, разорвавши оковы!
Оковы разбитые,
Страны открытые!
Свяжи, разорвавши оковы.
Нарушено что — возродится,
И чёрное тем победится.
Свяжи, разорвавши оковы!*¹².

Спасительная роль «духовного искусства» не может осуществиться без мессии. Однако современный искупитель — это не приходящий со славой Спаситель, а «один из нас — людей», тянущий вперёд «застрявшую в камнях повозку человечества»¹³. В другой пьесе того же цикла, «Зелёный звук», из-за сцены слышен голос нищего:

*Я больной, я бедный,
Встать не могу.
Ещё до рожденья
Согнут я в дугу.
Света солнца не вижу.
Свет не угас.
Ещё до рожденья
Лишился я глаз.
Одинокий погибну.
Жив я для вас,
Ещё до рожденья
Многих я спас!*¹⁴.

Поэтическое творчество Кандинского — его расцвет приходится на 1907–1911 гг. — является одновременно и экспериментом по созданию «нового искусства», и комментарием к нему. Тоненький человечек, пробирающийся через пустыни и скалы к «синей воде», одетый с ног до головы в чёрное бегущий барабанщик, прыгающий огромными скачками через маленькую ямку безумец, некто, расставивший руки при входе в область таинственного¹⁵, — напоми-

нают и о калекке, «живущем для всех» (такой вариант цитированной строки даёт немецкий текст), и о художнике-пророке «периода поворота» (о котором идёт речь в статье «О понимании искусства»).

В эти же годы Кандинский работает над системой прикровений и трансформаций мессианского содержания своего искусства. «По моему ощущению, тогда мною совершенно не сознаваемому, наивысшая трагедия скрывает себя под наибольшей холодностью, — писал он в 1914 году. — Таким образом, я увидел, что наибольшая холодность и есть наивысшая трагедия. Это та космическая трагедия, в которой человеческий элемент представляет всего лишь один из звуков, только один из множества голосов, а фокус перенесён в сферу, достигающую божественного начала»¹⁶. «Перенесение фокуса» отразилось в стихах чередой странных, граничащих с пророческим юродством образов.



«Арабский город», 1905

Опущенные в кипяток пальцы в японски изящном стихотворении «Весна» — ещё одна метафора духовной инициации. Человек без ушей и глаз («Песня») подобен людям из «толпы», чьи глаза воспринимают не духовную сущность вещей, а привешенный к ним «убивающий жизнь этикет». На лысину приветственно скалящего свои гнилые зубы господина ложится дарящий надежду отсвет весеннего неба («Ранняя весна»). «Беспользная улитка», образ из стихотворения «Всё ещё?», становится понятной при сопоставлении со строкой из «Ступеней»: истина, по словам Кандинского, однажды представилась ему «похожей на медленно двигающуюся улитку, по видимости, будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собой клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души»¹⁷. «Четыре квадратных окна с крестом в

середине», на фоне которых происходит действие, возводят ум «дальнозоркого» читателя от «вещественного клея» к «клею духовному», к дающему надежду «божественному началу». Смешная картавая женщина («В лесу») сопровождает продирающегося сквозь густеющий лес и сквозь муки посвящения человека. Его фраза сродни монологу нищего из «Зелёного звука», в буквальном переводе она звучит так: «*Заживающие шрамы. // Надлежащие краски.*» «Начало и конец» цепи, которые держат в руках герой и его неведомое alter ego («После»), вызывают в памяти мистический призыв хора: «Свяжи, разорвавши оковы». Возвращаясь к истокам творчества Кандинского, заметим, что книга «О духовном в искусстве» посвящена памяти воспитавшей его Е. И. Тихеевой, а немецкий вариант «абсурдистского» альбома «Звуки» имеет на первой странице надпись: «*Моим родителям.*»

В теоретических текстах фокус разговора часто переносится с целей нового искусства на его средства: способы растворения предметности, роль интуиции и расчёта, описание удавшихся композиционных решений. Лишь исподволь художник позволяет себе намекнуть на стоящий за вопросами ремесла вопрос веры и надежды. И всё же подчеркнута сухая академическая манера то и дело выдаёт поэтическое волнение: «*В самом углу расположены белые зубцы, выражающие чувство, которое я не могу передать словами*» («Картина с белой каймой»). В пришествие будущего «*верится так же плохо, как лично нас ожидающей смерти*» («О понимании искусства»). «*Но придёт и воскресенье*», — продолжает Кандинский с напряжением, не соответствующим «внешней» теме статьи: неправильному пониманию искусства. Слова о «*взаимном и просветлённом любовью*» желании «сказать» произведением и «улыбаться» произведение выдержаны в духе проповеди любви апостола Павла.

Творческое удовольствие, о котором художник пишет в связи с работой над картинами, есть результат преодоления «черноты», ещё недавно владевшей его душой. «Композиция б» не удавалась «только потому, что я всё ещё находился под властью впечатления потопа, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова “Потоп”». Метафора

сбрасываемой змеиной кожи — с её библейскими и мифологическими аллюзиями — достаточно красноречиво характеризует мучительное состояние труда над холстом и над собственной трагической меланхолией.

Ещё одной областью применения сил была для Кандинского работа над соединением национальных начал в универсальном произведении. Художник живёт одновременно и в реальном Мюнхене, и в «Москве-сказке». Текст «Картина с белой каймой» приоткрывает и прикрывает (вспоминается полупрозрачная «белая занавесь» из стихотворения «Взор») сюжетные мотивы, которые кипят в «звучании» изображаемой духовной Москвы. Это «Битва Георгия со змием» (святой Георгий — не только покровитель столицы, но и про-



Василий Кандинский. «Невеста. Русская красавица», 1903 год

тотип эмблематического Синего всадника) и гоголевская тройка, еще раз напоминающая о раздумьях художника о «русской идее» и о его взгляде на Россию «из прекрасного далёка».

Кандинский неустанно делает попытки осуществить «*совокупное художественное произведение*» в изобразительном искусстве. Сначала это был поэтический альбом с «контрапунктом» гравюр, затем «композиция для сцены», соединяющая сценографию, танец, речь, музыку и свет. На основе экспериментов с этими формами он переходит к «звучащей» и «говорящей» живописи, в которой конкретные образы переплавляются в символические и мифологиче-

ские и, наконец, в «абсолютные» живописные ценности, равные ценностям моральным. Таким образом, и здесь изощрённая теория формы сливается с христианской этикой. Неудивительно, что страницы теоретических работ Кандинского, посвящённые кризису современного общества, почти буквально повторяют размышления Булгакова о судьбах российской интеллигенции и народа.

Крушение «Великой утопии»

Начало мировой войны стало решительным испытанием историсофских взглядов художника. Вынужденный покинуть «свою вторую родину», он въеве наблюдает катастрофические процессы, о которых размышлял долгие годы. Жизнь в революционной Москве на короткое время оживляет надежды на то, что война послужит духовной «необходимости». Именно в такой момент написана статья «О “Великой Утопии”». Эсхатологические ожидания периода создания альбома «Звуки» и «Композиции б» сменяются более конкретными и земными планами по созыву Всемирного конгресса деятелей всех искусств и выработке проекта «Великой Утопии» — здания-символа, по своей задаче чем-то напоминающего башни-обсерватории Н. Ф. Фёдорова. И всё же мастер, который именно в это время начинает восприниматься как один из главных авторитетов художественной жизни Европы, чувствует кризис моральной основы своего искусства, крах социальной программы, обернувшейся всего лишь художественным мифом.

С 1920 г. Кандинский занимается практическими исследованиями выразительных средств искусства. Он работает в Институте художественной культуры, Психо-Физиологической секции Государственной Академии художественных наук, основывает сеть Музеев живописной культуры. Еще в 1914 г., ожидая в Швейцарии развития событий войны, художник начал работу над новой книгой — «Точка и линия на плоскости». Законченная и изданная двенадцатью годами позже, она представляла собой теорию воздействия отдельных элементов беспредметной формы: точки, линии, круга, квадрата, их комбинаций. Одним из первых подходов к этому труду была «*маленькая статейка*» «О точке». ▶

Здесь речь идёт о психологическом эффекте точки, вырванной из обычной обстановки и говорящей новым, незнакомым языком. Художник называет точку «живым и сильным существом» с «самодовлеющей судьбой» и останавливается на способе, которым обеспечивается её внутреннее звучание, а не на содержании её «речи». «Сотражданином нового мира искусства» теперь является не цельная картина, «композиция» (поиски которой и привели Кандинского к



Василий Кандинский. «Секущая линия», 1923

открытию «абсолютной» живописи), а элемент этой композиции. Интерес художника сосредоточивается не на философии искусства, а на психологической стороне его воздействия. Это говорит об определённом сближении Кандинского с позицией молодых мастеров авангарда, целью которых было сконструировать новые формы, а не получить их путем вдохновенного визионерства.

Художник так и не стал своим в московской художественной жизни. В 1929 г. Г. К. Уманский сообщает немецким почитателям искусства Кандинского: «Синий всадник, пришедший с востока и победоносно прошедший по всей Европе, тот, чьи следы по-прежнему столь заметны в Германии, в России до сих пор остаётся чуждым и одиноким»¹⁸. Тем не менее критики, подводящие итог периода «бури и натиска», подчёркивают русские корни создателя беспредметного искусства. «И хотя Кандинский вследствие своего долгого пребывания за границей часто расценивается московским окружением как западный элемент, — продолжает Уманский, — я нисколько не сомневаюсь в его чисто славянских корнях, в его по-восточному решительном стремлении вырваться из пут материального, в его чисто русской гуманности и всечеловечности»¹⁹. Ему вторит автор первой книги о Кандинском Х. Цедер: «Кандинский — русский. Понять его до конца могут, наверное, лишь русские или те, кто долго

жил в России. Смелость молодого русского искусства, вставшего во главе европейского художественного процесса, не будет понятна тем, кто не знает национального характера русских, их идеализма, их отношения к принципам, связанного со склонностью к дерзкому полёту фантазии, придающей их искусству столь своеобразный, анархический, свободный от всякой традиционности характер. <...> Их искусство сбросило с себя последние оковы: оно принадлежит миру. Кандинский всегда был гражданином мира»²⁰. Эта оценка прямо соотносится со словами самого Кандинского о том, что русские художники принадлежат к «русскому народу, носителю космополитической идеи». Тем не менее проект Великой Утопии оказался последним всплеском «русской идеи» в творчестве художника, пытавшегося «связать, разорвавщи, оковы».

Тексты «Композиция 6» и «Картина с белой каймой» были созданы для немецкого варианта воспоминаний. В изданных пять лет спустя «Ступенях» русский читатель не досчитался не только строк, раскрывающих христианскую основу беспредметной живописи, — там отсутствовали и все три эссе, комментирующие содержание картин. Кандинский более не считает возможным говорить о «что» в живописи и сосредоточивается на «как», на вопросах формы и ремесла.

В двадцатые и тридцатые годы художник уже не пытался объяснять свои образы и конкретный метод их создания. Стихи и статьи теряют связь с социальной и этической подпочвой «монументального искусства». «Шрамы зажили», и христианское откровение окончательно скрылось под литературными образами. Тем большее значение приобретают ранние работы Кандинского, приподнимающие покров над тем, о чём молчало «красноречивое золото» его живописи.

С автором можно связаться:
rsuh@rsuh.ru

Примечания:

Большую помощь в исследовании материалов из наследия Кандинского мне оказали Ильзе Хольцингер (Фонд Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен), Хельмут Фридель и Аннегрет Хоберг (Городская художественная галерея,

Мюнхен), Жермен Виатт, Жессика Буассель и Мона Цепеняг (Национальный музей современного искусства, Париж). Приношу им свою искреннюю благодарность. Работа выполнена при содействии Фонда имени Пола Гетти (Санта-Моника).

¹ Кандинский В. В.. Текст художника. [Ступени] (далее: Ступени). — М., 1918. — С. 20–21.

² Kandinsky: Complete Writings on Art. Ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. — London, 1982. — P. 342.

³ Кандинский В. Критика критиков // Новости дня. — 1901. — №6409. — 19 апреля (2 мая). — С. 3.

⁴ Кандинский. Содержание и форма // Салон 2. Международная художественная выставка. — Одесса [1910]. — С. 14.

⁵ Ступени. С. 36.

⁶ Ступени. С. 52–53.

⁷ Kandinsky. Die Gesammelten Schriften. Hrsg. Hans K. Roethel, Jelena Hahl-Koch. Bd. 1. — Bern, 1980. — S. 47.

⁸ Kandinsky. Die Gesammelten Schriften. — S. 48.

⁹ Schreyer Lothar. Erinnerungen nach Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild? — München, 1956. — S. 233–236.

¹⁰ О мессианизме Кандинского и его русских корнях см.: Соколов Б. М. Русский Апокалипсис Василия Кандинского // Наше наследие, 37 (1996) (далее: Наше наследие). — С. 97–108.

¹¹ Kandinsky. Die Gesammelten Schriften. — S. 45.

¹² Чёрное и белое // Кандинский В. В. Композиции для сцены. I. Жёлтый звук. II. Зелёный звук. III. Чёрное и белое. Рукопись. Национальный музей современного искусства, Париж. Существуют и немецкие варианты этих пьес.

¹³ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Пер. А. Лисовского, пересмотр. Н. Н. Кандинской и Е. В. Жиглевич. (далее: О духовном). — New York, 1967. — С. 22.

¹⁴ Зелёный звук // Кандинский В. В. Композиции для сцены...

¹⁵ Образы из существующих в русском и немецком вариантах стихотворений «Вода», «Холм», «Не», «Отчего?»; см.: Сарабянов Д. В., Автономова Н. Б. Кандинский: Путь художника. Художник и время. — М., 1994. — С. 164–172; Соколов Б. М. «Кандинский. Звуки. 1911. Издание Салона Издебского»: История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Литературное обозрение. — 96. — №4. — С. 3–1.

¹⁶ Kandinsky. Die Gesammelten Schriften. — S. 57.

¹⁷ Ступени. С. 45–46.

¹⁸ Umansky Konstantin. Kandinskis Rolle im russischen Kunstleben // Ararat, 2. Sonderheft. — Mai-Juni 1920. — S. 28–29.

¹⁹ Umansky Konstantin. Op. cit. — S. 29.

²⁰ Zehder Hugo. Wassily Kandinsky: Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie. — Dresden, 1920. — S. 53.

О творческом пути В. В. Кандинского в борьбе за новое искусство XX века.

Кандинский, русский авангард, искусство

This article is about a creative way Kandinsky in the struggle for a new art of the XX century.

Kandinsky, Russian avant-garde, art

Наши национальные ИСТОКИ

Вася Ложкин vs Василий Кандинский

В СЕНТЯБРЕ Петербург в очередной раз раскрылся с прекрасной стороны. Сильно порадовал. (Кстати, это не о выборах; как раз в этой игре нам не пофартило.) Речь пойдёт об искусстве. Питер знакомил всех желающих с шедеврами живописи двух начал: XX и XXI веков. От Василия до Васи, — от Кан-

зеркало...) открылась первая в Петербурге большая персональная выставка художника Васи Ложкина. Что о ней и о нём можно сказать? Критики часто называют картины Васи Ложкина карикатурами. Я категорически возражаю! Сам Вася Ложкин не записал пока себя в гении, говорит просто о судьбе своего творчества, считая идеальным местом для своих картин кабинеты начальников и комнаты для переговоров. Чтобы посетитель вошёл, а там — бабушка с топором...

Место Кандинского, конечно, в Русском музее. И это справедливо. 150 лет со дня рождения. Чуть ли не самый известный художник из России. Спасибо, что вовремя уехал. Очень хорошо продаётся. А истоки — всё равно наши, российские. Показывают около 150 работ — с конца XIX века до начала 20-х годов следующего. Истоки самого Кандинского. Его постепенный переход в абстрактный мир. От икон, лубков, прялок, вместе с Билибиным, Малевичем и даже Бурлюком...

В отличие от Ложкина, Кандинский относился к искусству очень трепетно: «Краска как таковая являет собой могучее средство прямого воздействия на душу. Краска — клавиша. Глаз — моло-



динского до Ложкина. 13-го сентября в галерее «Свиное рыло» (не удивляйтесь, есть и такая; просто бросьте взгляд в



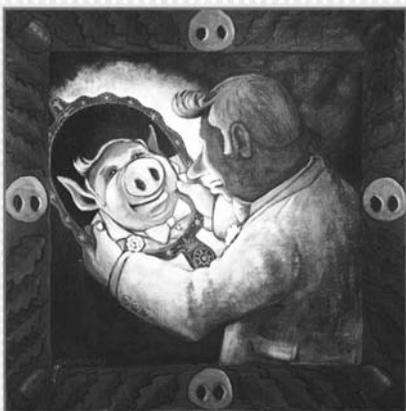
Вася Ложкин хочет быть честным: «Я никогда не занимался искусством в большом смысле, тем более СЕРЬЁЗНЫМ искусством. Цель искусства — заставить человека страдать-переживать. Моя же цель — вызвать страшный безумный смех (пусть даже про себя, тихонько, внутри головы) Разве это искусство? Нет, конечно!». Именно поэтому он предупреждает: «Перед употреблением проконсультируйтесь у специалиста!». Ведь «если долго смотреть на картину Васи Ложкина, то картина может посмотреть на тебя». Я в этом убедился. На себе. Многие картины Васи Ложкина заинтересованно посмотрели прямо на меня...



точек. Душа — рояль со многими струнами. Художник — рука, приводящая через посредство той или иной клавиши человеческую душу в целесообразное колебание...» (О духовном в искусстве).

Так что — спасибо «Русскому музею» и галерее «Свиное рыло». Кандинским можно наслаждаться до 5 декабря, а Вася Ложкин с котиками, бабушками, буратинами и правильными медведями уже покинул славный город Петербург. Но обещал вернуться... 

**Музей
Колдовских Художников
"Свиное Рыло"**



**MODERN ART MUSEUM
"PIG SNOUT"**
SORCERY ARTISTS OF ST. PETERSBURG. TEL. +78818711730
НАБ. ФОНТАНКИ 5, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ИРИНА ЕРЫКАЛОВА

Странник времени

В поисках нового языка поэзии



Поэзии Хлебникова свойственны были признаки литературы XX века — присутствие «вертикального времени», в котором одновременно существуют прошлые эпохи, настоящее и будущее.

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ родился 28 октября 1885 г. в Малодербетовском улусе Астраханской губернии. «Первый Хлебников упоминается как посадник Ростова среднерусского, — сообщил о себе Хлебников, — ...один из рода Хлебниковых был членом Государственного совета»¹. Он был потомком запорожских казаков и разбойников: его дед угощал Петра I, путешествовавшего по Волге, кубком с червонцами разбойничьего происхождения. «В моих жилах есть армянская кровь (Алабовы) и кровь запорожцев (Вербицкие), особая порода которых сказалась в том, что Пржевальский, Миклуха-Маклай и другие искатели земель были потомками птенцов Сечи»². Отец Хлебникова — Владимир Алексеевич, лесовод и учёный-орнитолог, участник научных экспедиций, был чиновником, попечителем одного из улусов Калмыцкой степи. В 1919 г. он стал одним из организаторов Астраханского государственного заповедника. Отец привил сыну навыки учёного и натуралиста, любовь к природе и понимание её. Мать Хлебникова — Екатерина Николаевна Вербицкая, по образованию историк, воспитала вкус к истории, литературе, живописи, музыке.

нения Максиму Горькому. Известный исследователь творчества и наследия Велимира Хлебникова — В. П. Григорьев сообщает, что Хлебников в шестнадцать лет, в 1901 г., начал работать над проблемой обновления языка, заниматься «чистыми вещами славянских языков» и словотворчеством»³.

Принципы словотворчества, которые установил для своих исследований и экспериментов Хлебников, основывались на ограничении заимствований из иностранных языков и восстановлении утраченных слов, которые были заменены заимствованиями, восстановление полноты языка. «Я буду думать как бы не существовало других языков кроме русского», — писал он⁴.

«Ограничения на греко-латинский корнеслов» привели к рождению неологизмов Хлебникова: богевна, лётчик, смехач, сверкаль и кричалъ, бегиня, наималы — атомы, всемири, творяне и будетляне — люди будущего, чудесавлъ — мистерия, созерцавлъ — спектакль, воляр — режиссёр, личар — актёр, плясавица — балерина, певучана — опера, грядарь — зритель. Поэт писал о своём желании «свободно плавить славянские слова»: «...берётся в отличие от спряжения и склонения по надежам чистый корень, и корень делает все движения, доступные для него»⁵. Поэтическим воплощением этого принципа словотворчества стало одно из самых знаменитых стихотворений русского авангарда — «Заклятие смехом» Хлебникова.

В Петербурге Хлебников написал статью о понятии «метабиоз» в природе — в отличие от симбиоза, оно означает соединение и последовательное на-



Ирина Ефремовна Ерыкалова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры журналистики Санкт-Петербургского института гуманитарного образования

Новый язык поэзии

Хлебников учился в Казанском университете на математическом, а затем естественном отделениях физико-математического факультета, увлекался философией, ещё студентом написал исследовательскую статью по орнитологии. Он занимался японским языком, посылал свои первые литературные сочи-

слоение изменений во времени при тождестве в пространстве. Его можно применить в отношении к языку, когда в пространстве одного слова происходит наложение смыслов. Присущее Хлебникову остроумие проступает в «неологизмах», созданных по законам языка, в которых смысл корня обогащается смыслом приставок и суффиксов — морфем: в его лексике есть «прошлецы» и «нехотяи», «заплаканцы» и «обнищанцы», «читака», «письмеж», «накупляи»⁶; В. П. Григорьев приводит слова из текстов Хлебникова: «*Стихи живут по закону Дарвина*»⁷. Они говорят о понимании поэтом значения «условного перемножения смыслов», наложения смыслов и развития образов, своеобразного «метабиоза», — в мире поэзии, к которому он принадлежал.



Портрет Велимира Хлебникова.
Алиса Порет. 1965

Ещё один принцип словотворчества Хлебникова — «разложение слова» — на морфемы и далее — на смысловые «наималы языка» — звуки, фонемы, которые он рассматривал как «мыслительные единицы». Результаты его экспериментов: творяне, поец, лгавда, вружба, нравда, нравительство и т. д. «Каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя». «Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным...» — писал поэт. Хлебников был создателем «заумного языка», непонятного публике, именно потому, что постигал его законы и его гармо-

нию. Но Хлебников был, несомненно, Моцарт, а не Сальери. «Заумный» язык использовали А. Кручёных, И. Зданевич, И. Терентьев, А. Туфанов.

Сознательную творческую жизнь сам Хлебников отсчитывал с 1905 года, года поражения России в русско-японской войне и Первой русской революции. С тех пор он не отделял своей судьбы и своего будущего от судьбы России. Хлебников писал: «*Мы бросились в будущее... с 1905 г. ...*» Он ставил перед собой две задачи: изучение природы языка, в котором искал отражение самосознания народа, и изучение природы времени и его законов, законов исторического развития. Почему две такие задачи? «Слово, — писал Хлебников, — управляет мозгом, мозг — руками, руки — царствами». Он пытался создать новый язык поэзии и понять закономерности времени.

В 1908 г., против воли отца, Хлебников оставил Казанский университет и отправился в Петербург. Он перевёлся на физико-математический, а затем поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. 17 октября 1908 г. на историко-филологический факультет был зачислен Николай Гумилёв. Летом 1908 г. Хлебников познакомился с Вячеславом Ивановым. Двадцатидвухлетний поэт усердно посещал литературные среды на Башне Вячеслава Иванова и Академию стиха при новом журнале «Аполлон». С осени 1909 г. Хлебников посещал Пушкинский семинарий профессора С. А. Венгерова, из которого вышли ведущие русские учёные-пушкинисты XX века. В поэзии создателя футуризма и «заумного языка» мы находим образы, ритмы и даже рифмы великого поэта, которые в произведениях Хлебникова, несомненно, являются интертекстом, влекущим за собой сюжеты и образы литературной традиции. Поселившись в Петербурге на Васильевском острове, он познакомился со всеми молодыми литераторами Петербурга. В Петербурге же в среде молодых поэтов был изобретён его литературный псевдоним. Настоящее имя Хлебникова — Виктор Владимирович. Это имя переделали в Велимир. Валамир было имя первого славянского князя, известного истории. Велимир — значит владыка, победитель мира, главный князь — великнязь.

Хлебников выступал в Петербурге с чтением стихов, и у него находили строки гениальные. В них с самого начала звучал мотив восстания природы, тема праздничной и трагической основы бытия, которая клокочет под упорядоченным бытом цивилизации начала века: «*Повелевая облакам, кидать на землю белый гром / Законы природы, зубы вражды ощерьте / Либо несите камни для моих хором...*»



Владимир Алексеевич Хлебников,
отец поэта

У Хлебникова уже тогда складывалась своя эстетика, и характерное для него пересечение и одновременное существование времён («Каменная баба», «Ка», «Ночь в окопе»). Михаил Бахтин назвал это свойство одновременного присутствия в произведении разных времён, прошлого, настоящего и будущего в художественном мире писателя «вертикальным временем». Лик нового человека у Хлебникова проступал в облике героя древнего мира, древнего славянства.

Обращение к древности, тема скифства характерны для его современников поэтов-символистов и акмеистов Вяч. Иванова, Н. Гумилёва, В. Брюсова, А. Блока. Древний предок, как вариант «естественного человека» Руссо, обладал свойством первозданности ощущений и отрицания фальши цивилизации. Увлекавшийся проблемой языка и исторической судьбы России, Хлебников в ранний, «неославянофильский» период, сосредоточен на поисках будущего в мире славянства.

«Я писал золотым пером. Шёлковое, золотое, оно вылось вокруг крупного стержня.

Я ходил по берегу прекрасного озера, в лаптях и голубой рубашке. Я был сам прекрасен.

Я имел старый медный кистень с круглыми шишками.

Я имел свирель из двух тростин и рожка отпиленного.

Я был снят с черепо́м в руке.

Я в Петровске видел морских змей.

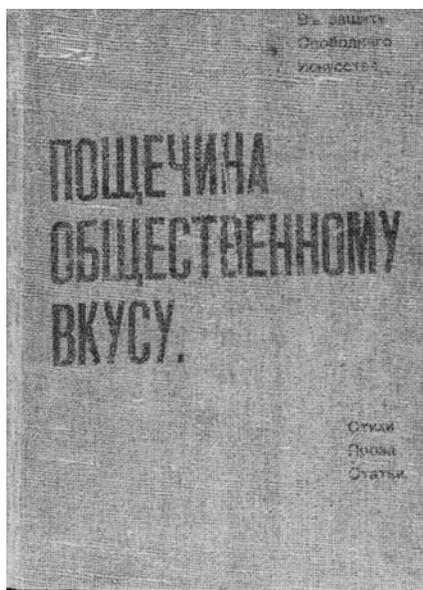
Я на Урале перенёс воду из Каспия в моря Карские.

Я сказал: Вечен снег высокого Казбека, но мне милей свежая парча осеннего Урала.

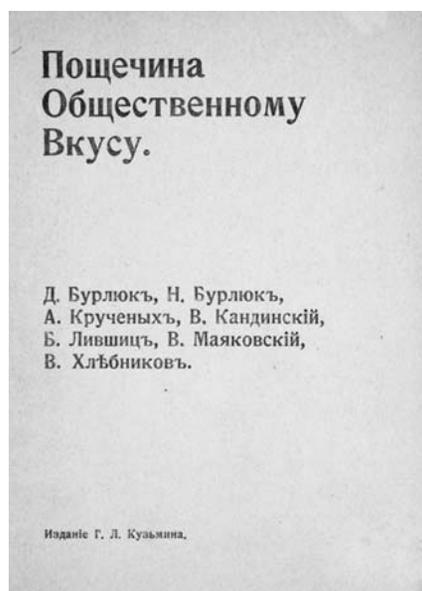
На Гребенских горах я находил зубы ската и серебряные раковины вышней с колесо фараоновой колесницы».

(Конец 1909–начало 1910)⁸.

Бродивший по горам и обращавший свои речи к зверям герой философа



вание — «Искушение грешника». В необычных, созданных поэтом новых словах вставал древний славянский языческий мир, мир Сирина, Алконоста и вещей птицы Гамаюн, одушевлённой природы и древних богов. Описание древней Земли и космического пространства возникали с помощью традиционных образов русской мифологии, русского фольклора и древнерусской литературы. Выл «волк-следотворец» — символ дикой природы, «стожаророгий олень» — символ человеческой души и герой древних мифов, запечатленный на древних петроглифах, за которым в небе гонится охотник. Ворон, в древнесла-



вянской мифологии символ смерти, возникал в старославянском написании — «враны с безбытийными взорами». И вся Вселенная была — широко раскрытый клюв ворона, небытия. Кумир «Ястмир людногий» напоминал славянские божества в городе Аркона на острове Рюген, которых сверг и повалил на землю в 1169 г. католический епископ Абсалон. На птицу печали и смерти похож сказочный ястреб Ястлюд, который клочкотал, срывая клювом «человеческую пену» с «людяного моря». Здесь была «кривдистая правда», симбиоз вечно спорящих правды и кривды русского фольклора, и пение луков — «меняубийц». Хлебников составляет новые слова. В его стихах явились «девоорлы» с «грустильями» вместо крыльев, «сомнениекрылая ласточка» — символ души, пел «влаголикий соловей» на «колковзором шиповнике» и

«зыбились грустняки» над озером. «Влаголикий», «следотворец», «девоорлы» — в своем словотворчестве Хлебников идёт по пути создания слов в старославянском и древнерусском языке, а в своих сложных эпитетах — по пути концентрации смысла.

Сражающиеся звуки

С 1908 г. Велимир Хлебников начал работать над своей Азбукой, которую называл «азбукой понятий» и «азбукой ума». В статье «Наша основа» 1919 г. он писал: «Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием, и как бы летят в одну и ту же точку рассудка». Звуки становятся «мыслительными единицами», так как влекут за собой неизбежный круг ассоциаций. Построению «азбуки ума» посвящена повесть «Зангези» (1922).

Звуки в его понимании оказываются наделёнными смыслом воинами, которые вступают в битвы постоянно. Звуки «К» и «Эль» в его Азбуке — антагонисты и двигатели истории. «Л — движение без власти, большей силы свободы», — писал он в 1913 году. В рукописях 1921 года: «...это старинное Эль <...> легкие боги из облака лени / Эль — это воля высот»⁹ (1921). «Эль, это солнышко ласки и лени, любви! <...> Тебе поклонились народы / После великой войны», — писал Хлебников в «Зангези» (1922).

«К ассоциируется у Хлебникова со «смертью»; «лишением свободы»; «малоподвижностью»; «исчезновением движения». «К — переход сил движения в силы сцепления. Камень, закованный, ключ, покой, койка, кол, кольца». И как не похожа на проникнутое пафосом определение Эль сухая фраза «Нашей основы»: «Значение К — неподвижная точка, закрепляющая сеть подвижных», — пишет исследователь «Азбуки» М. Киктев¹⁰.

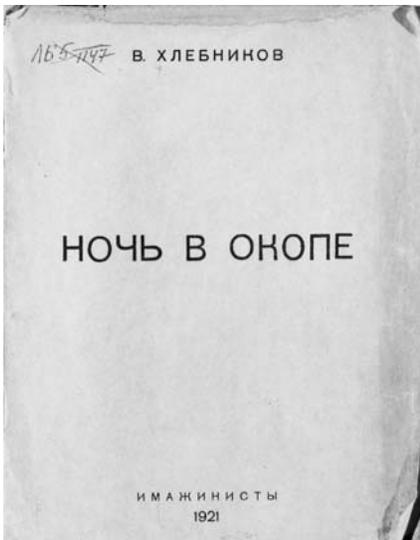
Звук «Ч» означает полный объём, заполняемый чем-то другим. Хлебников разъясняет его смысл так: «Ч — оболочка. Поверхность, пустая внутри, налитая и обнимающая другой объём. Череп, чашка, чара, чулок, чрен, чоботы, черевика, черепаха, чехол, чахотка»¹¹. «Че — пустота, заполненная другим телом». Такое понимание соответствует и начертанию буквы ч в старославянском языке — Ч. Так, в го-

Ницше, который так повлиял на поколение 1900-х гг., конечно, проступает в ранних текстах Хлебникова, как и в чудесной повести его ровесника Николая Гумилёва «Гибели обречённые» (1905), но этот западноевропейский образ бунтаря был принят, как и когда-то Байрон юным Лермонтовым, «только с русской душой».

Ни одно из стихотворений Хлебникова не было опубликовано в символистских журналах «Золотое руно», «Весы», «Мусагет», «Оры», «Гриф» и в журналах акмеистов «Аполлон» и «Гиперборей». В 1908 году Хлебников опубликовал в журнале «Весна» своё первое произве-

ды революции из полого объёма — «Ч» и смерти — «К», Хлебников трактует новую аббревиатуру советского времени — ЧК.

В стихотворении «В море моря» (1921) возникло необычное сравнение: «Точно чайка чрезвычайка». Здесь для поэта чайка воссоздаёт не образ романтической птицы, а другой образ, рождённый символическим значением **звуков**. Чайка чрезвычайки напоминает Ястлюда, который срывает «человеческую пену» с «людяного моря»: «Заковала, заковала, большевицких море трупов. / Чрезвычайка то опустит лапы алые / В море смерти окупётся / Стонов смерти зачернит / То в простыни земляные / Обовьёт тела усталые / Трупы мёртвых завернет...»¹². Образ горьковского «реющего», летающего буревестника получает переосмысление в новое время, романтический символ и реальность рождают новое качество.



Самовитое слово

Через секретаря журнала «Весна», поэта Василия Каменского, в будущем известного футуриста и автора поэмы «Стенька Разин». Хлебников сблизился с Давидом Бурлюком и его братьями, музыкантом и художником Михаилом Матюшиными, его женой художницей и поэтом Еленой Гуро. В 1910 г. появляется их совместный сборник «Садок судей», с которого началась история футуризма.

В «Садке судей» был напечатан «Зверинец» Хлебникова. Его «характеристики» зверей московского зоопарка раскрывали неожиданные грани современ-

ного мира и человека. Мир зоосада стал отражением большого мира со всеми его чертами и страстями, маленьким фрагментом Вселенной: «О, Сад, Сад! Где слоны, кривляясь, как кривляются во время землетрясения горы, просят у ребёнка поесть... Где медведи проворно влезают вверх и смотрят вниз, ожидая приказания сторожа... Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыши зданий... Где львы дремлют, опустив лица на лапы...» Анна Ахматова вспоминала, что Хлебников «читал "Сад" на башне у Вяч. Иванова в самом конце 1909 или начале 1910 года»¹³. Один из современников вспоминал слова Вяч. Иванова: «Это мог написать только гениальный человек».

Поэма 1908 «Журавль», опубликованная в первом сборнике «Садок судей», была одним из ключевых произведений. В ней возникает разрушающийся облик большого города, символ человечества. Как под влиянием огромного магнита все достижения цивилизации — трубы заводов, «железные пути», мосты, башни, пушки, вагоны с надписью «Для некурящих» и «Для служивых» — срываются со своих мест и создают костяк огромной железной птицы. Созданный человеком, «...из железа и меди восстал над городом, грозя, костяк...». «О, Род людской, ты был как мякоть, в кото-



рой созрели иные семена...», — восклицает Хлебников. Железная птица, похожая на образ древнего дракона, похищающего солнце, шагая по небу, раскрывала далёкий клюв и половинками его замкнула свет. Так Хлебников в железном журавле осудил современную ему цивилизацию. Явление «журавля» — это

восстание вещей, созданных человеком и ставших сильнее его: «Полувеликан, полужуравель / Он людом грозно правил». Жители города молятся железной птице, и поднятые к небу руки людей, стоящих на крышах зданий города, похожи на траву. «Жизнь уступила власть / Союзу трупа и вещи». В этих апокалиптических пророчествах — предвидение опасностей технократической цивилизации и предчувствие Первой мировой войны. В небе Германии уже летали дирижабли, сконструированные немецким инженером Ф. Цеппелином в 1900 году.



Сборник «Садок судей» Хлебников и его друзья-поэты рассовывали по карманам символистов на одном из вечеров в Башне Вячеслава Иванова. Но он был воспринят как шутка. Позже к поэтам присоединились Бенедикт Лифшиц, Анатолий Кручёных и Владимир Маяковский. В 1912 г. в Москве появился манифест нового движения «Пощечина общественному вкусу», подписанный Давидом Бурлюком, Анатолием Кручёных, Владимиром Маяковским и Виктором Хлебниковым. В нём футуристы заявляли: «Только мы — лицо нашего времени. Рог времени трубит нам в словесном искусстве. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности». В манифесте писали о «парфюмерном блюде» Бальмонта и «бумажных латах» Брюсова, отвергали Леонида Андреева, Куприна, Блока, Сологуба, Ремизова, Аверченко, Кузмина, Бунина: «С высоты небоскрёбов взираем мы на их ничтожество». Поэты приказывали «читать их права на увеличение сло-»

варя, ненависть к существовавшему до них языку, отстранять от гордого чела грошовую славу, стоять на глыбе слова «мы». Поэты писали о новой красоте самоценного — «самовитого слова».

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого, незримого, вечного, божественного, пытаясь уловить и воссоздать, «изобразить» его в слове: «Пять чувств — дорога лжи / Но есть восторг экстаза / Когда нам истина сама собой дана...», — писал Бальмонт. Поэты-акмеисты отрицали изображение неведомого в слове, идея акмеизма — это возвращение к прекрасной реальности. Н. Гумилёв в 1913 г. в своей статье — манифесте акмеистов «Наследие символизма и акмеизм» писал: «Теология остаётся на своём престоле и нельзя низводить её до степени литературы. Звезды бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе», эволюцию личности, жизнь духа нельзя представить себе в условиях времени и пространства. Необходимо вечное открытие нового в реальности. Не «изображение», а ощущение великого и неведомого составляет прелесть бытия в поэзии акмеистов. «Детски мудрое, до боли сладкое ощущение незнания — вот что даёт нам неведомое». Поэт должен всегда помнить о непознаваемом, «но не оскорблять своей мысли о нём более или менее вероятными догадками», так как непознаваемое по самому смыслу его нельзя познать. В футуризме главным стало познание мира через возвращение к правде ощущений, первоначальному смыслу понятий языка, звуков и слов. Футуризм порывал с цивилизацией прошлого, возвращаясь к древнему ощущению человека в мире и вселенной.

Маршалл Маклюэн во второй половине XX в. объяснял возвращение человечества к первобытной новизне ощущений завершением эпохи Гутенберга и возвращением человечеству слуховых впечатлений в мире радио и телевидения. Собственно, Хлебников первым поставил вопрос об ограниченности цивилизации, основанной на зрительных впечатлениях, с её линейным мышлением, последовательным чтением и логикой, и обратился к истокам — разгадыванию смысла звука, обозначенного буквой.

Его поэзия синтетична. Его стихи рождаются, когда их произносят, смысл существует вместе со звуком и ритмом.

В мир футуриста включалась уже не только и не столько духовная вселенная, сколько вселенная и космос как реальность бытия. Адамизм акмеизма приобрёл в футуризме новый размах — первобытным, неизанным, неопознанным в слове оказывался современный мир. Реальность, отражённая в языке, как прекрасные женщины на картине Пикассо «Авиньонские женщины» (1907), подвергалась разъятию и пересозданию — человек-поэт стремился понять их вселенский смысл и законы



существования. Подобно тому, как у Демокрита мир распался на «мельчайшие», соединяющиеся и составляющие разные тела, современные Хлебникову физики работали над атомами и молекулами материи (модель атома была построена в 1911 г.), а молодой Эйнштейн пытался создать универсальную теорию мира, футуристы разъяли слово, чтобы постичь реальность и чтобы создать новую. Хлебников называл атомы материи наималами, звуки и буквы — «наималами языка».

Новизна футуризма в этой насыщенности образов, символике звуков-атомов и новых слов, способность к абстрагированию от бытийного и мощная концентрация в одном образе мыслей и чувств. Концентрация смыслов стремилась к тому, чтобы то, что присуще было ранее тексту, передавалось в слове. «Грустилья» (крылья) и «грустняки» (тростник) создавали разный пейзаж, в слове концентрируются описание, изображение (дескриптивная информация), мирозерцание автора (прескриптивная информация), оценка (валютивная

информация) и прогноз (нормативная информация). Футуризм был обращён в будущее, а будущее, по Хлебникову, «не терпит лени». От символизма сохранилась переключка времён, постоянное ощущение связи времен и культур. Новым было восстание природы против цивилизации и поиски гармонии животного (природного, живого), космического и человеческого (интеллектуального) мира. Эта новая поэтика совмещалась с социальной тематикой восстания, неприятия догм, стихийного мятежа и взрыва. Футуристы ощущали себя людьми нового Возрождения, и, как и в эпоху Возрождения, возникала апология человека, апология «Я» поэта, личности, которая встаёт вровень с миром, как на рисунке Леонардо.

Образу «Ка» в «Поэтических убеждениях» Хлебникова противостоит «П». Этот звук «объединяет действие огня», «бурный рост объёма», «Перун, парень, пламя, пар, порох, пыл, песни и сам пламенный Пушкин». Хлебников писал: «В Ч божество моё П / Оттуда прольёт своё Эль».¹⁴

Битва К смерти и Эль — любви в истории постоянна. Эль строит мели для смерти, молы «морю моря».

«Слова Хлебников воспринимает как совокупность звуковых ассоциаций. Звуки утверждают новые смыслы, внутри слов происходят токи от ассоциативных звуку центров»¹⁵. Сохранилась статья Хлебникова «Учение о наималах языка» — то есть о наиболее малых единицах. Хлебников ставил своей задачей нахождение простого языка наименьших звучащих единиц, имеющих смысл. Он пытался найти законы сложения этих единиц в «числа» языка. Звук — простейший носитель смысла, это мыслительные единицы в оболочке звуков. Знаменитое стихотворение Хлебникова «Бобэоби пели губы» прочитывается через значение букв-символов. «Б» у поэта трактуется как начало благ жизни, «Г» — корень поневоленого падения, цепь (cattle) — атрибут смерти, «Л». — сила лёгкости и любви, «П» — действие огня, жара: «Бобэоби пелись губы, Вээоми пелись взоры / Пиээо пелись брови / Лиэээи пелся облик / Гзигзи-гээо пелась цепь. / Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило лицо» (1909).

Этот символический смысл букв был

ассоциативным, древним, восходящим к праистории человечества и эпохе создания языка — и в то же время современным. Древность проступала в современности как прасмысл, современность и смыслы истории цивилизации давали звуковым сочетаниям **праязыка** новое истолкование привычных смыслов. В поэме «Зангези» 1922 года Хлебников пишет: «И тщетно К несло оковы во время драки Гэ и Эр», имея в виду «Гэ Германии», «Гэ Гогенцоллернов», и «Эр России», «Эр Рюриковичей», Эр Романовых». («Здесь Г и Р древнее, чем станы. Это не есть игра случая. «Рок» имеет двойное значение судьбы и языка. Первый звук в отличие от других есть проволока, русло токов судьбы», — писал он ещё накануне войны¹⁶) и продолжает: «Г пало, срубленное Эр, / И Эр в ногах у Эля!»¹⁷

В мире слов и звуков Хлебников прочитывал символический смысл современных событий. Революция, как освобождающая сила, была воспринята им как неизбежный взрыв стихии, обновление. Со своим пониманием «Л» он связывал имя «Ленин». Участники Хлебниковских чтений находят символический смысл в имени потерпевшего поражение белого генерала Каледина. Генерал Каледин застрелился в декабре 1918 года. Командир первых отрядов Добровольческой армии, генерал понял безнадежность борьбы: «Положение наше безнадежно, население не только нас не поддерживает, но оно нам враждебно»¹⁸. В «Зангези» Хлебников писал: «Богатый плакал, смеялся, кто беден / Когда пулю в себя вбросил Каледин / Последним ходом в проигрыше — / Дуло у виска, идёт, бледнее К». К — и сам персонаж, генерал, и символ смерти, запечатлённый в его имени.

Власть чисел

Другим первоэлементом в мировоззрении Хлебникова было число. Как Пикассо в линии и геометрии мыслимых сущностей искал суть явления, так Хлебников, математик, в числе видел каркас жизни и времени, первооснову. В стихотворении «Числа» (1913) он писал: «Я всматриваюсь в вас, о числа / И вы мне видите одетыми в звери, в шкурах / Рукой опирающимися на вырванные дубы / Вы даруете единство между мееобразным движением хребта Все-

ленной и пляской коромысла / Вы позволяете понимать века...» В стихотворении «Читаю известия с соседней звёзды...» Хлебников описывает сцену, напоминающую эпизод гибели поклонника чисел Архимеда, убитого римскими солдатами, когда он на песке делал вычисления: «Я просто на песке, на берегу южного моря, где синели волны, / Написал мои числа, и собралась толпа зевак»¹⁹. Архимед когда-то поклонялся числу 10 и учил своих учеников молитве: «О, тетрактис!» Власть чисел огромна. Хлебников пишет: «Вот, переставим здесь / Переменим знак / И пали людей государства.»²⁰

В 1910-е гг., кроме поэтического творчества, Хлебников был занят изучением математических законов времени. В сборнике футуристов 1912 года в конце его была опубликована таблица с датами великих государственных потрясений, и эта таблица — результат математических расчетов Хлебникова. Тогда, за пять лет до революции, в 1912 г., Хлебников назвал последней датой потрясений 1917 год. Позже он говорил, что эта дата и события 1917 года подтвердила открытые им законы времени. Его друг футурист Маяковский как об известной дате писал в поэме «Облако в штанах»: «В терновом венце революций грядет шестнадцатый год».

Дата, указанная Хлебниковым в таблице, была не поэтической метафорой, не результатом наблюдений над современностью — но результатом расчётов. В 1915 г. он издал книгу «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне» (Первая мировая война действительно закончилась весной 1918 г.). В 1916 г. он издал книгу «Время мера мира». Изучая предыдущие войны, он хотел показать бессмысленность их. Пытался овладеть законами времени и смыслом исторических событий и потрясений, чтобы дать новое знание человеку — чтобы, как он говорил, из положения мыши в мышловке истории человек перешёл в положение плотника, который её сделал. Это было постижение свободы и власти через научное познание законов истории. Их абстрактный смысл Хлебников видел в сочетании чисел. Первая война, которая поразила Хлебникова — русско-японская война 1904–1905 гг., в которой Россия потерпела поражение, весь русский флот адмирала Рожде-

ственного погиб при сражении под Цусимой, а министр Витте в Америке должен был заключить мирный договор, по которому половина Сахалина была отдана Японии.

Изучение законов времени сочеталось с образным воспроизведением их Хлебниковым-художником. Войну он сравнивал с «женщиной в белом» — персонажем романа У. Коллинза, где «женщина в белом» — безумный двойник реального человека. Смысл этого сравнения в том, что война — ошибка в законах времени и развития человечества.

В стихотворении 1921 года «Рим, неси на челе, зверь священный...», которое он написал 25 марта, Хлебников рассчитал и раскрывал смысл числа человеческого 666 из Откровения Иоанна Богослова (Апокалипсис). «В заметках к “Доскам судьбы”, рассматривая “уравнение Рима”, Хлебников замечал, что “...его числознание есть корень площади из жизни государства. Число 666 потому так владело умами, что оно есть $\phi \times \phi = \sqrt{\mu}$, где μ число дней в жизни Рима” (корень из M , где M — число дней жизни Рима). Если считать от начала в 753 г. до н.э. до конца Рима в 456 г.н.э. (как принято в современной науке), то действительно получается величина близкая к 666 (1229 лет \approx 448585 дней \approx 666²). Хлебников, видимо, принимал несколько более раннюю дату конца Рима (666² \approx 1215 лет \approx 443556 дней)»²¹.

Квадратный корень из числа дней Рима — число 666, или 666 а квадрате — число дней существования независимого Рима. В этом же стихотворении он даёт ещё один исторический смысл числа. Хлебников писал:

А три да три в степени три да три —

Шесть в степени шесть —

Делит падение царей в России и Франции,

Изнеженных царей упадка»²².

К дате падения монархии во Франции 30 июня 1789 г. Хлебников прибавил шесть в степени шесть дней и получил дату 13 марта 1917 года — то есть дату **(по новому стилю)** падения самодержавия в России: царь Николай II подписал отречение 1 марта 1917 г. **по старому стилю**. События революции поэт воспринимал как естественные, законо-

мерные, соответствующие открытым им «законам времени». 10 марта 1917 года в стихотворении «Народ поднял желез...» Хлебников писал с сочувствием к царю, бессильному перед «событиями времени» и от его лица: «В мой царский плащ окутанный широко, / Я падаю по медленным ступеням, / <...> В кумир свободы люди перельют / Тот поезд бегства, тот, где я отрёкся»²³. Слова «поезд бегства» свидетельство того, что Хлебников считал роковой ошибкой императора отъезд из Ставки и армии в феврале 1917 — но ошибкой предре- шённой «законами времени».

В статье «В мире цифр» 1920 года Хлебников писал: «Мы все знаем как наши бабушки и прабабушки увлекались звериным числом, придавая ему особый таинственный смысл. Это не странно. Научные догадки так часто окружены сиянием потустороннего мира. Позднее разум разрушает налёт чертовщины и находит холодные законы».

Свидетель событий

Однако Хлебников прежде всего был поэтом. Его мировоззрение нашло отражение в его поэзии, оно одухотворено не поддающимся исчислению даром поэта. В жизни Хлебников был внешне неуверен, беден, рассеян, молчалив. На эстраде гремели Северянин, Бурлюк, Маяковский, Хлебников оставался в тени. Маяковский вспоминал позднее: «Его тихая гениальность тогда была для меня совершенно затемнена бурлящим Давидом». Однако при внешней рассеянности внутренне Хлебников был всегда сосредоточен. «Свобода искусства слова всегда ограничена истинами, — писал он. — Эти пределы в том, что природа, из которой искусство зиждет свои чертоги, есть душа народа». В Петербурге Хлебников жил в снимаемых комнатах на 11-й линии Васильевского острова, в доме 48, и на 12-й линии, в доме 53²⁴. Последняя его комната была на Большом проспекте Петроградской стороны. «Всё убранство каморки, — писал поэт Лифшиц, — состояло из железной кровати, кухонного стола, заваленного ворохом рукописей, быстро переползших на подоконник, да из кресла с резьбой из петушков, хлебных снопов и полотенца...»²⁵

В 1916 г. поэт был призван в армию и служил в запасном полку недалеко от

Саратова. Это была неволя — солдаты смотрели на огни Саратова из-за проволочки своего лагеря. О военной службе он писал: «Ад перевоплощения в животное, где ударом в подбородок заставляли меня держать голову выше и смотреть веселее»²⁶. Хлебников писал об армейской жизни в очерке «Октябрь на Неве». Он боялся, что грубость армей-



С. Есенин, А. Мариенгоф и В. Хлебников

ской жизни заставит его замолчать как поэта. Хлебников был демобилизован уже после Февральской революции в 1917 году. В это время, на свободе, он осуществляет идею создать общество Председателей Земного Шара. От лица Председателей и Правительства земного шара футуристы посылали письма в Мариинский дворец Временному правительству и в Зимний дворец Керенскому. Керенский был тёзкой бывшей императрицы Александры Фёдоровны, супруги царя. Письмо Керенскому, который казался им «смешон и жалок» адресовали: «Здесь. Зимний дворец. Александре Фёдоровне Керенской. Всем! Всем! Как? Вы ещё не знаете, что Правительство земного шара существует? Нет, вы не знаете, что оно уже существует. Правительство земного шара»²⁷. Эта острота войдёт потом в поэму Владимира Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Хлебников рассказывал: «Однажды мы собрались вместе и, сгорая от нетерпения, решили звонить в Зимний дворец. <...>

— Зимний дворец? Это артель ломовых извозчиков.

— Что угодно? — холодный, вежливый, но невесёлый голос.

— Артель грузовых извозчиков просит сообщить, как скоро выедут жильцы из Зимнего дворца?

— Что? Что?...»

Все годы после революции до ранней смерти в 1922 г. Хлебников был старательным свидетелем событий. «Стихи — всё равно что путешествие», — говорил он. В октябре 1917 г. Хлебников был в Петрограде и написал поэму «Ночной обыск». В 1918 г. был на Волге, в Астрахани, когда там устанавливалась новая власть — и появилась поэма «Ночь перед Советами». В 1919–1820 гг. пережил гражданскую войну на Украине, поход Деникина на Москву — и появились поэмы «Каменная баба» и «Ночь в окопе». В 1920–1921 годах Хлебников был на Кавказе и в Персии, где работал лектором политотдела Красной армии в Гилянской республике. В 1921 г. появилась поэма «Труба Гульмуллы». В эти же годы появились стихотворения «Война в мышеловке», «Азы из узы», «Берег невольников», «Горячее поле», «Настоящее», поэма «Ладомир».

Многие сюжеты и образы его творчества отразились в произведениях современников. В 1920 г. Хлебников написал стихотворение «Город будущего». Его город поразительно напоминает описание города будущего в романе Евгения Замятина «Мы» (1920–1921): «Весь город — лист зеркальных окон...» «Толпа прозрачно-чистых сот...» «Стеклянный путь покоя над покоем...» И уже в нём, в этом стихотворении о будущем ощутимо трагическое осознание современности: «На чёрном вырезе хором / Стоит толпа людей завета...»

Хлебников, прекрасно владевший словом, ритмом и рифмой, верлибром, создаёт новую форму стиха. Его современник поэт-акмеист Михаил Зенкевич писал: «Две главные творческие идеи выставила новейшая поэзия. Одна собственно футуристическая — это идея динамики (движения), нового «шестого чувства скорости», разложения, взрывания вещей явлений. Другая — это идея акмеизма <...> идея новой динамической статики, нового напряжённого равновесия». Цель акмеиста — «представить явление во время его наибольшего напряжения изнутри...»,

«...классический стих... не мог вынести ни яростной скорости футуризма, ни напряжённой тяжести акмеизма. Поэтам пришлось вырабатывать для новых задач и новый свободный стих, прозостих...» Зенкевич определяет черты введённого им термина: «...рисунком, линия строки в прозостихе... отличается всегда ритмическими изломами и перебоями, что усиливается обычно рифмой, ассонансами» и подчёркивает связь «прозостиха» с русской народной поэзией: «Прозостих... походит на старьёй русский народный стих, который строился на основе счёта ударений на строке... или значимых образов (два, три на строку)... Народный стих пелся, и голос певца заполнял промежутки этой приблизительно схемы... Прозостих развивает далее ритмические и иные возможности, показанные когда-то народным, потом классическим стихом, и этим доказывает, что основы его глубоко заложены в корнях нашего языка». «Только при вполне правильной читке раскрываются... неисчерпаемые, всегда неожиданные богатства прозостиха. Прозостих индивидуален, различен у каждого поэта (например, у Маяковского, Хлебникова, Пастернака, Зенкевича, Нарбута, имажинистов и т.д.) Он даёт величайшую свободу поэту, требуя от него в то же время величайшей ответственности... Свободная внутренне (ибо теперь поэт завоевал право брать как поэтические любые образы и слова, ранее находившиеся под запретом как низменные, некрасивые) новая поэзия становится и свободной внешне»²⁸.

Возвращаясь к ритмам народной поэзии, как и к образам славянской и мировой мифологии, Хлебников отнюдь не отбрасывает смыслы и образы традиционной поэзии нового и новейшего времени, но обогащает их, рассматривая сквозь призму народного сознания, его ценностей и форму старинного, народного стиха: «Кормление голубки», «Сыновеет ночей синева», «Каракурт», «Тайной вечери глаз знает много Нева», «Три года гражданской войны», «Пусть пахарь, покидая борону...», «Одинокий лицедей», «Признание» и др. Может быть, при всём своеволии и «непонятности», он наиболее традиционен.

В словотворчестве происходит тот же процесс: традиционные понятия об-

ретают новый смысл. Часто новые слова хлебниковского словаря имеют сатирическое, ироническое значение. Его «прошлецы», «нехотяи» включают элемент осуждения, сарказма, «лгавда», «вружба», «стыдеса» — элемент юмористический и иронический, «зыбились грустняки» над озером — концентрированный элемент пейзажа, но «творяне», сменившие «Д» на «Т», — название людей будущего. Хлебников был одним из немногих поэтов начала XX в., неологизм которых вошел в литературный язык России: это, по-видимому, слово «лётчик». «О, расмейтесь, смехачи!» —



В. Хлебников в армии. 1916

писал он в 1909 г. в своём «Заключении смехом». «Смехач» — такое название получил советский сатирический журнал в Москве в 1924 году.

В описании новой формы стиха Мих. Зенкевичем важно указание на этот перелёт от поэзии древней к современной. В стихах Хлебникова современность оценивается через традиционные образы славянской мифологии, легенд и фольклора. Даже мертвецы с черепами в «Ошибке смерти» (1915) истоком своим имеют образы древней легенды — кубок, сделанный печенегами из черепа убитого ими на днепровских порогах Святослава. «Я не читал про город Глунов / Но я вижу много бледных трупов», — говорит один из персона-

жей. В подтексте пьесы — события войны и её жертв.

В прозе он создал жанр сверхповести — абстрактные сцены «Детей выдры» (1912), и «Зангези» (1922). Среди его друзей были художники Ю. Анненков, П. Филонов, К. Малевич, М. Ларионов. Хлебников и сам был талантливым художником. Для второй сцены «Детей Выдры» К. Малевич рисовал декорации.

Часто образы фольклора и древней истории соединены в произведениях Хлебникова с некими математическими или физическими проблемами. Древний скифский царь Скил был наказан когда-то за несоблюдение обычаев и оскорбление религии. Герой Хлебникова получает имя царя, приведшего свои племена от побережья Каспийского моря на берег Чёрного, на место нынешней Болгарии. Аспарух в трагедии Хлебникова 1908 года «Аспарух» требует, чтобы его конь скакал быстрее света и обогнал свою тень. Отражение реальности приобретает черты «мифологического реализма», когда в сюжете мифа отражается мироощущение современника. Необычные требования и поступки царя Аспаруха приводят его к гибели, которую он сам вызывает на себя. И, вероятно, в самом необычном конфликте как в фокусе запечатлелось ощущение поэтом отношений власти и природы — народа.

В образах прошлого запечатлевались мотивы изначальной гармонии мира, поэтому в поэзии Хлебникова много природной символики. Возвращение к природе не было бегством от реальности, как у романтиков, но обретением новой силы, чтобы отбросить лживые черты цивилизации и идти в будущее. Мир древнерусской поэмы «Слово о полку Игореве» (подлинник её сгорел в захваченной Наполеоном Москве) существует для Хлебникова не только в прошлом, но и в настоящем: «И когда шар земной, выгорев, / Станет строже и спросит: кто же я? / Мы создадим «Слово о полку Игореве» / Или же что-нибудь на него похожее».

Часто возникают в его творчестве образы России и истории Рима — Москва третий Рим, новый. В стихотворении «Кубок печенежский» (1912) описана гибель Святослава на днепровских порогах, в нём интонации народных песен, легенд. Тема войны, нашествия на

Русь, Россию, постоянно присутствует в поэзии Хлебникова. Чтобы победить угрозу войны, поражения, он и начал заниматься «законами времени». В 1915 г. он пишет стихотворение «Где волк воскликнул кровью...». В нём возникают пришедшие из русского фольклора образы войны-волка и кровавой жатвы: «Ты, женщина в белом, косящая стебли, / Мышцами смуглая, в работе наглей!». Образ безумной из романа У. Коллинза «Женщина в белом» — образ безумной войны, истребляющей человечество. В романе женщина в белом — двойник реальной женщины. В контексте творчества Хлебникова война — искривление, ошибка в движении человечества по «законам времени», отступление от них.

В написанном во время Первой мировой войны стихотворении «Усадьба, ночью чингисхань» (1915) возникают образы нашествия Батыя на Русь: «Пусть сосны бурей омамаены / И тучи движутся Батыя / Идут слова, молчаливый Каины, — / И эти падают святые»²⁹. А завершается стихотворение словами: «И тяжкой походкой на каменный бал / С дружиною шёл голубой Газдубал». Карфагенский полководец, угрожавший когда-то Риму, обретает черты пушкинского Каменного гостя. Хлебников, владевший «законами времени», сравнивал себя с ним и называл себя «Статуей командора» — каменным гостем, то есть **внезапным решением судьбы**. Однажды в октябре 1917 г. он написал с друзьями письмо Временному правительству в Мариинский дворец. Название правительства казалось ему особенно забавным: «Правительство земного шара на заседании своём 22 октября постановило: 1) Считать Временное правительство временно не существующим, а главнонаемкомствующего Александра Фёдоровича Керенского находящимся под строгим арестом. «Как тяжело пожатье каменной десницы». Председатели земного шара Петников, Ивнев, Лурье, Петровский, Я — «Статуя командора»³⁰. Возможно, это письмо друзей-футуристов предупредило министра-председателя и Верховного главнокомандующего о его судьбе: утром 24 октября 1917 г. он выехал из Петербурга на машине атташе американского посольства вместе со своими адъютантами.

Универсальная сущность мира

Несомненно желание бросить с корабля современности всех писателей и поэтов прошлого, начиная с Пушкина и заканчивая Аркадием Аверченко, было простым эпатажем. Поэзию Хлебникова невозможно понять вне традиции мировой поэзии и культуры. Отрицая власть денег и фальшь бюрократии, мечтая об обществе равенства, справедливости и свободы, Хлебников оставался в русле традиционных ценностей русской православной культуры и русской поэзии. В 1915 г. он написал одно из самых известных своих стихотворений, восходящее к «Реке времен» Г. Державина:

*Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звёзды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.*

По сравнению с торжественной мрачностью последнего стихотворения патриарха русской поэзии Державина, у Велимира Хлебникова мы ощущаем улыбку, гармонию мира, человека и космоса. «Открылась бездна, звёзд полна / Звёздам числа нет, бездне дна», — писал о космосе Ломоносов. У Хлебникова — соединение души с космической вселенной и христианской вселенной. «Рыбы — мы» — строка, включающая символ христианства. Рыба в греческом языке — слово, состоящее из первых букв имени Иисуса Христа, символ христианской души. Гармония для поэта это норма мира.

В одной из главных его поэм «Ладомир» (1920) возникает тема взрыва — природного, духовного и социального, после которого наступает слияние человека и человечества с природой. «С рукой в крови взамен знамен / Бросай судьбе перчатку вызова...», — писал Хлебников, подчёркивая зависимость именно человека и его исторической памяти от законов времени.

В «Ладомире» отразились видения войны, недавно законченной. В описании её возникают мотивы «Скифов» А. Блока, с его словами: «В последний раз на светлый братский пир сзывает варварская лира...» Хлебников пишет: «В последний раз над градом Крунна / Костями мёртвых войск шуриша / Носилась золотого трупа / Везде прокля-

тая душа...» Здесь Хлебников использует традиционный библейский образ золотого тельца, Ваала, молоха, которому поклонялись язычники и в котором сжигали свои жертвы, ставший символом власти денег.

Центром в «Ладомире» становится Петербург, средоточие мира, Вселенной. Поэзии Хлебникова свойственны были признаки литературы XX века — присутствие «вертикального времени» (Бахтин), в котором одновременно существуют прошлые эпохи, настоящее и будущее. Столь же концентрированным является в его произведениях и пространство. Исследователь философского романа В. Агеносов пишет об этом свойстве художественного текста — концентрации признаков пространства в его фрагменте: «...пространство субстанционально, универсально и потому изображена ли вселенная или её уголок — несущественно. И то, и другое является проявлением универсальной сущности мира»³¹.

Петербург в поэме Хлебникова становится таким средоточием мира, вселенной, её главных событий. Действие поэмы «Ладомир» происходит на Миссисипи, Дунае, Волге, Ганге, но поэт вновь возвращается к городу на Неве. Хлебников пишет: «Мы в вёдрах понесём Неву / Тушить пожар созвездья псов...» Используя будущее время, поэт словно предвидел судьбу города, выставшего перед грядущим нашествием Отечественной войны. «Он, город, старой правдой горд / И красотой смеха сила — / В глаза небеснейшей из морд / Грызёт железные удила...»

В стихотворении «Город будущего», за картинами стеклянного города с его «стариками завета», также ощутим образ Петербурга. Он проступает в лексике и рифмах, напоминающих классическое описание города в «Медном всаднике» Пушкина: «...И светла / Адмиралтейская игла». У Хлебникова: «Дворец для толп упорно волит / Чтоб созерцать ряды созвездий / И углублять закон возмездий. / Где одинокая игла / На страже улицы угла...»

О современности поэт пишет: «И лень, и мать вдохновенья / Равновеликая с трудом, / С нездешней силой упоенья / Возьмёт в ладонь державный лом». Всемирный образ нового человека в «Ладомире», не отделяется от Рос-

сии, города Петра, Невского проспекта: «*Это шествуют творяне / Заменяши Д на Т / Ладомира соборяне / С Трудомиром на шесте*». В финале «Ладомира» образ будущего это образ единения силы человека и природы: «*Черти не мелом, а любовью, / Того, что будет, чертежи. / И рок, слетевший к изголовью, / Наклонит умный колос ржи*».

«Мы мечтали о свободе»

Революцию 1917 года поэт принял как естественное и радостное событие. В 1917 г. он пишет своё знаменитое стихотворение «Свобода приходит ная...», в главном образе которого читатели видят образ «Свободы на баррикадах» на картине Э. Делакруа, написанной о событиях Великой Французской революции.

В поэме «Ночь в окопе» он смотрит на революцию глазами простого солдата, как и все жаждущего мира справедливости. В поэме война красных с белыми превращается в войну правды и фальши, природы и механизации. На стороне новых сил — древние воины, вышедшие из курганов. Образы скифской древности часто появляются в произведениях Хлебникова о революции. Этой чертой он вписывается в контекст литературы и поэзии своего времени. В Брюсов начал стихотворение «Грядущие гунны» летом 1904 г. во время русско-японской войны и завершил летом 1905 года во время Первой русской революции. С тех пор образ скифа и гунна стал образом свободы. В 1916 г. В. Брюсов пишет «Древние скифы»; А. Блок 30 января 1918 г. написал свою поэму «Скифы». В 1917 г., после Февральской революции, поэты и писатели, поддержавшие революцию, объединились в литературную группу «Скифы». Образ будетлянина-витязя, вышедшего из кургана, из каменной горы, появился в стихотворении Хлебникова «Бурлюк», посвящённом его другу поэту-футуристу: «*И, богатырь, ты вышел из кургана / Родины древней твоей*».

Древний скифский воин был символом свободы, освобождения. В поэме «Каменная баба» Хлебников осмысляет смысл изваяний Великой древней степи. «*Девы каменные нивы*», каменные бабы, древние богини кочевников — свидетели великих исторических событий,

которые поэт пытался разгадать в «Досках судьбы». Поэт вспоминает кровавую эпоху переселения народов, когда гуннский вождь Атилл установил на Тиссе столицу своей огромной державы: «*И это я забился в сетях / На сетке Млечного пути. / Когда краснела кровью Висла / И покраснел от крови Тисс, / Тогда рыдающие числа / Над бедным миром пронеслись*». Поэт находит смысл тысячелетнего сосуществования племен Великой степи: «*И синели крылья бабочки, / Точно двух кумирных баб очки. / Серо-белая, она / Здесь стоять осуждена <...> / Рукой грубой укавав / Любви каменный устав*».

В поэме «Ночь в окопе» настоящий, природный, исторический мир воюет с фальшью цивилизации. Материалом поэмы были бои красных с армией Деникина на Украине в 1919–1920 годах. Воины Красной армии, околыши которых украшают «*ало-красная звезда*», похожи на воинов древности: «*Из Чертомлыкского кургана, / Созавиши в поле табуны, / Они летят, сыны обмана, / И, с гривой волосы смешав / И длинным древком потрясая, / Немилых шапками секут <...> / С звериным воем едет лава*»³².

«*В апреле 1920 г. в Харькове рукопись поэмы была передана Есенину для публикации*», — сообщает исследователь творчества поэта. Поэма была «*издана в марте 1921 г. в издательстве «Имажинисты»*»³³. Известно также, что Хлебников передал многие свои рукописи для публикации Владимиру Маяковскому, но они опубликованы не были.

События послереволюционных лет, жестокая борьба гражданской войны, деятельность ЧК изменили отношение Хлебникова — поэта и мыслителя к революционным переменам. В 1917 г. поэт пишет стихотворение «Ты же, чей разум стекал», в котором явственно осуждение рационального и жестокого вмешательства в жизнь природы и человека: «*Кто череп, рождение отцов, буравчиком спокойно пробуравит...*» В стихотворении вновь, как символ войны, вражды и смерти возникает образ ворона-смерти: «*И на моём каменеющем лице / Ворон священный и дикий / Совёт гнездо и вырастут ворона дети*».

В стихотворении «В море море» (1921) Хлебников рассматривает со-

бытия в масштабе судьбы мира и России. В древнем Риме венок получал победитель в войне, триумфатор. Поэт пишет:

*Годы, годы
Мы мечтали о свободе.
И свидетель наши дети:
Разве эти
Смерть и цепи
Победителя венок?*³⁴

Осенью 1921 г. Хлебников написал поэму «Председатель чеки», где сравнивает жестокого чекиста, сквозь руки которого проходил «*сквозняк золотых часов*», с любимцем искусств безумным Нероном, при котором произошёл пожар Рима: «*И в самых недрах души, / Со струнами в руке / Смотреть пожар России он утро каждое ходил, / Смотреть на мир пылающий и уходящий в нет*». Эпоха Нерона связана с первыми казнями христиан, и герой поэмы «*...бросает престол пробитых гвоздями рук, / Чтоб в белой простыне с каймой багровой, как римский царь, / Увенчанный цветами, / Смотреть на пылающий Рим*»³⁵.

На крыле синей мухи

Хлебникова, как и всех современников-поэтов, потрясла гибель Николая Гумилёва, арестованного ЧК 3 августа 1921 г. в Петрограде за участие в монархическом заговоре и расстрелянного 25 августа. В конце 1921 г. он пишет стихотворение «Одинокий лицедей»: «*И пока над Царским Селом / Лилось пенье и слёзы Ахматовой / Я, моток волшебницы разматывая, / Как сонный труп, влачил по пустыне...*». Сюжет древнегреческой мифологии о Тесее, который убил Минотавра, чудовище с туловищем человека и головой быка, обретает современное звучание. Имя Ахматовой звучало как имя Ариадны, которая дала клубок ниток, чтобы герой Тесей мог выйти из Лабиринта. Современное зло волей поэта получило облик древнего Минотавра: «*А между тем курчавое чело / подземного быка в пещерах темных / Кроваво чавкало...*»

В «Одиноким лицедее» возникает образ Николая Гумилева из его Сонета: «*Как конквистадор в панцире железном, / Я вышел в путь и весело иду / То отдыхая в радостном саду / То наклоняясь к пропастям и безднам*». ▢

Хлебников в «Одиноким лицедее» пишет: «Как в сонный плащ, вечерний странник / Во сне над пропастями прыгал / И шёл с утеса на утес»³⁶. В рассказе Гумилёва «Дочери Каина» над пропастями скачет рыцарь Стоунгемптон: его посылает король Ричард Львиное Сердце, который «как мудрый полководец, высылал вперёд разведчиков». «Сонет» Гумилёва заканчивается словами:

Пусть смерть приходит, я зову любую!

*Я с нею буду биться до конца,
И, может быть, рукою мертвеца
Я лилию добуду голубую.*

Трагизм повторения мифа о Минотавре в современности России в том, что никто не понял подвига героя, никто не осудил страшное чудовище, убивавшее невинных: «Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы! / И с ужасом / Я понял, что я никем не видим...»³⁷.

В августе 1921 г. умер А. Блок и погиб Гумилёв. Не удалось спастись и Велимиру Хлебникову. Весной 1922 г., незадолго до смерти, Хлебников вновь вспоминает образ быка, который соединяется с образом синей мухи:

*Солнца лучи в чёрном глазу
У быка
И на крыле синей мухи,
Свадебной капли чертой
Мелькнувшей над ним.*

Муха — символ смерти в греческой мифологии. Поэтам было известно стихотворение учителя Гумилёва и Ахматовой Иннокентия Анненского «Мухи». Оно было написано о Царскосельском вокзале. Осенью 1909 г. Анненский умер на ступенях Царскосельского вокзала после дуэли Гумилёва. Для Хлебникова таким образом смерти стал образ быка-Минотавра.

В 1921 году Хлебников продолжал работать над «Досками судьбы», своими расчётами и предсказаниями событий. В 1922 г. вышла его последняя поэма «Зангези». Хлебников тяжело болел. Он говорил: «Люди моей задачи часто умирают 37 лет». Весной 1922 г. он уехал из Москвы в Новгородскую губернию и там умер в деревне Санталово в июне 1922 года. Поэт уже не мог ходить. Сыграли роль истощение, утомление, голод. Сохранилось письмо сопровождавшего его П. Митурича Н. Н. Пунину и

Л. Е. Аренсу: «23-го в больнице окончательно решили безнадёжность положения Велемира и сомневались даже, что я доведу его до деревни (15 верст). Но сам он желал очень этого и с трепетом ждал часа отъезда из больницы. Я его помыл, переделал в своё, причем он настаивал, чтобы ему надели брюки и сапоги, что, конечно, не было осуществимо, т.к. не на что надевать, у него уже выпало мясо около тазобедренного сустава и обнажена кость. Вообще разлагается невероятно быстро, так что думать о приостановке процесса нельзя (мнение врача больницы Бассон). Сегодня третий день, как он проводит у нас. Головы не поднимает. Распухли шея, язык. Речь совершенно непонятная, едва пьёт, дышит с трудом, в горле клокочет. «Уже ходит хорохоль», — сказал один старик-мужик — предсмертное дыхание. Ему уже ничего не нужно. Но теперь наступит другая задача: собрать всё его творчество, которое потерпело «страшный разгром», как он говорит, за весь его жизненный путь. Велемир во многое меня посвятил и просил устраивать ему полное собрание его сочинений, дал мне список сочинений и указал некоторый порядок их...»³⁸.

С автором можно связаться:
erykalova@fromru.com

¹ Хлебников В. В. Биография: Ответы на анкету С. А. Венгера // Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 19.

² Хлебников В. В. [Автобиографическая заметка 1] // Там же, с. 17.

³ Григорьев В. П. Будетлянин. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 266–267.

⁴ См. об этом: Григорьев В. П. Будетлянин. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 267.

⁵ Там же. С. 271.

⁶ Классификацию неологизмов Хлебникова см. в статье Григорьева В. П. Словообразование и смежные проблемы языка поэта // Григорьев В. П. Будетлянин. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 293–321, и др.

⁷ Григорьев В. П. Будетлянин. С. 272.

⁸ Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 439.

⁹ Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения. — СПб.: 1991. — С. 17.

¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹ Там же.

¹² Хлебников В. В. В море мора // Дуганов Р. В. Из нового собрания сочинений В. В. Хлебникова (предварительная публикация // Хлебниковские чтения. — СПб., 1991. — С. 13.

¹³ Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 663.

¹⁴ Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлеб-

никовские чтения. — СПб., 1991. — С. 19.

¹⁵ Хлебниковские чтения. Л.

¹⁶ Хлебников В. В. Собрание сочинений. М., 1928–1933. — Т. V. — С. 192.

¹⁷ Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения: Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1991. — С. 17.

¹⁸ См. об этом: Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения: Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. — СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1991. — С. 21.

¹⁹ Хлебников В. Читаю известия с соседней звезды. // Велимир Хлебников: Поэзия. Драматические произведения. Проза. Публицистика. — М.: Слово, 2001. — С. 158.

²⁰ Там же.

²¹ Дуганов Р. В. Из нового собрания сочинений В. В. Хлебникова (Предварительная публикация) // Хлебниковские чтения: Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. — СПб., 1991. — С. 11.

²² Там же. С. 10.

²³ Велемир Хлебников. — М.: Слово, 1991. — С. 89.

²⁴ Недошин В. Прогулки по серебряному веку. Дома и судьбы. — СПб.: ИД Литера, 2005. — С. 360–378.

²⁵ Там же. С. 374–375.

²⁶ Там же. С. 372.

²⁷ Хлебников В. Октябрь на Неве // Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 490.

²⁸ Зенкевич М. О новом стихе // Нарбут В., Зенкевич М. Статьи. Рецензии. Письма. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 123–127.

²⁹ Велемир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 82.

³⁰ Хлебников В. В. Октябрь на Неве // Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 490.

³¹ Агеносов В. В. К понятию философского метафора в литературе // Агеносов В. В. Избранные труды и воспоминания. — М.: АИРО — XXI, 2012. — С. 114.

³² Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 283.

³³ Парнис А. Комментарии // Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 652.

³⁴ Дуганов Р. В. Из нового собрания сочинений В. В. Хлебникова (Предварительная публикация) // Хлебниковские чтения. — СПб., 1991. — С. 13.

³⁵ Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 334.

³⁶ Гумилёв Н. Сонет // Гумилёв Н. Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2010. — С. 43.

³⁷ Хлебников В. Одиноким лицедеем // Велимир Хлебников. — М.: Слово, 2001. — С. 159.

³⁸ Мирзаев А. Летописец будетлянский // Хлебниковские чтения. — СПб., 1991. — С. 136–137.

О жизни и творчестве Велимира Хлебникова.

Велимир Хлебников, поэты Серебряного века, русская литература XX века

This article is about the life and work of Velimir Khlebnikov.

Velimir Khlebnikov, the poets of the Silver Age, Russian literature of XX century

Тайна погоста в Ручьях

Последнее пристанище «председателя земного шара»

Очерк о тайных реалиях жизни и смерти В. Хлебникова, новизна и неожиданность точек зрения Ю. Дружникова вызывают многочисленные, порой противоречивые оценки критики.

ПОЕЗДКА была рискованная. Я хотел проверить одно своё подозрение, связанное со смертью Велимира Хлебникова. Посёлок Крестцы на реке Холова часах в двух от Новгорода по направлению на Валдай и Вышний Волочок. Крестцы не лучше и не хуже множества таких же старых российских поселений: болота, комары да несколько хрущоб. Но место, известное по крестецкой белострочной вышивке, существующей там полтора столетия. Удивительные геометрические узоры плели на льне мастерицы, а после выдергивали ткань и оставались прорези. Хотелось бы по-

ближе вникнуть в захиревший и возрождающийся промысел, но дело поглотило нас целиком.

Куда деваться чужому человеку в Крестцах, когда на носу ночь? Хорошо, что нашёлся местный краевед, бывший учитель ремесленного училища, Павел Гурчонок, который вызвался помочь и даже проводить, но, конечно, не на ночь глядя. Нас с женой приютили, баньку затопили и накормили, чем Бог послал. Утром поедем. Дорога только частью асфальт, но сейчас, в августе, сухо.

У меня с малолетства интерес к Хлебникову. Бабка моя рассказывала, что Хлебников близко сошёлся с дедом: дед учился в Горном институте и бегал на лекции по литературе в университет. Объединяли их интерес к спорам и свойство ума, которое бабка называла инженерно-поэтическим. Они шатались по Петербургу, точа лясы, потом голодные приходили домой, и бабка на сносях (ей было 22) помогала прислуге кормить их.

Оба строчили стихи, причём дед — консервативные, плавные, о любви, над

чем холостяк Хлебников посмеивался, но явился с букетом еловых веток на крестины моей матери (она родилась 19 декабря 1908 года, стало быть, крестины были чуть позже). На каждой ветке колыхался листок бумаги со стихами. Жизнь деда закончилась в 17-м году: оставшие пролетарии на ртутном руднике в Никитовке сбросили инженера в шахту, жену его с двумя маленькими дочерьми выгнали из дому, а дом сожгли. Сгорели и листки со стихами Хлебникова, и письма, и весь дедов архив.

Начало его конца

Смерть витала и над Хлебниковым. Война и революция оставили его в живых, но ненадолго. Думаю, такой человек, как он, в подобных условиях теоретически не мог долго прожить. Сам он писал: *«Вступил в брачные узы со Смертью и, таким образом, женат»*. Дед Хлебникова умер в Иерусалиме, дядя эмигрировал в Новую Зеландию. Генетическая тяга к дороге была у него в крови, как у Пушкина. Социальная буря закрутила его: казармы, баржи, психушки, товарняк, госпиталь. Он метался, объявляясь то в Петербурге, то в Москве, то в Баку, то в Астрахани, то в Харькове. Хулиганил: звонил в Зимний дворец и материл Керенского. А затем хвастался перед приятелями, — иначе, если никто не узнает, какой резон в подобных забавах? «Человеком вне быта» назвал Хлебникова его биограф Степанов.

В 1918 году Хлебников с поэтом Дмитрием Петровским сочинили «Декларацию творцов», с которой обратились в Совнарком, заявляя, что *«все творцы: поэты, художники, изобре-*

Исключённый из Союза писателей, до эмиграции 15 лет пребывавший в Советском Союзе в «чёрных списках» прозаик и историк литературы, профессор Калифорнийского университета Ю. Дружников (1933–2008) возвращается на родину книгами. Одна из глав сборника «Русские мифы» посвящена поиску захоронения поэта Велимира Хлебникова и его трудной судьбе.

Сегодня сложно доказать или опровергнуть версию Ю. Дружникова — не осталось уже свидетелей тех горестных событий. Может быть, есть неточность в деталях, присутствуют домыслы и вымыслы автора, но картина эпохи впечатляет.



татели — должны быть объявлены вне нации, государства и обычных законов. Им должно быть предоставлено право бесплатного проезда по железным дорогам и выезд за пределы Республики во все государства мира. Поэты должны бродить и петь». Тогда за мечты ещё не сажали. А в реальности Хлебников видит и описывает покойницкую, в которую свозят трупы погибших во время революционной заварухи в Москве. «Первая заглавная буква новых дней свободы, — пишет он, — так часто пишется чернилами смерти. От этой его мысли и сегодня поёживаешься».



Великий Хлебников. Пётр Митурич. Рис. 1922 г.

Из голодной Москвы он метнулся в Харьков, где жил его приятель Григорий Петников и семейство Синяковых. Хлебников уже послужил в армии Красной, которая вошла в Персию, пытаясь сделать там революцию. Числясь при охране штаба, лежал он целые дни на берегу моря да купался. А потом и вовсе отстал от отряда. Догнал он своих через месяц, вволю нагулявшись и возвратясь в Баку. Как вспоминал Маяковский, Хлебников вернулся из Персии «в вагоне эпилептиков, надорванный и оборванный, в одном больничном халате».

В город вошли белые, начался набор в их армию. Перед тем как забрать Хлебникова в солдаты, его направили в психиатрическую больницу. Из неё он пишет Петникову: «Пользуйтесь редким случаем и пришлите конверты, бумагу, курение, и хлеба, и картофель». А через полгода сообщил О. М. Брику: «В общем, в лазаретах, спасаясь от воинской повинности белых и болея тифом, я пролежал 4 месяца! Ужас!»

Рита Райт вспоминала, как увидела неприкаянного, оборванного, всегда голодного поэта, и как из ненужных парусиновых занавесок она с подружкой шила ему брюки. Он был обрит после двух сыпных тифов. В апреле 20-го Есенин и Мариенгоф приехали в Харьков выступать и согласились совершить на сцене ритуал посвящения Хлебникова в Председатели земного шара. Лишь к концу этого обряда босой Хлебников, на которого напялили шутовскую белую рясу, понял, что коллеги устроили балаган на потеху публике. А он-то полагал, что это серьёзно, и ужасно расстроился.

Жил он один, в полутёмной комнате, куда влезали через разрушенную террасу. В комнате был матрас без простыней и подушка, «наволочка служила сейфом для рукописей и, вероятно, была единственной собственностью Хлебникова».

В конце декабря 21-го Хлебников вернулся в Москву, жил в студенческом общежитии ВХУТЕМАСа. Весной 22-го прошли два вечера в Клубе Всероссийского союза поэтов с его участием. Он пытался хоть что-нибудь опубликовать, но в редакциях наскоро написанные обрывки бумаги, которые он вытаскивал из-за пазухи, не рассматривали всерьёз. Его всё чаще принимали за «чайника».

Когда Хлебников умер, Маяковский писал о нём (почему-то в настоящем времени): «Практически Хлебников — неорганизованнейший человек. Сам за свою жизнь он не напечатал ни строчки». Друзья его Д. Бурлюк и А. Кручёных склеивали отрывки стихов, подчас путая начала и концы. К корректуре его нельзя было подпускать, потому что он всё зачеркивал и писал параллельные тексты. Хлебников сам уполномочивал приятелей делать эту странную работу: «вы имеете право изменять текст по вкусу, сокращая, изменяя, давая силу бесцветным местам. Настаиваю. Посмотрим, что из этого выйдет».

Сохранились последние письма Хлебникова, в которых он, хотя и полный творческих планов, похоже, уже отрывается от грешной земной жизни. «Я добился обещанного переворота в понимании времени, захватывающего область нескольких наук...» Это из письма В. Э. Мейерхольду.

Об открытом им «основном законе времени, в котором происходят отри-

цательные и положительные сдвиги через определённое число дней», сообщает он 14 марта 1922 года своему приятелю художнику Петру Митуричу: «Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает, и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством». И чуть ниже в том же письме распоряжение: «Мысленно носите на руке приделанные ремешком часы человечества моей работы и дайте мне крылья вашей работы, мне уже надоела тяжёлая поступь моего настоящего».

Для нас он остаётся просветлённым, мудрым гением; некоторые его стихи, естественные, как дыхание, звучат неким озарением:

*Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текущая вода.
В гибком зеркале природы
Звёзды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.*

Так просто связать воедино сущность бытия может только большой поэт. А живёт он наподобие голодной бродячей собаки, и, похоже, жизнь ему надоела. До смерти ему остаётся 106 дней.

Но матери он пишет просветлённо и реалистично: «Я по-прежнему в Москве готовлю книгу, не знаю выйдет (ли) она в свет; как только будет напечатана, я поеду через Астрахань на Каспий; может быть, всё будет иначе, но так мечтается». Далее следует блистательное, будто сегодня увиденное, описание города: «Москву не узнать, она точно переболела тяжёлой болезнью, теперь в ней нет ни “Замоскворечья”, ни чаёв и самоваров и рыхлости, и сдобности прежних времён! Она точно переболела “мировой лихорадкой”, и люди по торопливой походке, шагам, лицам напоминают города Нового света».

О своём бытии Хлебников сообщает матери грустно: «Мне живётся так себе, но в общем я сыт-обут, хотя нигде не служу. Моя книга — моё главное дело, но она застряла на первом листе и дальше не двигается. О мне были статьи в “Революции и Печати”, “Красной Нови”, “Началах”. Яковсон выпустил исследование о мне (...) Около

Рождества средним состоянием делового москвича считалось 30–40 миллионов; свадьба 4 миллиарда. Теперь всё в 10 раз дороже, 2 миллиона стоит довоенный рубль, на автомобиле 5 миллионов в час».

Что же всё-таки происходило с Хлебниковым? Его знали и ценили, но в последние месяцы от него отошли: одни потеряли интерес, другие испугались городского сумасшедшего, каким он казался, стал, а может, и был всегда. Он хронически голодал, его мучили приступы малярии. Из немногих верным ему до конца остался Пётр Митурич.

Он переписывался с Хлебниковым до этого. Обсуждали летательный аппарат «крылья». Одно время бездомный Хлебников у Митурича жил. От голодной городской жизни Митурич отправил семью в деревню в Новгородской губернии: жена его Наталья Константиновна нашла там место учительницы, с ней были сын и дочь.

Момент важный, потому что Митурич был на грани развода с женой и второго брака — с сестрой Хлебникова Верой. Вера Владимировна тоже была художницей, училась два года в Париже, где её застала мировая война. В 1916-м она добралась через Италию в Астрахань к матери, а после с матерью переехала в Москву. Уже после смерти брата она вышла замуж за Митурича, который оставил первую жену, и родила ему сына. С Маем Петровичем Митуричем мы пообщаемся.

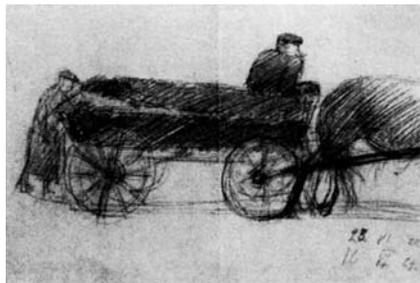
Хлебников, изнемогший от тяжестей быта, в мае 1922 года собрался к родне в Астрахань — отдохнуть и полегчить. Денег на дорогу у него не было. Митурич сумел по благу через родственников оформить ему командировку на какую-то революционно-пропагандистскую работу с бесплатным проездом по Волге. До отъезда оставалось две недели. Решили отправиться на это время в деревню. Хлебников тащил две тяжёлых, набитых рукописями, наволочки. Бродяга, привыкший ночевать на железнодорожных вокзалах, двигался к своей последней станции на этой планете.

Как он умирал

От железнодорожной станции Боровёнка шли они километров сорок по весенней распутице лесами и болотами,

съедаемые комарами и увязая по колесу в грязи, до деревни Санталово. Устроились в школе — большой крестьянской избе, точнее в её половине, предназначенной для учительницы — жены Митурича с детьми. Приехал сюда Хлебников не на дачу, а, как и сейчас опять делают горожане, чтобы спастись от голода, внял советам поддержать тающие силы на свежем воздухе и молоке. Оставалось ему жить сорок три дня. Погода настала тёплая и солнечная, Хлебникову сделалось лучше.

Он уходил в лес или к реке, где ловил удочкой рыбку или просто лежал на солнце, глядя на облака. *«Велимир чувствовал себя хорошо, — записал Митурич. — Жаловался один или два раза на ознобы, но пароксизмы скоро проходили... Но стало заметно, что Велимир больше держится около дома, больше сидит за столом и пишет».* Последние стихи Хлебникова полны отчаяния: непризнанный пророк, оторванный от реальности, никому не нужный в «диком скачке напролом», как он назвал революцию, видит свою близкую кончину.



И вот мы в Санталове — всего километров двадцать от Крестцов, даже плохонький асфальт есть, но деревни Санталово практически не существует. Разбежалась она ещё в коллективизацию, осталось несколько дворов. В школе выбили окна. Евдокия Лукинична Степанова в 22-м была уже замужем. Она на похоронах Хлебникова не присутствовала: у неё самой в тот момент маленькая дочка умерла. Но она знала гостя и помнит. Муж её Алексей помогал копать могилу. Сын, тоже Алексей, был тут одно время председателем колхоза. Давно бы уже уничтожили тут и церковь и все памятные места, да остерегался он матери.

— Всю деревню разграбили, пожгли, — вспоминает Степанова. — Какой хлеб у нас тогда был! А сейчас? Мужа у меня ножом пырнули в 27-м, и я осталась с двумя детьми. В коллективи-

зацию лошадь у меня забрали, и она в колхозе сдохла.

«Легит деревенька на горке, а в ней хлеба ни корки». Но это уже не Степанова, а Даль. Прочитал я в книге у московского критика Михаила Лобанова, побывавшего тут в конце семидесятых, что увидел он в окне школы скамью, подпирающую потолок, чтобы не рухнул.

— Подсочинил с три короба Лобанов, — заметил наш провожатый Гурченок. — Про мемориальную надпись на стене в школе, что здесь умер Хлебников. Описал баньку, которой уже давно не было, имена перепутал.

Мы стояли возле места, где была школа: её давно растащили на дрова, часть фундамента и яма остались. И ещё углубление на пригорке от бывшей бани — в мусоре и сорной траве по пояс.

Хлебников подарил Степановым рукописную книгу, но где она, Евдокия Лукинична не помнит.

— Прожил он в деревне дней пятнадцать, — вспоминает Степанова. — Я его стеснялась. Был он жёлтый. Кашлял. Люди думали, у него чахотка. Никто к нему не приезжал, да мало кто говорил с ним. Вскоре у него отнялись ноги, и он не смог передвигаться. Помочь ему не могли. Плохо ему стало, и попросил он, чтобы отвезли в больницу. 1 июня отыскали подводу и отвезли его в больницу в ближайший городок Крестцы. Пробыл там какое-то время, но долго его не держали.



Последнее письмо Хлебникова дрожащей от слабости рукой без даты из больницы А.П. Давыдову:

«Дорогой Александр Петрович!

Сообщаю Вам, как врачу, свои медицинские горести.

Я попал на дачу в Новгородск. губер., ст. Боровенка, село Санталово (40 верст от него), здесь я шёл пешком, спал на земле и лишился ног. Не хо-

дят. *Расстройство* [неразборчиво] *слу жбы. Меня поместили в Коростецкую "больницу" Новгор. губ. гор. Коростец, 40 вёрст от железной дороги.*

Хочу поправиться, вернуть дар походки и ехать в Москву и на родину. Как это сделать?»

Коростец — это, конечно же, Крестцы. И тот факт, что из больницы пишет он доктору в Москву, печален.

Он в плохом состоянии. *«Издатели под видом брата приходят ко мне в больницу, чтобы опустошить, забрать рукописи, издатели, ждущие моей смерти, чтобы поднять вой над гробом поэта. И по несколько лет заставляли валяться стихи. Будьте вы прокляты!»* У него были галлюцинации. Никто к нему в больницу не приезжал, понятия не имели, где он и что с ним. То, что записывал, он прятал в наволочку и спал на ней. Насчёт того, что они ценить умеют только мёртвых, правда, сказанная мягче и веселее другим поэтом.

В больнице ему стало ещё хуже. Врач констатировал очевидное: отёк тела и паралич. Ещё три недели мук, ибо в больнице никак его не лечили. По другим источникам, у него ещё был туберкулез в открытой форме, гангрена, но это домыслы. Начались пролежни, никто за ним там не ходил, не ясно даже, кормили ли. Митурич раздобыл телегу и увез полуживого поэта обратно в Санталово.

Говорят, морские слоны уходят из стада в морскую пучину, когда предчувствуют близкую смерть. Особая порядочность этого человека сказалась в критический момент его жизни. За полмесяца до смерти тяжело больной поэт попросил, чтобы его перенесли в заброшенную баню, чтобы не заразить обитателей дома, в особенности детей.

— Муж мой говорит, — продолжает Степанова, — сосед Хлебников просится в баню, давай его перенесём. Хлебников сам попросился в баню, чтобы не заразить хозяев. Положили его в баньке. Муж ходил, подкладывал ему соломки. Перед смертью больной попросил, чтобы ему васильков букет принесли.

28 июня 1922 года Хлебников в этой баньке умер. Возможно, малярия привела к сердечной и почечной недостаточности, но это наши сегодняшние домыслы. Умер, и всё тут. Последнее слово,

произнесённое им в этом мире, было «Да-а-а...» Страшно сказать: смерть привела сумбурную жизнь поэта в порядок.

Узнали старики, стали гроб делать. Положили его в гроб и сразу поставили гроб на телегу, повезли. От Санталова, где стояли когда-то школа и та банька, до погоста в Ручьях часа два ходу. За телегой, на которой стоял гроб, брела кучка людей — пятеро мужчин и одна женщина.

— Муж мой пошёл хоронить, — вспоминает Степанова. — Провожало гроб шестеро: Митурич с женой Натальей, Иванов Василий, Лукин, Богданов и мой Алексей. Никого из них в живых нынче нету.

В Ручьи мы приехали на машине окольным путём. Старая дорога мимо озера Маковское, где на холме было барское имение, заросла. А у подножия холма сходятся две маленькие речки — Аньенка и Олешня. Хлебников туда ходил гулять, там тогда форель водилась.

На погост нас повела баба Саша — Александра Ивановна Сродникова. В похоронах тогда она не участвовала, но жила рядом с кладбищем и присматривала за могилами. Кладбище — заросшее и неухоженное, укрытое могучими деревьями от непогоды, церковь разорена, но кругом чисто, красиво и спокойно.

Привезли гроб на погост Ручьи, который позже оказался в центре колхоза. Тихо опустили в могилу под сосной, даже поспешно — без слов, без торжества, без ритуала. На сосне Пётр Митурич высек имя: «Велимир Хлебников». Потом посадил возле холмика рябину и две берёзы. Кто-то уже в наше время поставил досточку с датами жизни и смерти.

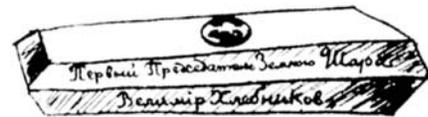
Пошли по высокой, никогда не кошенной полувысохшей траве между могилами, среди которых и последнее пристанище Председателя земного шара. Могила Хлебникова заросла пышной крапивой, руки и ноги у нас вспухли волдырями. Вот и дерево.

Кора на сосне слезится смолой. Фамилии Хлебников не видно. Но имя Велимир чудесным образом не заросло, хотя и почернело, так что едва можно догадаться, если знаешь. Степанова давеча сказала, Хлебников, мол, завещал, чтобы на могиле его лежал букет васильков, и их ему регулярно клали. Гурчонок уверен, что это придумано для красоты. Если даже и сказал что-то Хлебников

насчёт васильков, то собирать и носить, да ещё регулярно, было некому.

На листке бумаги, хранящемся в ЦГАЛИ, рукой Петра Митурича начертано:

«Утром в 7–8 час. 27VI на вопрос Федосьи Челноковой, "трудно ли ему помирать", ответил "да" и вскоре потерял сознание. Дышал ровно со слабым стоном, периодически вздыхая глубоко. Дыхание и сердце постепенно ослабевало и в 9 ч. 28.VI прекратилось».



Чуть ниже нарисован гроб с надписью по боку «Первый Председатель Земного Шара Велимир Хлебников» и дописано: *«Опущен в могилу 1½ аршина глубиною на кладбище в Ручьях Новгор. губ., Крестинского уезда, Тимофеевской вол., в левом заднем углу у самой ограды между елью и сосной. П. Митурич».*

Обратите внимание, что могила вырыта была мелкая: полтора аршина — это чуть больше метра.

Митуричу осталось хлебниковское наследие: две грязных наволочки, наби-



тые обрывками бумаги. Он запечатлел в рисунках смерть Хлебникова и послал в журнал «Всемирная иллюстрация», где их напечатали. Большинство рукописей поэта, которые, как писала Лиля Брик, он легко терял или оставлял где ни попадя в своей собачьей жизни, пропали.

Молча мы возвращались с погоста. Вокруг тьма: ни огня, ни встречного человека. В Крестцах познакомились со школьной учительницей. Она вообще ничего не слыхала про Хлебникова, ей не до этого, не говоря уж о детях. Стихов Хлебникова в окрестных библиотеках не нашлось.

Смерть как путь в бессмертие

У Хлебникова было чувство смерти. Вся сознательную жизнь он о ней думал. *«Я чувствую гробовую доску над своим прошлым. Свой стих кажется мне чужим».* Не раз обращали внима-

ние, но никто ещё не объяснил роковую цифру 37, завершающую жизнь больших русских поэтов, начиная с Пушкина. Жизнь Хлебникова тоже оборвалась на 37-м году. В автобиографии он написал: «В 1913 году был назван великим гением современности, какое звание храю и по сие время». Пошутил или самоуверенно констатировал факт?

Он написал эпитафию себе, которую, конечно же, проигнорировали. «Пусть на могильной плите прочтут: он вдохновенно грезил быть пророком». Нет, он не считал себя пророком, как некоторые другие русские самоуверенные писатели, он лишь мечтал быть им — большая разница! Он называл себя «усталым лицедеем», а людей — «мыслящими пчелами».

В 12-м году Хлебников спрашивал: «Не следует ли ждать в 1917 году падения государства?» Предлагал закончить великую войну полётом на Луну. Возможно, просто потому, что рифмовались «война» и «луна». Человек, который называл себя безусловным материалистом, был чистым идеалистом.

В каком-то смысле он анархист, бродяга, бездомный. Дважды лежал в психушках, жил под красными и под белыми. Кто же он: гений, графоман, сумасшедший? По-видимому, и то и другое, и наверняка немножко третье. Напомню стихи «Гроза в месяце Ау!», — кажется, любой трёхлетний ребёнок такие создаст:

Пуупоно! Это гром.

Гам гра гра рап рап.

Пи-пи-пи-пи. Это он.

Бай гзозгизи. Молний блеск.

Пошлите такое стихотворение в любое издание мира — его не опубликуют. А ведь так же играл звуками, например, Чуковский: «*Это че, это ре, это па-ха...*» И, конечно, Хармс с обэриутами. И вся так называемая поэзия минимального выражения. Но — тот же Хлебников тогда же сочиняет и политпросветную дребедень для РОСТА:

От зари и до ночи

Вяжет Врангель онучи,

Он готовится в поход

Защищать царёв доход.

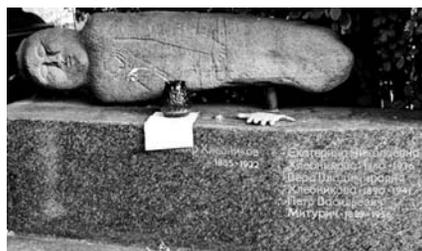
И т.п.

Сергей Городецкий назвал Хлебникова вождем и зачинателем футуризма, что разозлило, задев самолюбие, здравствовавших поэтов. Все они хотели счи-

таться зачинателями, и это можно понять. Но он был самый странный из них.

«*Я хотел найти ключ к часам человечества, быть его часовщиком и наметить основы предвидения будущего*», — цитировал журнал неопубликованные тогда «Доски судьбы». При этом журнал сообщил, что хотя Хлебников предсказал на 22-й год крупные успехи советской власти, он среди прочего — «*средневековый искатель философского камня, алхимик слова и цифры*».

Городецкий сам был из первых акмеистов и организаторов «Цеха поэтов», а в сталинское время ему пришлось переделывать текст либретто известной оперы Глинки, в том числе слова «*Славься, славься, наш русский царь*» на «*Славься, славься, наш русский народ*» и заниматься прочими сомнительными вещами, чтобы выжить.



Космический утопизм бродил в воздухе, Хлебников шёл за Николаем Фёдоровым. Философские время и судьба — центральные мотивы Хлебникова, но реальное время и реальная судьба не отпустили ему времени проникнуть в эти две тайны. Он пытался проникнуть в тайну искусства, но когда это ему не удавалось, получалась банальность: «*Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, “второй смысл”, когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним...*» Да, Хлебников так писал, но это было давным-давно известно.

Великий путаник мысли, Хлебников смецал логику, и, читая его, мы не знаем, восхищаться непонятной мудростью или спокойно отбросить очередную прочитанную глупость. Вот, например: «*Духовная наука получит великое значение, потому что будет изучено, каким образом лень одного будет помогать труду многих*». Но может, это не то, и не другое, а ирония, ибо Хлебников прибавляет: «*Таким образом будет оправдан лентяй, потому что его работа сердца направлена на повышение общей трудовой радости*».

Обратите внимание: в этой фразе видится проза Платонова. Итак, провидец Хлебников предчувствовал, что лень в советской стране соединится с трудом и появится «ленетруд» (его слово, к которому, между прочим, хорошо подвёрстывается и слово «Ленин»).

«*Королём времени*» и «*задумавшимся аистом*» назвал его Бенедикт Лившиц. Он был рассеян «*высшей рассеянностью*», как писал о нём М. Матюшин. Тьянянов говорил, что Хлебников был «*новым зрением*» в поэзии XX века. В «будетлянской» книге «Учитель и ученик» Хлебников, по его словам, «*задумал мыслью победить государство*». В итоге вычислений закономерностей мировой истории поэт предсказал падение Российской империи.

После революции показалось, что он ясновидец. А теперь видим, что империя просуществовала ещё три четверти века. Разрушилась на наших глазах, но до разумного ли конца? И нет новых Хлебниковых, чтобы предсказать её путь.

Хлебников пытался совершенствовать русский лексикон, и делал это широко и с блеском. Мандельштам писал: «*Хлебников возится со словами, как крот, между тем, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие*». Кубизм и вообще экспериментирование в живописи оказало на кубофутуристов несомненное влияние. Впрочем, Хлебников усматривал корни этого влияния в фольклоре, говорил, что это «*русское умничество, всегда алчущее прав*».

Некоторое математическое образование дало Хлебникову идею увязать словотворчество с математикой: «*И хитроумные Эвклиды и Лобачевский не назовут ли одиннадцать нетленных истин корни русского языка? В словах же увидят следы рабства рождению и смерти*». Оставим в стороне изумительную безграмотность. Трудно, однако же, найти в этих мыслях хоть какую-то научную серьёзность.

Но — хлебниковская «новоречь» вдохновляет на поиски, на языковые эксперименты. Он играет словами, как жонглёр высшей квалификации. Автор у него — «словач», критик — «судримудри», поэт — «небогрёз» или «песниль», литература — письменса. Актёр — «игрец, игрица» и даже «обликмен». Тетатр — «играва», труппа — «людняк», представление — созерциня, драма —

говоряна, комедия — «шутыня», опера — «голосыня», бытовая пьеса (soap opera?) — «жизнуха».

Рискну попрактиковаться «по Хлебникову». *«Вчера я был в игре на созерцание. Поставили говоряну “Три сестры” словача Чехова, замечательного мастера письма и тонкого песнителя. Судри-мудри отмечали в рецензиях, что людняк работал вдохновенно. Обликмены и (легко пойду сам по методу учителя) обликвумены раскрылись в новой толковалке (по-старому — трактовке) сценобосса или сценохоза (то есть режиссёра), почувствовавшего всю небогрёзность этой жизни».*

Вот как это звучит три четверти столетия спустя. Наверное, не пришло время для реализации такого языка, а может, и никогда не придёт. Впрочем, попробуйте продолжить эксперимент, коли есть вдохновение. А ведь это только начало. Хлебников призывал к созданию «языка мысли» и «всеобщего», или «звёздного», языка.

Каковы результаты в борьбе «классического мифотворца» Хлебникова против поэтических канонов? Маяковский очень точно оценил Хлебникова: у него было сто читателей, пятьдесят из них называли его графоманом, сорок читали и удивлялись, почему из этого ничего не получается, и только десять любили этого Колумба новых поэтических языков. Ефим Эткинд считает, что «идеи Хлебникова оказались богаче его творчества». А вот в том же сборнике, посвящённом Хлебникову, мнение Жолковского: «Несмотря на гениальность Хлебникова, а, может быть, именно ввиду её масштабов и экстремизма эта попытка, утопическая, “графоманская” уже в своём замысле, пока что не привела к успеху».

Его «Лебедия будущего» — государство поэтов и учёных, Председателей Земного Шара, в котором осуществится мировая гармония. В 17-м они с Петниковым назвали себя Правительством Земного Шара. Вдвоём подписали они воззвание председателей земного шара. Григорий Петников, сподвижник Гастева, дожил до эпохи «развитого социализма».

Помню встречи с Петниковым в Крыму в 60-х, где он жил, став с возрастом и по обстоятельствам правильным советским поэтом. Колесо подмяло его,

и от греха подальше следовало забыть шалости молодости. В 94-м исполнилось сто лет со дня рождения Петникова. Известная фотография Хлебникова (загляните, например, в Краткую литературную энциклопедию) в действительности бесстыдно отрезана от их совместного фото с Петниковым.

Хлебников с Петниковым пытались привлечь к подписанию воззвания Маяковского, Бурлюка и Горького, но те, видимо, почувствовали перебор и отстранились. А за год до этого Хлебников писал о себе одном: «Я постепенно стал начальником земного шара». Но потом стал более демократичен, избавил мир от своей диктатуры. 30 января 1922 года, за полгода до смерти, «Предземшар» в одиночку подписал «Приказ Председателей земного шара», который закончил словами: «Скучно на свете». И поставил подпись: «Велимир Первый».

Не для него одного Октябрьская революция пришла в виде смерти. Но он как в воду глядел. Дорогим путём получил он свободу. Не в этом ли смысл загадочного его завещания, оставшегося не выполненным: «Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу». В 20-м он присутствует на представлении в Ростове-на-Дону своей пьесы «Ошибка смерти». На сцене лихорадочная пляска двенадцати мертвецов.

В отличие от Петникова или Городецкого Хлебников, уйдя в смерть, остался таким, каким хотел быть. Живи он дольше, что бы с ним сделали? А он умер и перехитрил и агитпроп, и Лубянку. Этого допустить не могли, и гениальный хаос Хлебникова начал приводиться в советском литературоведении в нужный порядок.

Посмертные игры

После смерти судьба его творений не стала счастливее. Даже Маяковский, который раньше защищал его, услышав о намерении Ю. Тынянова и Н. Степанова издать полное собрание сочинений Хлебникова, ревниво воскликнул: «Бумагу — живым!» В пятидесятых Степанов с грустью рассказывал это нам, верным ему студентам. Как это до боли знакомо в российском контексте: поделиться местом на Парнасе — это ещё куда ни шло, а вот бумагой — ни за что!

По всем правилам «утопический кос-

мист», «творянин», чего только не натворивший поэт, осуждавший технику и прогресс, Хлебников должен был быть отвергнут соцреализмом. А он, в отличие от многих, более конформных, не подвергался остракизму. Думается, причины этого две: он воспекает, хотя и хаотично, будущее всемирное братство (а мыслью по части такой мифологии всегда не хватало), и — он быстро умер.

«Мы слишком мало думаем о Хлебникове как советском поэте, — пишет Д. Мирский. — Между тем Хлебников — один из самых ярких примеров огромного, плодотворного действия Октября на творческое развитие большого поэта». К восторгам этого известного литературоведа приходится вообще относиться осторожно. Эмигрант, вступивший в Британскую коммунистическую партию, а затем возвращенец в СССР, сгинувший в лагерях, был в оценках противоречив. Но такой взгляд почти затвержен. Я бы отметил обратное: Октябрь потреблял поэта в качестве полуфабриката для своих целей.

Подвёрстывание Хлебникова под соцреализм происходило следующим образом. Часто цитировались, например, его стихи: «Язык любви над миром носится» и «Вам войны выплевали очи» и добавлялась от комментатора якобы хлебниковская мысль: «Любовь — суть революции, война — суть старого мира». Но и порядочные исследователи понимали: не было другого пути спасти наследие поэта от власти.

То, что он оказался не затоптанным, заслуга его более организованных знакомых: Маяковского, Асеева, Пастернака и преданных делу литературоведов, прежде всего Юрия Тынянова и Николая Степанова. Политически наивного Хлебникова можно сохранить только одним путём, представив его борцом за пролетарское дело. Так Степанов и писал: произведения «выражают непоколебимую веру Хлебникова в правоту революции». Как-то, давно ещё, я спросил одного старого писателя-сидельца: «За чем добровольно кричали “Слава Сталину!” даже в лагерях?» Зека ответил: «Видите ли, тогда это было, как, проходя возле церкви, перекреститься».

«Хлебников без колебаний связал свою судьбу с революцией, она стала основной темой, главным содержанием его творчества», — декларировал Сте-

панов. Сегодня к такого рода пассажирам становишься терпимее. Ведь с этим заведомо пошлым гарниром удавалось публиковать многие экзерсисы, хотя, конечно, далеко не все и не всегда. Например, Степанов пересказывает Хлебникова, у которого *«вслед за войной идут её спутники — голод, разруха, сыпняк»*. Под соусом Первой мировой войны это проходит. Но у Хлебникова — другая война, конечно же, гражданская. Кто её развязал? Разве не ясно читателю, что голод, разруху, сыпняк породили большевики?

Хлебников был слабостью Степанова. В трудное для литературы время он сохранял часть хлебниковского архива. Будучи его студентом, я бывал у профессора Степанова дома. Его слегка дебилный сын Лёша у нас учился. Жили они на Хорошевском шоссе, на углу Беговой. Квартира без пустых стен: в коридорах, на кухне, даже в уборной полки с книгами с полу до потолка. Книга Степанова о Хлебникове, которую он писал чуть ли не всю жизнь, вышла после смерти Степанова в катастрофически урезанном виде (редактор М. П. Еремин), и не знаю, сохранилась ли рукопись.

Пытались пошить на пользу социализма и «новую мифологию» Хлебникова, и его самого. Подчёркивалось, к примеру, осуждение Хлебниковым западной цивилизации и прославление providенциальной роли России, объединяющей Запад и Восток. Многократно писалось, что поэт предсказал крупные успехи советской власти в 22-м году, когда начался НЭП. Но успехи эти не коснулись самого Хлебникова.

В официальной краеведческой литературе, как водится, стали подправлять образ поэта: оказывается, он приехал в деревню с просветительской миссией — работать учителем, а умер в больнице под надзором врачей. В другом сочинении миф об отеческой заботе советского государства зазвучал ещё более весомо: *«Всевозможные меры, предпринятые А. В. Луначарским и друзьями поэта, не смогли спасти больного»*.

«Каменная баба»

Как-то позабылось, что культ смерти пришёл в Россию с большевиками: «И как один умрём в борьбе за это». Восхитительная задача, но если все

умрут, кто будет жить в светлом завтра? Тем не менее Ленин приказал сделать так, чтобы часы на Спасской башне регулярно играли похоронный марш, и ежедневно выходил под этот марш на прогулку вокруг могилы Инессы Арманд, которую почему-то положили в яму вместе с восторженным американцем Джоном Ридом. Может быть, чтобы Крупская не ревновала?

Новая власть быстро выяснила, что мёртвыми легче манипулировать. Ленин не предполагал, что его брэнное тело не будут хоронить вообще, а выпотрошив внутренности, станут периодически наводить марафет и передевать, чтобы вождь продолжал работать на новую власть. Началась кампания по уничтожению старых кладбищ и перемещению могил полезных людей.



В 1924 году по вполне понятным причинам решили перезахоронить рядом с Лениным Карла Маркса, покоящегося в Лондоне. На памятник Марксу, несмотря на катастрофическое положение в стране, советское правительство выделило полмиллиона долларов. Вопрос казался решённым, но внук основоположника коммунистического вероучения категорически отказался дать разрешение на перевоз останков своего знаменитого деда в Москву и даже заявил, что причина — в измене советских лидеров марксизму.

Мне скажут: перезахоронения приняты во всех цивилизованных странах, и единых правил нет. Я не только соглашусь, но и сам приведу примеры. Бабушка Лермонтова, получив разрешение властей, послала крепостных на Кавказ, отрыть убитого внука и доставить гроб в Тарханы. Я спускался в склеп, чтобы прикоснуться к этому гробу, и побывал в Пятигорске, где стоит памятник на месте первоначальной могилы. Жуковский и Чехов умерли в Германии и, согласно их воле, перевезены. Жуковский похоронен в Александрово-

Невской лавре возле Карамзина, Чехов на Новодевичьем. Бывало, тело по завещанию раздваивалось: Шопен похоронен на кладбище Пер-Лашез в Париже, а сердце его замуровано в варшавском костеле Святого Креста.

В тридцатые годы мания перезахоронения останков великих людей стала частью советского государственного плана монументальной пропаганды. По сути, кампания напоминала коллективизацию сельского хозяйства, заимствованную из сюжета «Мёртвых душ». Вместо того чтобы привести в порядок кладбища, многие из них разорили, а Новодевичье, которому повезло, расширили и сделали показательным.

«Я бы хотел, — писал Гоголь в завещании, — чтобы тело моё было погребено если не в церкви, то в ограде церковной, и чтобы панихиды по мне не прекращались». Наплевав на это, останки Гоголя изыали из Свято-Даниловского монастыря на Новодевичье кладбище и поставили ему памятник с надписью «От правительства Советского Союза». С других московских кладбищ перевезли кости Аксакова и Чехова. Потом сюда переехали живописцы Серов и Левитан, Ермолова и другие известные художники и актёры, похороненные, с точки зрения новой власти, не там, где надо, и были положены рядом с героями, вроде мифологизированной Зои Космодемьянской.

Походя уничтожая могилы идеологических противников, перетаскивали останки по рангам. Мозг Маяковского, о чём газеты писали с гордостью, был изъят для изучения. Видел я его в банке с формалином в институте Мозга, и кажется, он по сей день там хранится. Урна с прахом Маяковского, до 1952 года находившаяся в Донском крематории, перевезена и захоронена на Новодевичьем. Перезахоронили и Михаила Булгакова. А вот Есенина оставили на Ваганьковском, ибо сочинял неположное, выпивал и хулиганил.

В 1964 году советские агенты похитили останки известного латышского дирижёра Т. Рейтерса, умершего в 1956 году и похороненного вблизи Стокгольма. Рейтерс эмигрировал, а на Лубянке решили превратить покойного эмигранта в советского музыканта. И шведские власти проморгали эту операцию. В разных странах шла методическая обра-

ботка советскими дипломатами родственников выдающихся деятелей эмиграции. В 66-м удалось выкопать в Англии и захоронить на Новодевичьем останки поэта Николая Огарёва, с таким трудом выбравшегося за границу. Потом сдались родственники Шаляпина и, как писала советская газета, «муниципалитет Парижа оказал содействие в переносе останков Ф. И. Шаляпина с парижского кладбища Батиньоль в СССР».

Помню, какой-то советский посол во Франции в своих мемуарах рассказывал, сколько сил истратили на обработку наследников Герцена, а те, несознательные, ни в какую. В 1970 году отмечалось столетие со дня смерти писателя, и так хотелось, чтобы великий эмигрант вернулся к своему юбилею на родину, де факто признал ненужность Тамиздата и компенсировал массовую утечку умов. Но Герцен остался в Ницце.

Наверно, у эмигрантов, посещающих могилы в России, есть своё мнение о переносе прахов, особенно из одной страны в другую, и я буду признателен за комментарии. Повторю только народную мудрость: «Мёртвых с погосту не носят».

Новодевичье я хорошо знаю с детства, учился рядом в школе, несколько моих друзей жило в монастыре. Многие имена из русского культурного наследия попали ко мне в память через кладбищенские надписи. Из монастыря был свободный вход на новое кладбище, архитектурным центром которого стала с 32-го могила жены Сталина Надежды Аллилуевой, и ей подбирали достойное окружение.

В октябре 1960 года, по официальной версии, прах Хлебникова был перевезен в Москву и опущен в могилу на Новодевичьем кладбище. Там состоялся «траурный митинг», на котором выступили несколько человек, включая поэта Бориса Слуцкого и профессора Николая Степанова. В речи Слуцкого можно различить две типично советские причины, по которым Хлебникова решено было похоронить второй раз: во-первых, его «выско ценил Маяковский» и, во-вторых, «Хлебников горячо принял революцию и всю жизнь был верен её традициям».

Могилу Хлебникова видел я не раз. В ней, согласно надписи, вместе с ним за-

хоронены также его мать Екатерина Хлебникова, сестра Вера и муж Веры Пётр Митурич.

А теперь вернёмся на погост Ручьи к бывшей могиле Хлебникова. Оказывается, она вовсе не бывшая, а самая настоящая, и время сказать, наконец, правду. Местные жители свидетельствуют, что приехавшие за прахом на погост Ручьи вскрыли не могилу Хлебникова, а соседнюю, безымянную. Да и ту копали, хотя могила мелкая, кое-как, спешили, нервничали, боялись протеста местных жителей, что-то покидали в ящик и уехали. Не исключено, что местные специально их обманули, чтобы приезжие не тормозили в могиле гостя, который здесь страдальцем помер.

Баба Саша — Александра Ивановна Сродникова — зорко бдила, чтобы хлебниковскую могилу никто не трогал. Она нам твёрдо заявила:

«— Около рыли, но я являлась на могилу всякий день и видела, что могила цела-целёхонька.

— Может, ночью тайно разрывали?

— Нет, я ночью чутко сплю, никто мимо дома не ходил, по кладбищу не шастали... Что-то ш, горсть земли взяли, и это положили под плиту на Новодевичьем в Москве».

То же свидетельствовала до этого Степанова, однофамилица известного литературоведа:

«— Рыли не на месте могилы, на стоящая могила рядом, цела, не тронута, Бог уберёт».

Некоторое время спустя я получил от краеведа П. И. Гурчонка письмо, которое необходимо процитировать полностью:

«Уважаемый Юрий Ильич! Не общал интересующие Вас сведения о могиле В. Хлебникова по той причине, что до сих пор не можем смонтировать магнитофонные записи бесед с долгожительницей Е. Л. Степановой, произведённые у неё на квартире и непосредственно на могиле поэта.

В этих записях она категорически отвергает версию о вскрытии могилы Хлебникова и перезахоронении его в Москве. Могила, по её словам, нерушима, произошла ошибка по незнанию алчного человека. Когда плёнка будет у нас в музее, я смогу ставить вопрос перед Райисполкомом о приведении могилы в порядок, достойный памяти поэта».

За это время у меня была встреча с Василием Петровичем Митуричем, сыном Петра Митурича (ребёнком от первого брака; он жил с матерью в деревне, когда умер Хлебников. — Ю.Д.), который также придерживается убеждения в правдивости слов долгожительницы... Выходит, что перезахоронение Велимира Хлебникова на Новодевичьем кладбище в Москве было чисто символическим.

Письмо это важно как документальное свидетельство. В нём всё понятно, кроме «алчного человека». Кто и почему алчный? Думаю — тут до сих пор не заржавевший конфликт семейный — сперва меж двумя жёнами, а потом и между детьми от двух жён, и конфликт этот, как и прах поэта, не надо ворошить.

Оставался один человек, который мог бы прояснить тайну: сын Петра Митурича и Веры Хлебниковой — Май Петрович Митурич. Я почти нашёл его в Москве, но оказалось, он уехал надолго в Японию. Разыскал я его уже из Калифорнии по телефону. Вот что он рассказал.

— О месте, выделенном для Велимира Хлебникова на Новодевичьем кладбище, соответствующие инстанции уведомили Литфонд СССР. Прах перенёс я лично. Первый раз мы с приятелем — художником Павлом Григорьевичем Захаровым, у которого была машина — и племянником поехали в Санталово на разведку, чтобы выяснить ситуацию, поговорить с местными людьми. А второй раз через два года, тоже втроём, поехали копать.

— А кто копал?

— Выкопали мы сами и сразу уехали.

Митурич интересно рассказал о своей работе: он график, как и отец, а сейчас занимается живописью, так как книги оформляют теперь, стараясь обходиться без художников.

Вот так, господа: никаких документов, комиссий, актов вскрытия могилы, экспертов — историка, археолога, криминалиста, хотя бы захудалого представителя местной власти, — ничего! А ведь не древние века — август 1960-го.

— На надгробии Хлебникову, — продолжаю спрашивать Митурича, — в Новодевичьем монастыре четыре имени, не так ли?

— Там бабушка, то есть мать Велимира, умершая в 36-м, и моя мать Вера, то есть сестра Хлебникова, скончавшая-

ся перед войной в 41-м. Урна стояла у меня дома в шкафу. Я перенёс прахи бабушки и матери в ту же могилу, но не помню, когда. Отец мой, как он написал в завещании, хотел лежать «у подножья Велимира». Так что его прах я тоже перенес в новую могилу.

— А чей памятник Хлебникову на Новодевичьем?

— Памятник тоже сделал я сам.

Решил я опубликовать этот разговор только для прояснения истины, а вовсе не для упрека художнику и племяннику поэта Маю Митуричу. Наоборот, хочу подчеркнуть, что только на энтузиазме одиночек и сохранялись российские культурные ценности, особенно в советскую эпоху.

Митуричи — отец и сын — спасли часть архива Хлебникова. Отец завещал рукописи сыну, а сын держал их у себя после смерти отца в 56-м и лишь в 63-м решил отдать в РГАЛИ. Не вина Митурича-младшего, что никакой комиссии не создали, а если создали, то на бумаге. Осуществить по закону и, так сказать, научно было бы не трудно: как уже говорилось, могила мелкая, непогребённая, в лесу. Но кому в Союзе писателей СССР охота была ехать в глухомань, тем более, что Хлебников и членом-то этого союза не был?

Советская власть подмяла под себя мёртвого поэта, использовала в виде камня. Для самого Хлебникова, человека со «звёздным языком», Председателя Земли и Гражданина Вселенной, который казался Маяковскому древнегреческим мудрецом, а сам считал себя живущим в неведомом будущем, местоположение могилы, возможно, не так важно. Важно для нас знать правду.

Итак, на Новодевичьем в Москве в могиле Хлебникова уложены его родственники: мать, сестра, муж сестры, видимо, со временем будет больше. Я за семейные захоронения, но трагикомический аспект в том, что самого поэта на этом престижном кладбище вообще нет. И надпись должна быть: «Здесь не покоится прах Велимира Хлебникова».

Странно всё же. Представьте, что в могилу Пушкина, в землю, которую он сам для себя купил, когда хоронил мать, после стали бы перекладывать прах брата Льва, похороненного в Одессе (где кладбище уничтожено и на территории возвели монумент Ленину с про-

сящей подавляющей у Запада рукой), прах сестры поэта Ольги, а потом и мужа её Павлицева.

Мне уже довелось писать, что поэта Александра Грибоедова, по всей вероятности, нет в могиле в Тбилиси. Не буду здесь вдаваться в подробности. Пушкин вспомнил, как он встретил гроб с телом Грибоедова во время путешествия в Арзрум (что было литературной фантазией поэта). В гробу из Тегерана ещё до приезда Пушкина привезли тело якобы грибоедовское, которое в действительности не нашли, везли, чтобы уладить конфликт с русским правительством. Так что рядом с Ниной Чавчавадзе лежит персидский фанатик или уголовник, возможно даже, убийца её мужа. Но там были особые обстоятельства.

Миллионы российских людей, погибших в нашем веке, вообще не имеют могил. И кажется, в этом смысле Хлебников удостоился особой чести: у одного поэта две могилы. Боюсь, правда, как бы проворные энтузиасты не использовали эти строки, чтобы доперенести прах. Хватит! Беречь надо подлинную могилу, ухаживать за ней да знать, что на Новодевичьем просто воздвигнут ему памятник.

*Мои глаза бредут, как осень,
По лиц чужим полям,
Но я хочу сказать вам, мира осям:
«Не позволям!»*

Подростком, сочиняя стихотворные пробы, я повторял Хлебникова наизусть целыми страницами. И теперь, полвека спустя, хочется его цитировать, даже те строки, которые не понимаю, в надежде, что, может, когда-нибудь пойму.

Стоял я недавно у надгробия Хлебникову на Новодевичьем с угрюмой извешенной бабой и, инстинктивно оглядываясь, повторял строки поэта. В поэме «Ночь в окопе» возникает образ этой каменной бабы, стоящей среди степей в качестве предвестника новых тяжёлых испытаний, надвигающегося несчастья, горя, смерти:

*Тупо животное лицо
Степной богини <...>
— Скажи, суровый известняк,
На смену кто войне придёт?
— Сыпняк!..
Объявилась эта тётя,
Завтра мёртвых не сочтёте...*

Поёживаешься от созвучия поэта с современностью, осознаешь, что Хлеб-

ников — ещё одна неучтенная жертва Октябрьской революции. Именно эта «каменная баба» сделала его голодным и больным, унизила, даже правописание имени и фамилии переделала («Велимир» писалось через *i* десятиричное, а «Хлебников» через «ять»), заразила болезнями и умертвила.

Никто из разрешавших воздвигнуть памятник не понимал его смысла, а Май Митурич, сотворивший его, что-то объяснял про археологию. Он обвёл вокруг пальца этой археологией советскую власть, вырвался из мифа, сочинённого на костях Хлебникова. Поэт, зарытый на погосте в Ручьях и непогребённый, не ведает, что в Москве сотворённый им миф обрёл реальность на мифической его могиле. Поверх надгробной плиты Маем Митуричем положена подлинная «доисторическая» каменная баба, найденная археологами на Исык-Куле. Вы разглядываете фантазмагорический образ ужаса и смерти, поваленный ещё более жуткой силой, а «каменная баба» холодными глазами разглядывает вас. Мистика!

Мистика и в том, что у Хлебникова не только две могилы, но и два места рождения. По одним данным, село Тундутово, по другим — Малые Дербеты бывшей Астраханской губернии. Никто из многих писавших о нём в двадцатые и тридцатые годы не удосужился просто спросить его мать Екатерину Николаевну Хлебникову, где она родила, — уж этого женщина не может забыть. Умерла она через четырнадцать лет после своего сына.

Итак, уточним хотя бы один факт: в официальной могиле прах поэта Хлебникова не лежит. А неизвестному жителю Санталова или Ручьёв повезло: он (или она?) покоится на элитарном Новодевичьем, хотя и не под своим именем.

<http://www.ka2.ru/nauka/pogost.html>

О судьбе Велимира Хлебникова, о поисках возможного захоронения поэта.

Велимир Хлебников, поэты Серебряного века, русская литература XX века

This article is about the fate of Velimir Khlebnikov, the search for a possible burial of the poet.

Velimir Khlebnikov, the poets of the Silver Age, Russian literature of XX century

Музей петербургского авангарда

Дом Матюшина



В Санкт-Петербурге трудно встретить деревянный дом. В основном это связано с тем, что в холодные зимы блокады все деревянные строения разобрали и сожгли в печах спасающиеся от холода ленинградцы.

ДОМ Матюшина чудом удалось сохранить. В этом уникальном здании проживал в начале двадцатого века первопроходец отечественного модерна, скрипач и художник Михаил Матюшин со своей молодой супругой Еленой Гуро. Они оба достигли успеха, как в живописи, так и на писательском поприще. Создателям музея удалось сохранить свободолюбивый дух русского авангарда, в котором творческий процесс главенствует над конечным результатом, а реализация таланта никоим образом не связана с потребительским спросом публики. В музее можно узнать о зарождении авангардной культуры в России и многообразии петербургского авангардного искусства. Здесь можно овладеть «расширенным смотрением» — научиться видеть всем телом вслед за художниками группы «Зорвед», проникнуться лозунгами футуристов и уловить дух времени, когда процесс творчества и личность художника были важнее самого произведения.

Дом на Песочной улице (ныне ул. Проф. Попова) до сих пор притягивает к себе всех, кто интересуется русской живописью и кому не безразлична культура страны. Экспозиция дома посвящена двум разделам — авангарду до революции 1917-го года и после него и художникам — Матюшину и Гуро. Осо-

бое внимание на выставке уделено созданному в 1923 г. институту художественной культуры, в котором творили Малевич, Матюшин и Филонов. Почти полвека это скромное здание притягивало к себе талантливых и нестандартно мыслящих деятелей художественной культуры Северной столицы. На заре русского модернизма сюда захаживали такие представители авангарда, как Владимир Татлин, Казимир Малевич, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Василий Каменский, братья Бурлюки и многие другие неформальные знаменитости. Во время второй мировой войны здесь проходили встречи виднейших советских поэтов и прозаиков. Последняя супруга Матюшина, Ольга Константиновна, жила здесь вплоть до семьдесят пятого года. Благодаря ей сохранился интерьер квартиры художника, его книги, наброски, картины.

Дом на Песочной ул. №10 был приобретён журналистом Михневичем в 1891 году. В это время к дому достроили второй этаж, и в 1904 публицист завещает его Литературному фонду, который занимался пособиями для нуждающихся учёных и литераторов. В нём состояло около 55 писателей, которые могли получить финансовую помощь. Председателями фонда являлись Заблочкий-Десятковский, Репинский, Таганцев, Арсеньев и другие. С получением дома в своё распоряжение фонд смог предоставлять самым нуждающимся писателям квартиры на бесплатной основе.

В 12-й квартире долгое время жил композитор и скрипач, живописец Михаил Матюшин, который был выдающимся деятелем русского авангарда. Вместе с ним здесь жила и его жена Еле-

на Гуро — художница, прозаик и поэтесса. Также в доме проживали писатель Всеволод Вишневский, Маяковский и Хлебников. В период 1910–1920 гг. дом становится своего рода штаб квартирой представителей русского футуризма, среди которых были Малевич, Филонов, братья и сёстры Эндер, Валида Делакроа, Костров, Магарил, Горький и Кручёных.

Здесь организовывались заседания издательства под названием «Журавль», шли активные подготовки различных постановок футуристических представлений, таких как «Победа над солнцем», а также «Владимир Маяковский».

В 1977 г. дом решают передать в собственность Государственному музею истории Ленинграда, вследствие чего в 1987 г. это двухэтажное здание из дерева полностью разобрали. Спустя некоторое время оно было вновь восстановлено, только уже на основе сохранившихся документов и фотографий, множество из которых было сделано лично Матюшиным.

В 2006 г. здесь был открыт Музей петербургского авангарда, являющийся филиалом Музея истории северной столицы.

Теперь каждый может посетить квартиру первого русского авангардиста и познакомиться с историей развития этого направления в русском искусстве. Сегодня в музее можно увидеть коллекцию живописи и графики, книги, манифесты, брошюры, фотографии и публикации, отражающие историю петербургского авангарда до и после 1917 года. Не забывают здесь и о современных талантах. Работы молодых художников экспонируются на временных выставках.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА «БИБЛИОТЕЧНОЕ ДЕЛО»

Фирсов Владимир Руфинович, заместитель генерального директора Российской национальной библиотеки,
доктор педагогических наук, председатель редакционной коллегии

Басов Сергей Александрович, заведующий научно-методическим отделом библиотковедения Российской национальной библиотеки,
кандидат педагогических наук, заместитель председателя редакционной коллегии

Госина Людмила Игоревна, ведущий научный сотрудник Библиотеки по естественным наукам Российской академии наук,
доктор филологических наук

Добрюзина Светлана Александровна, директор Федерального центра консервации библиотечных фондов Российской национальной библиотеки,
доктор технических наук

Жабко Елена Дмитриевна, заместитель генерального директора по информационным ресурсам Президентской библиотеки
им. Б. Н. Ельцина, доктор педагогических наук

Леликова Наталья Константиновна, заведующая отделом библиографии и краеведения Российской национальной библиотеки,
доктор исторических наук

Лихоманов Антон Владимирович, заведующий сектором фондов Российской национальной библиотеки, кандидат исторических наук

Михеева Галина Васильевна, ведущий научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки,
доктор педагогических наук

Николаев Николай Викторович, заведующий отделом редких книг Российской национальной библиотеки,
доктор филологических наук

Соколов Ариадий Васильевич, доктор педагогических наук, профессор

Соколова Наталья Викторовна, директор Института корпоративных библиотечных информационных систем,
кандидат технических наук

Черняк Мария Александровна, профессор кафедры новейшей русской литературы Российского государственного педагогического
университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук

Колесникова Марина Николаевна, заведующая кафедрой библиотковедения и теории чтения СПбГУКИ,
доктор педагогических наук, профессор





Творчество — это способность вызывать к жизни иные миры:
«Люблю недостижимое, чего, быть может, нет»
З. Гуспиус

