

# ЗАБЫТЫЕ СТАТЬИ В. В. МАЯКОВСКОГО 1913—1915 гг.

Предисловие Е. Усевич

Комментарии В. Тренина и Н. Харджиева

## ПУТЬ МАЯКОВСКОГО

Владимир Маяковский начал свой литературный путь в качестве футуриста. Он закончил этот путь в рядах Российской ассоциации пролетарских писателей. Изучение этого пути приобретает все большее значение по мере того, как все более усиливающаяся дифференциация в рядах попутничества ребром ставит перед каждым писателем, честно стремящимся идти в ногу с пролетариатом, проблему о его собственной перестройке, о путях и методах ее.

Собранные и публикуемые сейчас статьи Маяковского, относящиеся к раннему периоду его литературной деятельности, имеют чрезвычайно важное значение именно тем, что бросают свет на исходные пункты его тогдашнего мировоззрения, на те элементы этого мировоззрения, которые ему приходилось преодолевать, от которых он отталкивался в процессе своего приближения к мировоззрению пролетариата, в процессе своей работы на службе революции, которой он с первого момента ее отдал все свое творчество.

И прежде чем переходить к анализу пути Маяковского от футуризма до РАПП, необходимо определить, чем был исходный пункт, что представляло собой фигурирующее под названием футуризма течение, представителем которого являлся Маяковский в тот период.

Русские футуристы заимствовали это название от итальянского направления в искусстве, направления с вполне отчетливой классовой направленностью и совершенно ясными социальными корнями. Итальянские футуристы были представителями крупной империалистической буржуазии, улавливающей и ведущей за собой некоторые слои мелкобуржуазной интеллигенции, надеющейся найти выход на путях империалистического развития Италии. Таким образом итальянские футуристы всеми нитями связаны были с империалистической итальянской буржуазией, отражая в своем творчестве стремление последней к выходу на международную арену. Отсюда их ненависть к историческим реликвиям, делающим итальянскую культуру как бы объектом для других развивающихся культур, — отсюда стремление к «активности» Италии, радостное упоение капиталистической техникой, городской культурой. Эти социальные корни обуславливали единую для всех итало-футуристов идеологию с соответственными творческими установками и стилевыми тенденциями. Они же вполне закономерно, без всяких зигзагов и потрясений привели итало-футуристов на вполне естественный для них путь фашизма. То, какие классовые прослойки объединял итало-футуризм, чью идеологию в искусстве он отражал, совершенно ясно и никаких сомнений не вызывает.

Совершенно иначе обстоит дело с русскими футуристами. Какие общие творческие установки и стилевые тенденции объединяли, например, Маяковского с Игорем Северяниным, Крученых с Асеевым, Бурлюка с Пастернаком? Что такое футуризм, если футурист Игорь Северянин с его преклонением парвею перед паразитической «культурой» буржуазных будуаров и отдельных кабинетов и футурист Владимир Маяковский с его психологией городского парня, к которому эта культура обращается своей изнаночной

стороной изголодавшихся люмпен-пролетариев, проваленных носов проституток и сточных канав? Какие могут быть общие социальные корни у всех этих людей? Можно ли ответить на все эти вопросы тем универсальным объяснением, которое до сих пор обычно давалось и которое выражалось в двух словах: мелкая буржуазия? Ведь мелкая буржуазия подвергается процессу постоянной дифференциации и ее крепнущие прослойки вырабатывают в капиталистических условиях совершенно другую идеологию, чем прослойки деклассирующиеся и разоряющиеся. Ведь и итальянские футуристы несомненно вели за собой некоторые слои мелкой буржуазии. А между тем, когда их вождь Маринетти в 1914 г. приехал в Россию, то и фигурировавшие под общим названием футуристов литературные объединения встретили его чрезвычайно враждебно, и сам он нашел, что у итальянских футуристов с русскими собственно нет ничего общего.

«Мы очень земные, и в этом наша сила и наша слабость,— заявил Маринетти.— Русские же футуристы слишком отвлечены, и в этом их слабость и их сила».

Весьма понятно, что подразумевал Маринетти, говоря об «отвлеченности» таких русских футуристов, как Маяковский, и почему эта «отвлеченность» вызывала его недовольство. Ожесточенные протесты мелкобуржуазного бунтаря Маяковского против капиталистической культуры конечно должны были казаться отвлеченными стоящему на твердой «земной» почве утверждения этой культуры Маринетти. Таким образом по своей идеологии та часть русских футуристов, для которой хоть сколько-нибудь был характерен Маяковский, ни с итальянским футуризмом, ни с остальными фигурирующими под этой же кличкой представителями самых разнообразных классовых прослоек и соответственных идеологий ничего общего не имела. Это смутно, не отдавая себе отчета в социальных причинах этого факта, чувствовал и сам Маяковский, когда в 1914 г. в полемике по поводу приезда того же Маринетти писал:

«Под кличкой «русские футуристы» — группа, объединенная ненавистью к прошлому, но люди различных темпераментов и характеров». Маяковский, повидимому не придавал ни малейшего значения этому названию, не пытался теоретически его осмыслить. Он писал в одной из статей («И нам мяса»):

«Что такое футуризм? — Марка, как «Треугольник». Под этой маркой выступал и тот, кто вышивал:

«Вчера читала я. Тургенев  
Меня опять зачаровал...»

и орущие, как хлысты на радении,

«Дыр бул щир...»

И вот возникает вопрос, который можно сформулировать словами одного из горьковских эпизодических персонажей в «Климе Самгине»: «Да был ли мальчик-то, может мальчика-то и не было?» Существовал ли вообще русский футуризм, или под этим механически перенесенным из-за границы названием были объединены самые различные по своим тенденциям поэты, некоторые из коих быть может и представляли соответствующие итальянским футуристам слои, но которых ничто не соединяло друг с другом? Ибо даже «ненависть к прошлому», о которой, как о чем-то им всем общем, пишет в вышеприведенной цитате Маяковский, вовсе не всем так называемым футуристам была свойственна. Творчество например Хлебникова пронизано стремлением к очень древнему прошлому, характеризуется в своих стилевых и словотворческих тенденциях возвратом к самым истокам древнерусской речи, отвращением к космополитическим, нивелирующим тенденциям развития капиталистической культуры, то-есть именно к тому единственному, что привлекало в ней Маяковского. И совершенно закономерны были сомнения Горького, который в одной из своих статей (в 1915 г.) заявил, что по его мнению никакого футуризма нет, а есть просто Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Бурлюк, Каменский и др.

Если уже говорить об отражении у нас идеологии итальянского футуризма, то быть может следовало бы поставить проблему, не является ли таким отражением, конечно завуалированным и соответственно измененным, появившийся значительно позднее, уже в советских условиях, конструктивизм с его противопоставлением интеллигенции про-



**ВЫСТУПАЮЩИЕ ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ДАВИД БУРЛЮК**

С фотографии (1914 г.), опубликованной в газете «Новь» со следующей подписью: «Пророки» футуризма в «готовом» к выступлению виде: Маяковский кричит о своем презрении к «толпе». Бурлюк «выявляет» свое отношение более мирным способом».

летариату, с его обожествлением техники, без различия социалистической и капиталистической техники, с его буржуазного типа урбанизмом, со всем тем, что делало его в поэзии неосознанным отражением рабизации. Но это особая проблема и предмет особой статьи.

Возвращаясь к первому периоду литературной деятельности Маяковского, придется констатировать, что его так называемый футуризм очень мало может здесь объяснить, являясь лишь «маркой», объединяющей самые различные течения, маркой, принятой, надо полагать, чтобы подчеркнуть космополитизм направления, без теоретического осмысления социального значения ее.

Людей, окружающих Маяковского, по видимому трудно считать группой, идеологию и мировоззрение которой он отражал. Такая группа создалась вокруг него несколько позднее, в 1915 г., когда собственное его мировоззрение приняло несколько более отчетливый характер. Каковы же были взгляды, отношение к окружающей действительности у Маяковского в тот период?

Независть к буржуазному обществу, к его культуре, морали, религии еще почти ребенком толкнула Маяковского в ряды борющегося пролетариата, в ряды большевистской партии. Эта ненависть была обусловлена и его социальным положением, и всем его развитием. Его детство проходило на Кавказе, одном из центров революционного движения 1905 г. Буржуазную культуру он наблюдал в ее отвратительнейшей форме — в форме колонизаторской политики царизма на Кавказе. С тринадцати лет вынужденный зарабатывать себе пропитание, постоянно сталкиваясь и на Кавказе, и в Москве с революционерами, Маяковский с 14 лет стал принимать участие в революционном движении и уже 16-летним мальчиком попал в царскую тюрьму, где просидел около года. Таким образом впечатления раннего детства и отрочества связаны были у него с избиениями, казнями и преследованиями его друзей, грузинских революционеров, с гнетом, нищетой, тюрьмой. Все эти условия сделали его непримиримым врагом существующего строя, бунтарем, бунт которого мало имел общего с грошовым бунтом интеллигентского хлюпика, бунтующего в рамках буржуазного общества во имя «свободы своего духа» и при малейшей опасности, угрожающей устоям этого самого общества, сменяющего свой бунт на мистические озарения, на «проблему пола», на «сретение царя» и т. п. Вот что привело 14-летнего мальчишку в ряды пролетарской партии. Но Маяковский слишком недолго пробыл в ней, чтобы проникнуться ее мировоззрением, прочно усвоить ее идеологию. Отойдя от партии, чтобы, как он писал в воспоминаниях, научиться «делать социалистическое искусство», он ушел из нее тем же мелкобуржуазным бунтарем-одиночкой, каким пришел, вооруженным лишь голой ненавистью и отрицанием всего существующего, не видя целей и задач, во имя которых отрицал, не вполне отдавая себе отчет в том, что должно прийти на смену существующему строю.

И именно потому, что он считал искусство чем-то, что надо создавать в не революция и принести ей готовым, его творчество того времени отражало индивидуалистический бунт городского пария, а не революционное мировоззрение городского пролетария. Пытаясь создать новое «социалистическое» искусство вне связи с общей теорией и практикой пролетариата, Маяковский неизбежно превратил его в нечто самодовлеющее, в самоцель. В его статьях этого периода мы встречаемся с такими утверждениями: «Философия искусства и философия жизни — два различных мира. Философия жизни — математическая логика, философия искусства — непосредственная интуиция» (тезис из программы доклада об искусстве, 1913 г.) и с яростным протестом против навязывания художникам обязанности «вливать свой крик в наши крики о хлебе и правде» («Живопись сегодняшнего дня»), и с определением моральных и политических идей как «случайных для искусства». Правда, в этих же статьях Маяковский проводит мысль, что эта работа над словом, как таковым, нужна и необходима именно для того, чтобы сделать слово послушным и гибким орудием в руках человека, ибо: «Причина действия поэта на человека не в том, что он чемодан для здравого смысла, а в способности находить каждому циклу идей свое исключительное выражение» («Не бабочки, а Александр Македонский»), но эта мысль, как и прорывающиеся тут и там мысли о том «Зачем мы? Самоопределение, вот основной вопрос сегодняшнего дня», — все это не может вывести его из порочного круга самодовлеющего искусства как самоцели.

Именно этим взглядом на искусство как на самодовлеющую сущность только и можно объяснить то обстоятельство, что, задавшись целью создать революционное, социалистическое искусство, Маяковский путал революционность в искусстве, с новаторством в искусстве, и что, исходя из этой точки зрения, он считал «революционерами» в искусстве тех, кто с революцией и революционностью не имели ничего общего.

Адресуя к Игорю Северянину строки:

«Как вы смеее называться поэтом  
И, серенький, чирикать, как перепел...»,

характеризуя его творчество, как могущее иметь успех только у тех, чей круг желаний не выходил из границ «пройтиться по Морской с шатенками», он в то же время считает, что и Северянин, создавая новую форму, объединен с ним «общей ненавистью к прошлому», и он, стало быть, «революционер в искусстве». Таким образом Маяковский стоял, по существу говоря, на чисто формалистической точке зрения, идя не от содержания к форме, а от формы к содержанию.

И именно этим обстоятельством обусловлено первоначальное отношение Маяковского к разразившейся в 1914 г. империалистической войне. В своей автобиографии в полном собрании сочинений Маяковский пишет: «Война. Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны».

Какова же была эта воспринятая им декоративная сторона войны? Как видно из публикуемых в этом номере «Литературного Наследства» статей Маяковского, относящихся к первым месяцам войны, он и войну воспринял в первый момент исключительно с точки зрения ее влияния на искусство. Первое, что увидел Маяковский в войне, это то, что теперь-то уж Брюсовым и Бальмонтом конец, что теперь-то всем станет наконец ясно, что их форма устарела, не годится, что современную войну нельзя передать архаическими образами шлемов, стрел и мечей, что ее невозможно затискать в ямбы и хорен. «Ганьше, — пишет он, — вам нужна была желтая кофта. Вам, а не мне. Теперь вы и без нее должны нас понять». Таким образом войну он вначале воспринял тоже как своеобразную форму новаторства, как нечто, что должно положить конец старому, обновить застоявшиеся формы быта, легализовать новаторские устремления в искусстве. Война показалась ему лишь средством убедить общество в необходимости нового искусства. На это направлены все статьи Маяковского этого периода. Искусство как самоцель привело, правда, на весьма короткий период, к некоторым военным настроениям, хотя и обусловленным чисто внешними «шумовыми» сторонами войны, но тем не менее довольно ясно выраженным.

Крайне любопытно отметить и другую сторону в военных настроениях Маяковского: индивидуалист-одиночка впервые почувствовал коллектив, героическую толпу. Правда, и здесь он вначале заметил лишь внешнюю сторону, увидев героический коллектив в насильно согнанной, гонимой на смерть массе, но характерно то, что впервые зарождается и появляется у Маяковского само понятие о коллективе, о его мощи, о новом его качестве по отношению к отдельным личностям, о осознании себя в коллективе как правовой личности, о бессмертии личности в коллективе. В одной из своих статей о новом человеке, он пишет:

«...Когда полк идет в атаку... ведь не различить, чей голос принадлежит Ивану, так и в массе летящих смертей не различить, какая моя, а какая чужая. Смерть несется на всю толпу, но, бессильная, поражает только незначительную ее часть... и поэтому там бессмертнее».

Отсюда и началось очень быстро отрезвление Маяковского. Увидевши коллектив, массу героически гибнущих людей, он неизбежно должен был натолкнуться на вопрос: во имя чего? А натолкнувшись на этот вопрос, он очень быстро разглядел за спиной идущих на смерть миллионов сытых эксплуататоров, во имя чьих интересов гибла эти миллионы. Уже в конце 1914 г., в той же газете «Новь», где печатались отражающие военные настроения статьи Маяковского об искусстве, появляется его рассказ «Давно прошедшее», где с необычайной силой в коротких, обрывающихся, как бред сошедшего с ума от ужаса человека, строках рисуется жестокая нелепость войны. В

этом рассказе отзываются мотивы очень многих появившихся впоследствии антивоенных стихов Маяковского.

И это было началом распада объединения футуристов.

Классовые различия и обусловленные ими различия в идеологии например Северянина, встретившего войну «грозными» призывами: «Германия, не забывайся!» и смехотворными обещаниями: «И я ваш нежный, ваш единственный, я поведу вас на Берлин», и Маяковского, уже в 1915 г. завопившего:

«Вам ли, любящим баб, да блюда,  
Жизнь отдавать в угодую!»

выскрились с резкой ясностью, чтобы их дальше могли заслонять новаторские формы поэзии.

Убедившись, что война есть лишь продукт и завершение ненавистного ему буржуазно-капиталистического общества, что ни к чему, как к еще большему угнетению обездоленных, к еще большему ожирению богатых и сытых, она не ведет и привести не может, Маяковский истощенным голосом завопил об искалеченных, растерзанных, сожженных, утопленных, закричал о богатых, о «думающих нажраться лучше как». И хотя, отойдя от революционной борьбы пролетариата, будучи оторванным от находящейся в подполье партии, он со своей позиции деклассированного, бунтующего интеллигента не мог видеть конкретного выхода, но то, что старый строй должен погибнуть, он твердо знал, когда в «Облаке в штанах», в этом вопле протеста задыхающегося в чаду и дыму лицемерного буржуазного общества человека, писал:

Вижу идущего через горы времени,  
которого не видит никто.  
Где глаз людей обрывается куцый  
главой голодных орд,  
в терновом венце революций  
грядет шестнадцатый год.

Таким образом Октябрьскую революцию Маяковский встретил с радостной готовностью. Раз поняв, что за разговорами о борьбе с германским империализмом, о борьбе за культуру, за человечество кроется ненавистная, жирная харя буржуа и борьба за его благополучие, Маяковский уже без труда разглядел этого же буржуа и эти же опасения за свой карман и за разговоры о немецком шпионаже большевиков и о попираемой ими «священной» демократии. Вопрос о том, принять или не принять революцию, перед ним не стоял<sup>1</sup>. Не понимая ее задач и целей, он знал и понимал одно: именно эта революция разрушит буржуазное общество, она «прокинет весь с детства ненавистный строй». Эта уверенность заставила его с первого момента революции отдать ей все свое творчество. Повторяем, проблема «принять или не принять» не стояла перед ним в том виде, в каком она стояла перед писателями, выросшими корнями в буржуазное общество. Но перед ним возникла другая проблема.

Маяковский считал, как мы видели, что искусство есть нечто самодовлеющее, что «слово — самоцель», что работа поэта есть работа над словом, как таковым, что моральные и политические идеи есть нечто случайное для искусства, привносимое в него извне. В своей статье «Два Чехова» он прямо пишет, что Чехову приписывают, навязывают «защиту униженных и оскорбленных», что «идей, сюжетов нет» и что «все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач».

Вопрос, который возникал у него уже раньше — вопрос «Зачем мы?», — сейчас, когда Маяковский увидел воочию творящееся огромное дело, встал перед ним с новой остротой. Тем самодовлеющим искусством, которое хотел создать Маяковский, чтобы принести его готовым в дар революции, теперь, как щитом, заслонился от революции ее враги. И Маяковскому показалось, что нужно выбирать между революцией и искусством, что одно противоречит другому, а раз противоречит — революционер Маяковский отбросил искусство.

<sup>1</sup> Редакция считает необходимым отметить неправильность этой формулировки, выдвинутой в свое время «литфронтцами» и подвергнутой критике в партийной и рапповской печати. — Р е д.

«Бросьте,  
забудьте,  
плюньте  
и на рифмы,  
и на арии,  
и на розовый куст  
и на прочие мелехлюндии  
из арсеналов искусств....»

писал он в это время

«...были б люди,  
искусство приложится».

Таково происхождение рационализма, утилитаризма Маяковского и его противопоставление агиток, реклам большому искусству. Но говоря об этой фактографии, о всей этой несомненно ошибочной, ликвидирующей искусство концепции, нельзя ни на минуту забывать, что у него это был лишь метод отталкивания от реакционнейшего «искусства для искусства»<sup>1</sup>. Нужно все время помнить о том, откуда и куда шел Маяковский, ибо в противном случае мы придем к спутыванию понятного движения, например литфронтовцев, от диалектического метода к голому эмпиризму, к фактографии, к голой публицистике и вытекающим из всего этого капитулянтским, оппортунистическим позициям с движением Маяковского вперед, к методу диалектического материализма. Почти каждый шаг Маяковского был шагом вперед именно потому, что для него не существовало вопроса о его «взаимоотношениях» с революцией, как его до сих пор ставят некоторые попутчики, что он не ставил вопроса о своих, поэта, правах в революции, а сознательно подчинил свое творчество революции и ее задачам, что его вела революция. Обслуживая ее задачи, он осмысливал их, постигал целое революции.

Уже раскол в ЛЕФ'е и создание РЕФ'а было шагом от противопоставления агитки искусству, от мелкобуржуазного рационализма. Дальнейший путь Маяковского закономерно привел его в РАПП.

В непрестанной борьбе со своим прошлым мелкобуржуазного бунтаря-одиночки, в постоянном преодолении в себе пережитков этого прошлого выработывал Маяковский свой творческий метод, неуклонно приближаясь к методу диалектического материализма. Это был славный путь поэта-революционера, идущего и пришедшего от революционной мелко буржуазии к революционному пролетариату. И то залакирование Маяковского, которое производилось переверзевцами, попытки представить его как с самого начала до конца одного и того же, не меняющегося, железобетонного, только смазывают этот путь, только мешают следовать ему тем писателям, которые искренне этого пути ищут, дезориентируют их в том, что же в творчестве Маяковского было от пролетариата и что от того самого мелкобуржуазного, бунтарского прошлого, которое он в себе преодолевал, стремясь к пролетариату. В своем стремлении доказать неизменность Маяковского, переверзевцы и литфронтовцы выдавали за образцы революционности, за высшее достижение, «его же не преидеши», пролетарской поэзии как раз такие элементы в творчестве Маяковского, как схематизм, рационализм, которые, будучи для него лишь методом отталкивания, им в его дальнейшей работе преодолевались. Но этого мало: канонизировалось и объявлялось образцом революционного творчества и то, от чего



ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Рисунок (1913 г.), работы Давида Бурлюка

<sup>1</sup> Редакция считает, что фактография для Маяковского была, конечно, «методом отталкивания от реакционнейшего «искусства для искусства», но таким, который лишь свидетельствовал, что бунт Маяковского по сути не выходил из пределов и понятий той же старой эстетики. — Ред.

отталкивался этим способом Маяковский. Зонин в своей статье о Маяковском (1930 г.) утверждает, например, что строки из поэмы «Про это»:

У лет на мосту  
 На презренье, на смех  
 Земной любви искупителем значась,  
 должен стоять,  
 стою за всех,  
 За всех расплачусь,  
 За всех расплачусь,

что эти строки являются поэтическим отображением долга революционера. Такое утверждение и есть сплошное залакировывание, «бетонирование» Маяковского. Стоит только немного вдуматься в эти строки, чтобы убедиться в их созвучности искупительским, бунтарско-индивидуалистическим настроениям периода «Владимира Маяковского» и «Облака в штанах». В поэме «Про это» отзывались в творчестве Маяковского те пережитки мелкобуржуазного индивидуализма, которые он смирял в себе, «становясь на горло собственной песне». Не понять этого — значит не понять той героической борьбы, которую вел Маяковский на своем пути к пролетариату.

Смерть прервала этот путь. Маяковский сделал все, что было в его силах, чтобы не дать использовать эту смерть врагам революции. Но враги — есть враги.

Те, что всю всю жизнь пытались доказать, как Троцкий, что «методы марксизма — не методы искусства», что всячески пытались столкнуть Маяковского с его революционного пути, утверждая, как тот же Троцкий, что «Маяковский слабее всего в тех своих художественных произведениях, где он законченнее всего как коммунист» («Литература и революция», стр. 109), ухватились за эту смерть, чтобы обосновать несовместимость службы революции и пролетариату с «высоким искусством», чтобы отвлечь от пути перестройки колеблющихся.

Но эти попытки остаются покушением с негодными средствами. Смерть Маяковского случайна. Не будь минутного ослабления воли, длительной болезни, ее могло бы и не быть. Но его творческий путь закономерен, и из него мы видим, что только слившись с пролетариатом и революцией, только заняв свое место в рядах последовательных борцов революции на фронте литературы Владимир Маяковский обрел свой полный голос.

Осваивание идеологии пролетариата делало творчество Маяковского многостороннее, полнее, законченнее по форме, уводя его от схем, от бесплодного индивидуалистического бунта, поднимая его на высшую ступень, с которой его глаз охватывал более широкие горизонты. И только враг революции, ищущий в искусстве средства забыть о ней или вредить ей, может сказать, что наиболее близкие к мировоззрению пролетариата вещи Маяковского, те вещи, которые выполняли задания революции, как «На смерть Есенина», «Тов. Нэтте, пароходу и человеку», наконец последняя, неоконченная поэма «Во весь голос», есть снижение его творчества. И тем больший отпор со стороны всей партийной общественности должно вызвать, когда к этим реакционным клеветническим выпадам присоединяются голоса отдельных коммунистов. А чем же иным, как не таким присоединением являются например высказывания В. Полонского, вроде того, что: «В этих вещах, рассчитанных на массы, сделанных от имени масс, он становится на корточки. Ему хотелось быть доступным, как басня, — отсюда схематизм и упрощенство, отличающее эти его вещи, отсюда вообще ряд неудач, примитивность замысла, элементарность композиции, бедность рифмы...» (В. Полонский, «О Маяковском», стр. 47, 1931 г.). Тов. Полонскому следовало бы очень серьезно обдумать, не перекликается ли это его высказывание с приведенным нами выше высказыванием Троцкого о том, что «Маяковский слабее всего в тех своих художественных произведениях, где он законченнее всего как коммунист». Схематизм таких вещей, как «150 000 000» (которая, несмотря на наличие его, вопреки эстетским утверждениям т. Полонского, является и по своей форме, и по заключающемуся в ней революционному пафосу одной из величайших поэм революции), есть не результат «стремления к доступности», совершенно необходимого для поэта-революционера, рассматривающего

«свои вещи как оружие в классовой борьбе, а недостаточного еще в тот период понимания революции во всей конкретности ее задач. Поняв это, т. Полонский быть может не отнесся бы с таким насквозь эстетским пренебрежением к самим этим задачам. Маяковский, видите ли, «как-то умел» «свинчивать шею», «переключаться на темы-миниаютюры, темы-поденки — об обывателе, о хулиганстве, о самогоне, о бюрократах, о суевериях, об обрядах, о поминках, и еще много раз об обывателе и бюрократах» (там же, стр. 59). Тов. Полонский перечислил здесь в числе «тем-поденок» все темы о борьбе с наследием капиталистического прошлого, о переделке в процессе революции человека. Тов. Полонский на месте поэта не сумел бы снизить до таких тем, как борьба с бюрократизмом, например; он, вероятно, считает, что и Ленин, призывая поднять на бюрократов ярость масс, занимался презренной «поденной агиткой». «Любителю старых дворянских манер», как назвал его Маяковский, не понять, что именно это обслуживание задач революции помогало Маяковскому овладевать мировоззрением пролетариата, изживать элементы схематизма в своем революционном творчестве.

Маяковский был крупнейшим поэтом современности. Его работа в рядах пролетариата, его совместная в пролетариате борьба за

«Построенный  
в боях  
социализм»

сделала его одним из величайших поэтов современности.

Он шел от мелкобуржуазного бунтарства к коммунизму своими особыми путями, и эти пути необходимо изучать и тем, кто честно стремится пойти по пути перестройки, и тем, кто должен этой перестройке помогать. В. И. Ленин в свое время писал:

«Задачи коммунистов внутри «Гоэлро» — поменьше командовать, вернее вовсе не командовать, а подходить к специалистам науки и техники («они в большинстве случаев пропитаны буржуазным мирозерцанием и навыками», как говорит программа РКП) чрезвычайно осторожно и умело, учась у них и помогая им расширять свой кругозор, исходя из завоеваний и данных соответственной науки, памятуя, что инженер придет к признанию коммунизма не так, как пришел подпольщик-пропагандист, литератор, а через данные своей науки, что по-своему придет к признанию коммунизма агроном, по-своему лесовод и т. д.» (Ленин, т. XXVI, 2-е изд., стр. 173, статья «Об едином хозяйственном плане»).

Маяковский пришел к нам через свою поэзию. Его путь должен быть изучен от исходной точки до конца.

Е. Усиевич

## ТЕАТР, КИНЕМАТОГРАФ, ФУТУРИЗМ

### *Милостивые государи и милостивые государыни!*

Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не останвится, да и не может остановиться, перед дверью театра.

Ненависть к искусству вчерашнего дня, к невращению, культивированной краской, стихами, рампой, ничем не доказанной необходимостью выявления крошечных переживаний уходящих от жизни людей, заставляет меня выдвигать в доказательство неизбежности признания наших идей не лирический пафос, а точную науку, исследование взаимоотношений искусства и жизни.

Презрение же к существующим «журналам искусства», как например «Аполлон», «Маски», где на сером фоне бессмысленности, как салные пятна, плавают запутанные иностранные термины, заставляет меня испытывать настоящее удовольствие от помещения моей речи в специальном техническом, кинематографическом журнале.

Сегодня я выдвигаю два вопроса:

- 1) Искусство ли современный театр?
- 2) Может ли современный театр выдержать конкуренцию кинематографа?

Город, напоив машины тысячами лошадиных сил, впервые дал возможность удовлетворить материальные потребности мира в какие-нибудь 6—7 часов ежедневного труда, а интенсивность, напряженность современной жизни вызвали громадную необходимость в свободной игре познавательных способностей, каковой является искусство.

Этим объясняется мощный интерес сегодняшнего человека к искусству.

Но если разделение труда вызвало к жизни обособленную группу работников красоты; если, например, художник, бросив выписывать «прелести пьяных метресс», уходит к широкому демократическому искусству, он должен дать обществу ответ, при каких условиях его труд из индивидуального необходимого становится общественно полезным.

Художник, объявив диктатуру глаза, имеет право на существование. Утвердив цвет, линию, форму как самодовлеющие величины, живопись нашла вечный путь к развитию. Нашедшие, что слово, его начертание, его фоническая сторона определяют расцвет поэзии, имеют право на существование. Это — нашедшие пути к вечному процветанию стиха поэты.

Но театр, служивший до нашего прихода только искусственным прикрытием для всех видов искусства, имеет ли право на самостоятельное существование под венком особого искусства?

Современный театр обставочен, но его обстановка это — продукт декоративной заботы [работы?] художника, только забывшего свою свободу и унизившего себя до утилитарного взгляда на искусство.

Следовательно с этой стороны театр может выступить только некультурным поработителем искусства.

Вторая половина театра — «Слово». Но и здесь наступление эстетического момента обуславливается не внутренним развитием самого слова, а применением его как средства к выражению случайных для искусства, моральных или политических идей<sup>1</sup>.

И здесь современный театр выступает только поработителем слова и поэта.

Значит до нашего прихода театр как самостоятельное искусство не существовал. Но можно ли найти в истории хоть какие-нибудь следы на возможность его утверждения? Конечно, да.

Театр шекспировский не имел декорации. Невежественная критика объясняла это незнакомством [с] декоративным искусством.

Разве это время не было величайшим развитием живописного реализма? А театр Оберамергау ведь не сковывает слова кандалами вписанных строк.

Все эти явления могут быть объяснимы только как предчувствие особого искусства актера, где интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания.

Это будет новое свободное искусство актера.

В настоящее же время, передавая фотографическое изображение жизни, театр впадает в следующее противоречие.

Искусство актера, по существу динамическое, сковывается мертвым фон декорации; это колющее противоречие уничтожает кинематограф, строительно фиксирующий движения настоящего.

<sup>1</sup> Так, например, мнимый расцвет театра за последние 10—15 лет объясняется только временным общественным подъемом («На дне», «Пер-Гюнт»), так как мелкоидейные пьесы, пожив несколько часов, умирают для репертуара. (Примечание Маяковского.)

Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслью промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, откроет дорогу к театру будущего — нескованному искусству актера.

## УНИЧТОЖЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФОМ «ТЕАТРА» КАК ПРИЗНАК ВОЗРОЖДЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Милостивые государи и милостивые государыни!*

Утвердив в своей прошлой речи положение: победа кинематографа обеспечена, ибо она — логическое следствие всего современного театрального искусства, доведшего до крайности обстановочный реализм наивных драматургов, я поставлен в необходимость ответить сегодня на новый предьявленный мне вопрос: как могу я, артист, приветствовать воцарение бездушной машины там, где еще вчера волновалась «трепетная» рука художника? — Ведь, — говорят мои враги, — кинематограф несет мигающие, бескусные штампы туда, куда мы, теперь вытесненные артисты, вливали душу красоты.

Разбираюсь, что доминирует в этом крике: боязнь гибели искусства или трусливый шкурный вопрос?

Такие явления, как кинематограф, граммофон, фотография надо рассматривать как применение в области искусства вместо малопроизводительного ручного труда машины. Но во всяком роде промышленности, где машина взяла доведенные разделением труда до последней простоты технические функции, она не уничтожила человека. а только ярко провела линию между вдохновителем, организатором труда и его рядовым тупым работником.

Возьмем, для примера, сначала хотя бы живопись. Потребность в ней существовала всегда.

Пока эта потребность была узка, художник обслуживал небольшой кружок королей, пап, меценатов, удовлетворяя их элементарной потребности имеет схожий с оригиналом «фамильный» портрет или гладкий «красивый» ландшафт. И этот род живописи был доведен до высшего совершенства и до абсолютной простоты.

А когда живопись демократизировалась и желание иметь простые произведения живописи стало общим, явилась потребность (минимум платы) и возможность (максимум простоты) передать дело реального портрета или пейзажа в руки машины — фотографии. Прозвучал ли такой переворот как «смерть художнику»? Отнюдь нет.

**В. Маяковский**



**Рис. Текрыгина - Л. Ш**

ОБЛОЖКА ПЕРВОЙ КНИГИ СТИХОТВОРЕНИЙ  
МАЯКОВСКОГО (1913 г.)

Образцами фотографии остались те же произведения Рафаэля или Веласкеца, а идеалом было приближение к ним.

Значило ли это, что искусство падает? — Нет.

Вот примеры равенства вчерашней живописи и фотографии: полное сходство с портретом Карьера достигается помещением перед объективом неплотной сетки; из двух демонстрированных на экране Давидом Бурлюком портретов публика не могла найти, который кисти К. Сомова и который «руки» фотографа. Такая легкость в изображении природы не убила желания искать красоту, а только дала художнику толчок понять, что искусство не копия природы и задача «коверкать» природу так, как она фиксируется в различном сознании.

Практический результат — обращение легионов «списывателей» к более продуктивным занятиям.

Но истинный художник опять вождь.

Все следующие положения справедливы и при исследовании вопроса о роли кинематографа. Возникает один только вопрос:

— Художник занимался копированием природы, грешен ли в этом театр? — Да.

Посмотрите работу Художественного театра. Выбирая пьесы преимущественно бытового характера, он старается перенести на сцену прямо кусок ничем неприкрашенной улицы. Подражает рабски природе во всем, от надоедливого скрипа сверчка, до колышущихся от ветра портьер. Но сейчас же, рядом, возникают убийственные противоречия, встает выдуманная перспектива с занавесами кисеи или помятые простыни моря. Хорошо, если приходится ставить какую-нибудь ветхозаветную оперу с одной лошадю между двадцатью статистами, но кто перенесет на сцену (если итти за реальностью передачи) версты в высь небоскребов или жуткое мелькание автомобилей?

И, конечно, на полную неудачу обречены всякие попытки обновить театр только переменой личного состава или поездкой в какие-нибудь, хотя и неписанные еще губернии, как это делает теперь Марджанов для своего «Свободного» театра.

И вот тут подкрадывается кинематограф: «если ваша задача только копия природы, то к чему весь сложный театральный бутафорский механизм, если на десяти аршинах полотна можно дать и океан в «натуральную величину, и миллионное движение города?»

— Но человек, — скажете вы возмущенно, — где же он, где его игра?

Но разве человека убил кинематограф, а не театр, подчиняя движение каждого воле режиссера?

Если артисты сотни раз репетируют свою роль только для того, чтобы потом пройти по сцене, как ходят настоящие обыкновенные люди, то почему этот простой процесс не подсмотреть прямо у улицы, а с другой стороны, если вам требуется сложная игра актера, то зачем, кроме талантливого артиста, роль отдавать какой-нибудь посредственности, отсылать в провинцию сотни живых, но бездарных Задунаевых или Днепровских, когда тысячи лент могли бы отпечатать до точности каждый момент изумительной игры актера? Артист остается вождем, кинематограф только вытесняет рядовых актеров сцены, неся с собою хоть и копию, но с больших моментов творчества. Сведя же деятельность сегодняшнего театра к машинному производству, простому и дешевому, кинематограф заставит подумать о театре завтрашнего дня, о новом искусстве актера.

Это — культурная роль кинематографа в общей истории искусства.

# НЕ ДЛЯ ДЕНЕГ РОДИВШІЙСЯ



В ГЛАВНОЙ РОЛИ ПОЭТА **ИВАНА НОВА**  
ВЕЛИЧАЙШІЙ ПОЭТЬ ФУТУРИСТЬ  
**ВЛАДИМІРЬ МАЯКОВСКІЙ**

ПЛАКАТ РАБОТЫ МАЯКОВСКОГО К ФИЛЬМЕ «НЕ ДЛЯ ДЕНЕГ РОДИВШІЙСЯ»  
С плаката (1916 г.), хранящегося в Литературном Музее Публичной Библиотеки СССР

# ОТНОШЕНИЕ СЕГОДНЯШНЕГО ТЕАТРА И КИНЕМАТОГРАФА К ИСКУССТВУ

## ЧТО НЕСЕТ НАМ ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ?

(ПОЛЕЗНА И ДЛЯ КРИТИКОВ)

*Милостивые государи и милостивые государыни!*

Сегодня мне необходимо ясной линией определить место, занимаемое вчерашним театром и кинематографом на общей площади искусства.

Милых обывателей до смерти перепугали два вопроса:

1) «Как же это, — театр, который существовал и в прошлом году, и раньше, в который я ходил в ложу с Петром Ивановичем и Марией Петровной, объявлять несуществующим — чепуха!»

2) «Если современный театр до того прост и бессодержателен, что его без всякого вреда для искусства можно заменить кинематографом, если история завтрашнего театра начнется только с первой футуристической постановки, то покажите — что же в вас ценного, что же в вас непохожего на других?»

Извольте.

Люди, выступающие против нас, да и вообще против всяких крайних новаторов, вооружаются единственным имеющимся у каждого обывателя оружием — «здравым смыслом».

Как ни странно видеть современного человека в таком допотопном вооружении, идущем, как бумеранг к боевому солдату, приходится рассмотреть, как оно влияет на человеческую психику.

Счастливым обладателем здравого смысла имеет громадное преимущество перед другими людьми — быть всегда и всем понятным.

Это достигается благодаря двум, едва ли не имеющим достоинства фактам:

Ограниченность уровня знания теми же рамками, как и знания ближнего (что же при таких условиях можно сказать непонятного?).

И способность при усидчиво-нудном занятии своим делом воспринимать усталым и слабым мозгом только самые режущие и случайные черты нового явления.

Когда к такому джентльмену обратятся с вопросом: вы знаете, что такое футуризм, он важно ответит:

«Ну да, знаю, это такое большое, кричащее, еще в желтом галстуке ходит...»

А кинематограф?

«Ну да, знаю. Вход пятнадцать или сорок пять копеек, сначала темно, а потом дрыгающие люди, под вальс бегают».

Когда один из таких джентльменов споткнулся в моей статье о слово «наука», он разобрался в нем следующим способом:

«Наука, ах да, знаю, это такое, сидят над книгами, арифметика, химия, потом растут, и с университетскими значками ходят».

И взвыл:

«Говорить об искусстве и кинематографе, а где же физика, техника?»

Молодой человек! история искусства, если только она способна стать наукой, будет наука общественная.

Беря какой-нибудь факт из области красоты, история искусств интересуется не техническим способом его выполнения, а общественными теч-

ниями, вызвавшими необходимость его появления, и тем переворотом, который вызывается данным фактом в психологии масс.

Так, например, при появлении какой-нибудь выполненной живописцем картины меня не интересует химический состав краски, там какого-нибудь кадмия лимонного или изумрудной зелени. Точно так же это мало интересует и самого художника.

Если бы это было иначе, то наши «знатоки» и фабриканты красок До-секин или Фридендер были бы лучшими и художниками, и критиками живописного искусства.

С этой-то точки зрения я и буду рассматривать отношение кинематографа и театра к искусству.

Первый и самый важный вопрос.

Может ли быть кинематограф самостоятельным искусством?

Разумеется, нет.

Красоты в природе нет. Создавать ее может только художник. Разве можно было думать о красоте пьяных кабаков, контор, грязи улиц, грома города до Верхарна?

Только художник вызывает из реальной жизни образы искусства, кинематограф же может выступить удачным или неудачным множителем его образов. Вот почему я не выступаю, да и не могу выступать, против его появления. Кинематограф и искусство — явления различного порядка.

Искусство дает высокие образы, кинематограф же, как типографский станок книгу, множит и раскидывает их в самые глухие и отдаленные части мира. Особым видом искусства он стать не может, но ломать его было бы так же нелепо, как ломать пишущую машину или телескоп только за то, что эти вещи не имеют никакого непосредственного отношения ни к театру, ни к футуризму.

Следующий вопрос.

Может ли кинематограф доставлять эстетическое наслаждение???

Да.

Когда кинематограф копирует какой-нибудь клочок определенной, хотя бы и характерной жизни, результаты его работы могут представлять в лучшем случае только научный, или, вернее, описательный интерес.

Впрочем, до нашего прихода этими упражнениями занимались и художники, и артисты.

Вот — Верещагин.

Ведь его же картины интересны только для тех, кто ни разу не видел узорчатых дворцов Азии.

А разве его ловля блох перед вычурно выпитанными воротами в Третьяковской галерее не так же комична и интересна, как объявление кинематографа в одном из рассказов «Сатирикона» о «ловле блох в Норвегии» (научная)? А все эти Сомовы, Баксты, Сарьяны, Добужинские, кочуя из одной части света в другую, разве не повторяют одну и ту же надоевшую работу ремесленников-списывателей?

Этим же до нашего прихода занимался и театр.

Как смешно было слушать в Художественном театре при постановке пьесы Горького «На дне» радостные замечания слушателей. «Да ведь это совсем, как настоящая, совсем, как на Хитровом



МАЯКОВСКИЙ  
В РОЛИ ИВАНА НОВИ  
Кадр из фильма  
«Не для денег родившийся»

рынке, ведь они, режиссеры и артисты, все до последней мелочи там выскледили и дали тонкую копию в этой изумительной постановке».

Да.

• Но ведь природа — только материал, с которым волен художник обращаться, как ему угодно, лишь при одном условии: изучать характер жизни и выливать ее в формы до художника никому неизвестные.

Если же работа художника и работа машины, как например фотография и кинематограф, начатая различными путями, в результатах совпадает, то логично из двух способов ее производства выбирать тот, на который затрачивается меньше общественной энергии.

Отсюда — успешность конкуренции кинематографа с театром.

Вот почему я говорю, что театр как искусство до нашего прихода не существовал.

Театр был только выпуклая фотография реальной жизни.

Единственное же отличие от него кинематографа — безмолвие — Эдисон стер своим последним изобретением.

Театр и кинематограф до нас, поскольку они были самостоятельны, только дублировали жизнь, а настоящее большое искусство художника, лишаящего<sup>1</sup> жизнь по своему образу и подобию, идет другой дорогой.

Мы идем с новым словом во всех областях искусства.

Но новой теперь может быть не какая-нибудь еще никому неизвестная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города.

Вот почему кто-нибудь из «отцов» с таким недоумением останавливается перед результатами работы певцов новой жизни.

Театр вчерашнего дня не может выдержать с кинематографом конкуренции, так как, копируя один и тот же момент жизни, выявляет его значительно слабее.

И при театре будущего кинематограф будет так же полезен при перемене взгляда на обстановку и декорацию, не конкурируя с ним, как с искусством, занятым явлениями совершенно другого порядка.

## ЖИВОПИСЬ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ

Характерно: выставки, десятки выставок; должно быть на каждой улице обеих столиц трепались за год всецветные флаги различнейших «передвижных союзов», «посмертных», «независимых», «валетов» и других несметных полков живописцев и... ни одной живописной радости, ни одной катастрофы, ничего захватывающего — ни разу не хотелось стать перед вещью надолго и, может быть, любя, может быть, негодуя, смотреть, смотреть и смотреть.

Широковещательные афишные рекламы с дюжинами отборнейших имен, музыка верниссажей, завлекающая игривый бомонд, сперминизация золотушных молодых диспутами — не помогли; художники, целые организации, даже идеи, объединяющие различные направления художественной мысли, подняв на секунду температуру интереса, пропадают бесследно, как корь, отходят серо и быстро, как какой-нибудь проезд генерала Жоффра на ленте кинематографа.

Отчего?

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

<sup>1</sup> В журнальном тексте явная опечатка. По смыслу следовало бы: «передельвающего, изменяющего жизнь». — Ред.

Давно ли об искусстве, как таксом, даже не мечтали! Сгибаясь втрое под тупой звериной мыслью о существовании, о борьбе за жизнь, мы и художников заставляли влить свой крик в наши крики о хлебе, о правде. Или же в пьяных залах рабами они покорно копировали «жирные окорока пьяных метресс», или заполняли галереи фамильными портретами дегенератов, но здесь интерес к художнику обрывался сейчас же за мраморными колоннами палаццо мецената.

А сейчас мы в шесть часов дневного труда накормим и оденем землю. И делаем это просто: каждый шлифует свою определенную грань мировой работы человечества.



ИЛЬЯ РЕПИН И КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

Шарж Маяковского (7 июня 1915 г.), хранящийся в собрании К. И. Чуковского

Закон машинного города — разделение труда.

А где художник?

При каких условиях его труд из индивидуально полезного, интересующего нас не больше, чем еда ближнего или его гимнастические упражнения, может стать общественно необходимым.

Если бы сейчас явился со своими картинами какой-нибудь старый-старый живописец, ну хотя бы Верещагин, и на вопрос: «а есть ли что у вас предъявить?» — достал свой «Апофеоз войны», черепа на голом поле, ему бы прямо сказали: «мы понимаем, вы полны самых гражданских чувств, война ужасная вещь, но позвольте, какое же отношение это имеет к живописи? Вопрос о войне решат значительно лучше люди, специально поставленные к этому занятию, люди, занимающиеся общественными науками».

Проповедывание высоких идей, «мораль» в картине отняли у живописцев.

Дальше.

Та же участь постигла и копировальщиков природы. «Послушайте, ведь ручной труд только тогда имеет право на существование, если не может быть заменен машиной, а посмотрите, я хоть сейчас закажу дюжину кабинетных á la Рембрандт или женщину скопирую не хуже Карьера, поместив перед объективом неплотную сетку».

И вот живопись оказалась профессией без определенных занятий.

Зачем мы?

Самоопределение — вот основной вопрос сегодняшнего живописца.

Прежде всего область воздействия живописных произведений — зрение, только зрение.

Объявив диктатуру глаза, мы уже знаем, какое отражение зрительной жизни нужно ему.

Дублирование жизни.

Зачем? Каждый день, надрывая зрачки на кричащих красках жизни, гоняясь глазами за змеиными линиями движения, уставая над формами цифр и букв, вы хотите не новой усталости от второй такой же жизни, а отдыха игры для глаза.

Свободная игра познавательных способностей — вот единственная вечная задача искусства.

Чтоб возместить силы, которые гигантски тратите на науку, на еду, на женщин, вы от искусства потребуйте и логичную арифметику. Нет! Возьмите от жизни элементы всякого зрительного восприятия, линию, цвет, форму и, закружив их танцем под музыку сегодняшнего дня, — дайте картину.

Это требование жизни, и вот только в несоответствии с ним предложения наших художников — трагедия живописи безвременья.

Каково же отношение группирующихся сейчас в России художественных сект к этому крику жизни?

Сейчас налицо три более или менее определенных течения.

Вульгарный реализм, импрессионизм и неореализм — новшества самых различных наименований.

Первое группируется вокруг «передвижной», «периодической» и «Петербургского Салона», второе — «Союза» и «Мира Искусства», третье — «Бубнового Валета» и меняющих названия выставок Гончаровой и Ларионова: «Ослиный хвост», «№ 4» и т. д.

Оговариваюсь, деление на выставки условно, например, С. Ю. Жуковский — человек... с очень широкими «способностями» и одинаково торгует и на «Передвижной», и в «Союзе», левее — Давид Бурлюк, как настоящий кочевник, раскидывал шатер, кажется, под всеми небами... но деление на выставки — пока единственный способ классификации живущих художников.

Чтоб быть объективным, постараюсь без трепещущего уважения проходить мимо седин горящихся прошлым маститых профессоров, но и новаторам не поверю на слово, они-де молодежь, значит, и передовые, значит, и «хорошие».

Какова же физиономия сегодняшнего дня?

Вульгарный реализм.

Об этих можно бы, казалось, и не говорить совсем.

Вернисаж передвижной. Три-четыре человека, о которых не хочется говорить.

Репин, Касаткин, Богданов-Бельский — славные художники для вымирающих богаделен стариков. Живите на проценты прошлого величия. Не хотят. И вот Репин вообразил себя чуть не отцом сезона, Богданов-Бельский бросился за воздухом импрессионистов. Кому это нужно? Как у Арцыбашева, изношенная женщина хвастается, что у нее еще «спина молодая».



Л. М. БРОДСКАЯ

Рисунок Маяковского (1913 г.), хранящийся в собрании И. И. Бродского

Впрочем оставлю их, эта статья пишется не для эпатирования людей с катаром вкуса. Да и художники эти когда-то много потрудились на пользу отечественной этнографии.

Эти все-таки не интересны для нас не потому, что мелки, а просто как люди умершего времени.

Отвратительны не они, отвратительна бодрствующая передвижная, дилетанты даже своего ремесла.

Маковские, искалечившие не одну сотню молодых «академиков», с добросовестностью премированного сплетника выворачивающие жизнь передних, бесстрастно-евнушески дублирующие серенькую обывательщину.

Бодаревские, коллекционеры бюстов, выписывающие для отдельных кабинетов и номеров для приезжающих без вывески купальщиц, натурщиц и пр. бедра.

Это уже противно по-настоящему, как любовь Передонова. Помните: «тепленькая, чуть-чуть трупцем припахивает».

Мне скажут: охота говорить о них, ведь давно на эти выставки приходит только какой-то чиновник с флюсом, два приказчика рыбной лавки да десятка три-четыре несовершеннолетних под наблюдением живо интересующихся кухарок. Да, у нас это так, но возьмите провинцию. Пока развоят только одну передвижную, вся эта пошлость законодательница вкуса. Вот почему с особенными удовольствием хочется кричать, кричать и кричать: у них нет искусства, потому что они картинами пользуются для дешевенного рассказа или копируют всевозможную порнографию для любителей сала.

Вот с этим подражанием природе исключительно для выразительности рассказываемого анекдотца боролись первые русские импрессионисты во главе с Мусатовым. Его работы показывали возможность искания. Результат — свет и воздух. Это могло верно привести хотя бы к нахождению элементов живописи — цвет, линия и форма как самоценные величины. Но продолжатели русского импрессионизма взяли не метод работы, а его результаты. Как академики заучили правила списывания, эти заучили условные цвета, заимствовали проблески стилизации. И вот, «когда меж собой поделали наследники царство и трон, то новый шаблон, говорили, похож был на старый шаблон».

Вот, например, К. Коровин. Человек выжил<sup>1</sup> много лет тому назад определенные краски, сделал этюд, понравившийся всем, с тех пор так же и пишет, не изучая жизнь, а варьируя свои картины. Все этюды, этюды и этюды. Тени синие, моря зеленые, розы розовые, и все одинаково. Говорят: это ничего. Коровин по призванию декоратор, но в том-то и дело, что декорации его — это тоже размашистые этюды, только увеличенные в несколько сот раз.

Еще более ужасающая одинаковость — С. Ю. Жуковский. Этот прямо, должно быть, написал квадратную версту полотна и разрезал на различных размеров картинки, а когда нескольким нравится одна и та же, он переписывает. Такой добрый, никогда не обидит.

И в самом своем основании это те же передвижники-фотографы — только голубые.

Впрочем есть среди них и совсем добросовестные — Архипов, Васнецов, Туржанский — так этим сам Волков позавидует.

Эти хоть не мудрствуют лукаво — труженики-мужики современного искусства. Прочно и крепко привязались к многооборотному «Союзу».

Опаснее «Мир Искусства».

<sup>1</sup> Вероятно следует читать «выжал» (из тюбиков). Статья в «Новой Жизни» вообще набрана небрежно, и все явные опечатки нами исправлены. — Р е д.

Если союзники, взяв подновленные приемы, пустились в старую работу, то эти иначе играют в молодость.

Берут старые, истасканные приемы, чтоб выразить идею, тему новой жизни.

Это тоже передвижники, но только бытописатели.

Бенуа, Добужинские, Кустодиевы дали столько иллюстраций городу.

Все это может вызвать интерес у историка, у знатного иностранца, интересующегося Россией, одним словом, у любого, только не у человека, ищущего живописи.

А над всем этим нависли тучей портреты и портреты, прямо, как будто каждая выставка держит для скучающих гостей альбомы фотографических карточек знакомых. И не к одному портрету художник не подходит, как в картине, везде его интересуется только фотографическое сходство, никто, конечно, и не мечтает перейти через идеал Рембрандта или Веласкеца. Это уже карается, как кощунство. Вместе с декорациями Судейкина и других портреты — это уже чисто промышленное отделение выставок художественных фотографий и печатного дела.

На все эти позорные и дряхлые стороны живописи три года назад с бранью и задором обрушились буйные молодые.

Действительно, перед новыми словами смущенно заерзали генералы от палитры. Здорово показывают, ведь правда, все правда! Но три года прошло, теперь перед нами ежегодно эти картины, и задумаешься, что же собственно нового дано на деле? А если еще посмотришь, как кто-нибудь, ну хотя бы Кончаловский, вождь «Бубнового Валета», расписывает в театре Зимина декорации, невольно вырвется, что это не новаторы живописи, а живописные новаторы-фразеры!

Но мы не будем обращать внимания на разговоры, посмотрим на картины.

В книгах у всех у них один принцип и даже очень верный: цвет, линия, форма самодовлеющие величины.

А как в картинах?

В картинах другое.

Прежде всего в теории долой содержание, а в каталоге под каждой картиной название: «Nature morte», «Nature morte», «Nature morte». Позвольте, как же? А очень просто, — ведь содержание не важно, а значит пиши, что в голову взбрдет, а так как разбираться нет охоты, то все бу-



АВТОШАРЖ МАЯКОВСКОГО

С подлинника (28 декабря 1915 г.), хранящегося в собрании А. Е. Крученых

тылки, бутылки и пивные бутылки. Так и не поняли бедные, что это свобода не в крике валяй как попало, а в исследовании законов, условий размещения на холсте живописных масс. Таким образом, на практике это свелось только к двум элементарным правилам: 1) каждая вещь достойна изображения, 2) вещь для художника не цель, а только объект изучения с точки зрения цвета, линии и формы. Как видите, правила достаточные только для того, чтобы начать работу.

Это основная вина Машкова, Кончаловского, Лентулова.

Более всего говорили о своей новизне, кажется, Гончарова и Ларионов, они же и самые признанные, первая добросовестно пользуется и краской, и линией, и формой как средством и дает лапоть передвигников только более лубочно, а поэтому современно. Ларионов же каждый день придумывает новые и новые направления, оставаясь талантливейшим импрессионером. Мне всегда хочется сказать ему едкими словами молодого поэта Хлебникова: «Новаторы до Вержболова, что ново здесь, то там не ново».

Несколько человек занялись теорией: Бурлюк, Якулов (по недоразумению в «Мире Искусства») разграфливают себе алгебраические формулы грядущего искусства в рамках, вещи, которые обыкновенно держат в папках. Хорошо, если живописью они занимались!

А за ними полки: юноши, юноши и юноши. Мильманы, Фальки, Савенковы — имя же им легион. Подхватят каждый лозунг, насядут на него всей своей малограмотностью и пошла, и пошла. Совсем, как у Саши Черного:

«Попишу, попишу, попишу.

Попишу животом, головой и ноздрей, и ногами и пятками,

Двухкопеечным мыслям придам сумасшедший размах,

Зарифмую все это для стиля яичными смятками,

И пойду по панели, пойду на бесстыжих руках».

И во всей русской живописи сегодняшнего дня нет ни одной картины.

Выставки — промадные папки открыток или ученических тетрадей, из которой изредка пристальным глазом отметишь рядом с мясом Бодаревского лапоть Гончаровой над двумя-тремя розами Машкова.

К сожалению, рамки статьи не позволяют сказать больше.

Однако ясно: все, именующие себя художниками, занимаются очень полезными вещами, но к живописи это имеет отношение только подготовительное. Говорю это не из зазорной мысли: лягнуть умирающего льва.

Уважая работу каждого просто как затрату силовой энергии, зная, что за каждым твоим правом быть гением в одном из часов прошлого, я только констатирую факт — современность не выражают. Ведь никто не справит свадьбу под похоронный марш, на войну не пойдут под напев танго, а в завтрашний день не пройти, ведомым бессильными стариками и старящимися. Надо окончательно освободить живопись. Из картин верблюдов, вьючных животных для перевозки «здорового смысла сюжета», мы должны сделать стаю веселых босоножек и закружить в страстном и ярком танце.

## ДВА ЧЕХОВА

Конечно, обидитесь, если я скажу:

— Вы не знаете Чехова!

— Чехова?

И вы сейчас же выгашите из запыленной газетной и журнальной бумаги крепко сколоченные фразы.

«Чехов, — глубоко протянет поэтоволосый лирик-репортер, — это певец сумерек».

«Защитник униженных и оскорбленных», авторитетно подтверждает многосемейный титулярный советник. И еще и еще:

«Обличитель-сатирик».

«Юморист»...

А бард в косоворотке рифмует:

«Он любил людей такой любовью нежной,  
Как любит женщина, как любит только мать».

Послушайте! Вы, должно быть, знаете не того Чехова. Знаки вашего уважения, ваши лестные эпитеты хороши для какого-нибудь городского головы, для члена общества ревнителей народного здравия, для думского депутата, наконец, а я говорю о другом Чехове.

Антон Павлович Чехов, о котором говорю я, — писатель.

«Подумаешь, какую новость открыл!.. — расхохотесь вы. — Это детям известно».

Да, я знаю, вы тонко разобрались в характере каждой из трех сестер, вы замечательно изучили жизнь, отраженную в каждом чеховском рассказе, не запутаетесь в тропинках вишневого сада.

Вы знали его большое сердце, доброту, нежность и вот... надели на него чепчик и сделали нянкой, кормилицей всех этих забытых Фирсов, человеков в футлярах, ноющих: «в Москву-у-у».

Мне хочется приветствовать его достойно, как одного из династии «Королей Слова».

Должно быть, слишком режущи стоны горбящихся над нивами хлеба, слишком остра картина нужды, наматывающей жилы на фабричные станки только из необходимости есть, если каждого человека искусства выпрягают в ямку тащущих труд на базары пользы.

Скольким писателям сбили дорогу.

Некрасов, как вкусные сдобные баранки, нанизывал строчки на нитку гражданских идей. Толстой от «Войны и мира» лаптем замесил пашню, Горький от «Марко» ушел к программам-минимум и максимум.

Всех писателей сделали глашатаями правды, афишами добродетели и справедливости.

И всем кажется, что писатель корпит только над одной мыслью, к которой он хочет защитить, исправить вас, и что ценить его будут только, если он, объяснив жизнь, научит бороться с нею. Из писателей выуживают чиновников просвещения, историков, блюстителей нравственности. Подбирают диктанты из Гоголя, изучают быт помещиц Русии по Толстому, разбирают характеры Ленского и Онегина.

Разменяют писателей по хрестоматиям и этимологиям и не настоящих, живших, а этих, выдуманных, лишенных крови и тела, украсят лаврами.

Возьмите!

Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов и пел:

«И блеск, и шум, и говор балов,  
И в час пирушки холостой  
Шипенье пенистых бокалов,  
И пунша пламень голубой».

Нет, на памятнике поместили: за то, что:

«Чувства добрые он лирой пробуждал».

Практический результат один: как только остропа политическх взглядов какогo-нибyдь писателя слаживается, авторитет его поддерживают не изучением его произведений, а силой. Так, в одном из южных городов ко мне перед лекцией явился «чин», заявивший: «имейте в виду, я не поз-

волю вам говорить несдобрительно о деятельности начальства, ну, там Пушкина и вообще!»

Вот с этим очинивничаньем, с этим канонизированием писателей-просветителей, тяжелой медью памятников наступающих на горло нового освобождающегося искусства слова, борются молодые.

В чем же истинная ценность каждого писателя?

Как гражданина отличить от художника??

Как увидеть настоящее лицо певца за портфелем присяжного поверенного?

Возьмите какой-нибудь факт, такой же, как сумерки, защита униженных и т. д., ну, например, дворник бьет проститутку.

Попросите этот факт художника зарисовать, писателя описать, скульптора вылепить. Идея всех этих произведений будет, очевидна, одна: дворник — мерзавец. Скорее всего эту идею зафиксирует какой-нибудь общественный деятель. Чем же будут отличаться от него мысли людей искусства?

Единственно, конечно, образом выражения.

Художник: линия, цвет, плоскость.

Скульптор: форма.

Писатель: слово.

Теперь дайте этот факт двум различным писателям.

Разница, очевидно, будет только в одном: в методе выражения.

Таким образом, задача писателя — найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но так как потребность нового выражения несетя каждым этапом времени особо, то и примеры, называемые сюжетом произведения, иллюстрирующие словесные комбинации, должны быть современны.

Яснее.

Возьмите задачник Евтушевского и прочтите на первой же странице: одному мальчику дали пять груш, а другому две груши, и т. д. Конечно, вы ни на секунду не подумаете, что сегодого математика интересовала странная несправедливость, учиненная над вторым мальчиком. Нет, он взял их только как материал, чтобы привести свою арифметическую идею.

Точно так же для писателя нет цели вне определенных законов слова.

Говоря так, я вовсе не стою за бесцельную диалектику. Я только объясняю процесс творчества и разбираюсь в причинах влияния писателя на жизнь.

Влияние это, в отличие от такового же социологов и политиков, объясняется не преподнесением готовых комплексов идей, а связыванием словесных корзин, в которых вы можете по желанию передать любую идею другому.

Таким образом, слова — цель писателя. Каковы же изменения, происходящие в законах слов?

- 1) Изменения отношения слова к предмету, от слова как цифры, как точного обозначения предмета к слову — символу и к слову — самоцели.
- 2) Изменения взаимоотношения слова к слову. Быстреющий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.
- 3) Изменения отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами.

Вот общие положения, единственно позволяющие подойти критически к писателю.

Так каждый писатель должен внести новое слово, потому что он прежде всего седой судья, вписывающий свои приказания в свод законов человеческой мысли.

Каков же Чехов как творящий слово?

Странно. Начнут говорить о Чехове как о писателе и, сейчас же забывая про «слово», начинают тянуть:

«Посмотрите, как он ловко почувствовал «психологию» дьячков с «больными зубами».

«О, Чехов — это целая литература».

Но никто не хотел говорить о нем как об эстете.

Эстет! И глазу рисуется изящный юноша, породистыми пальцами небрежно оставляющий на бумаге сонеты изысканной любви.

А Чехов? «Пшла, чтобы ты издохла,— крикнул он.— Прокля-та-я!»

Поэт! И сейчас же перед вами вырисовывается выпятившая грудь фигура с благородным профилем Надсона, каждой складкой черного глухого сюртука кричащая, что разбит и поруган святой идеал.

А здесь: «После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливкой. Сметана, свежая икра, семга, тертый сыр. Так укомплектовались, что папаша мой тайком расстегнул пуговики на животе».

Воспитанному уху, привыкшему принимать аристократические имена Онегиных, Ленских, Болконских, конечно, как больно заколачиваемый гвоздь, все эти Курицыны, Козулины, Комкодавленки.

Литература до Чехова, это — оранжерея при роскошном особняке «дворянина».

Тургенев ли, все, кроме роз, бравший руками в перчатках, Толстой ли, зажавши нос, ушедший в народ,— все за слово брались только как за средство перетащить за ограду особняка зрелище новых пейзажей, забавляющую интригу или развлекающую филантропов идею.

Чуть ли не на протяжении ста лет писатели, связанные одинакового жизнью, говорили одинаковым словом. Понятие о красоте остановилось в росте, оторвалось от жизни и объявило себя вечным и бессмертным.

И вот слово — потерянная фотография богатой и тихой усадьбы.

Знает обязательные правила приличия и хорошего тона, течет рассудительно и плавно, как дормез.

А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа: адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками.

Коммивояжеры — хозяева жизни.

Старая красота затрепала, как корсет на десятипудовой поповне.

Под стук топоров по вишневым садам распродали с аукциона вместе с гобеленами, с красной мебелью в стиле полуторы дюжины людовиков и гардероб изношенных слов.

Сколько их!

«Любовь», «дружба», «правда», «порядочность» болтались, истрепанные, на вешалках. Кто же решится опять напялить на себя эти кринолины вымирающих бабушек?

И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению «торгующей России».

Чехов — автор разночинцев.

Первый, потребовавший для каждого шага жизни свое словесное выражение.

Безвозвратно осмелл «аккорды», «серебристые дали» поэтов, высасывающих искусство из пальца.

Как грек тело перед гибелью Элады, лелеял слова вежливый Тургенев.

«Как хороши, как свежи были розы».

Но, боже, уже не вызовешь любовь магической фразой!

«— Отчего не любит? Отчего?»

Насмешлив спокойный голос Антона Павловича:

«— А вы его судаком по-польски кормили? А, не кормили! Надо кормить. Вот и ушел!»

Эстет разночинцев.

Позвольте, но ведь это позорно.

Быть эстетом белых девушек, мечтающих у изгороди в косых лучах заходящего солнца, быть эстетом юношей, у которых душа рвется «на бой, на бой, на борьбу со тьмой», это так, но, помилуйте, ведь эстет лабазников — это довольно некрасиво.

Все равно.

Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помои — безразлично.

Идей, сюжетов — нет.

Каждый безымянный факт можно опутать изумительной словесной сетью.

После Чехова писатель не имеет права сказать: тем нет.

«Запоминайте, — говорил Чехов, — только какое-нибудь поражающее слово, какое-нибудь меткое имя, а «сюжет» сам придет».

Вот почему, если книга его рассказов истреплется у вас, вы, как целый рассказ, можете читать каждую его строчку.

Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей.

Все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач.

Утверждение его — это не вытщенная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов. Возьмите его бескровные драмы. Жизнь только необходимо намечается за цветными стеклами слов. И там, где другому понадобилось бы самоубийством оправдывать чье-нибудь фланирование по сцене, Чехов высшую драму дает простыми «серыми» словами:

Астров: «А, должно быть, теперь в этой самой Африке жарница — страшное дело».

Как ни странно, но писатель, казалось бы, больше всех связанный с жизнью, на самом деле один из борющихся за освобождение слов, сдвинул его с мертвой точки описывания.

Возьмите (пожалуйста, не подумайте, что я смеюсь) одну из самых характерных вещей Чехова: «Зайцы, басня для детей».

«Шли однажды через мостик  
Жирные китайцы,  
Впереди их, задрав хвостик,  
Поспешали зайцы,  
Вдруг китайцы закричали:  
«Стой, лови! Ах! Ах!»  
Зайцы выше хвост задрали  
И попрятались в кустах.  
Мораль сей басни так ясна:  
Кто хочет зайцев кушать,  
Тот ежедневно, встав от сна,  
Папашу должен слушать».

Конечно, это автошарж. Карикатура на собственное творчество; но, как всегда в карикатуре, сходство подмечено угловатее, разительнее, ярче.

Конечно, из погони жирных китайцев за зайцами меньше всего можно вывести мораль: «Папашу должен слушать». Появление фразы можно оправдать только внутренней «поэтической» необходимостью.

Далее.

Растрепанная жизнь вырастающих городов, выбросившая новых юрких людей, требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов.

Рядом с щелчками чеховских фраз витиеватая речь стариков, например Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием.

Язык Чехова определен как «здравствуйте», прост, как «дайте стакан чаю».

В способе же выражения мысли сжатого маленького рассказа уже пробивается спешащий крик грядущего: «экономия!»

Вот эти-то новые формы выражения мысли, этот-то верный подход к настоящим задачам искусства дают право говорить о Чехове как о мастере слова.

Из-за привычной обывателю фигуры ничем недовольного нытика, ходатая перед обществом за «смешных» людей. Чехова — «певца сумерек», выступают линии другого Чехова — сильного, веселого художника слова.

## ТЕПЕРЬ К АМЕРИКАМ!

Довольно! В прошлом году вам нужна была желтая кофта (именно в ам, а не мне), нужна была вспыльчивость, где дребезгами эстрадного графина утверждаешь правоту поэтической мысли, иначе бы у вас, у публики, не было ступени, чтоб здоровыми, спокойными войти в оглушительную трескотню сегодняшнего дня.

Много талантливейших рук работало над тем, чтоб красиво и грозно вылепить лицо теперешней России, — но всмотритесь, вы различите следы и наших пальцев!

Правда, у нас было много трюков только для того, чтоб эпатировать буржуа.

Но ведь это ж только противодействие желанию истребить нас, а значит и все молодое.

Что было?! Вдумайтесь только во всю злобу, в весь ужас нашего существования: живет десяток мечтателей, какой-то дьявольской интуицией провидит, что сегодняшний покой — только бессмысленный завтрак на подожженном пороховом погребе (ведь В. Хлебников два года назад черным по белому пропечатал, что в 1915 г. люди пойдут войною и будут свидетелями крушений государств, ведь в прошлом году в моей трагедии, шедшей в Петрограде, в театре Комиссаржевской, я дал тот самый бунт вещей, который сегодня подмечен Уэльсом), кликушески орет об этом, а в ответ — выкормленный старческий смешок «о розах надо писать, соловьях, о женщинах... Брюсова б почитали...»

Теперь не может быть места непонимающим нас!

Кому может показаться туманным язык лирика Лившица (кажется, он сейчас ранен в одном из боев в Австрии), когда жизнь приучила к ласковым змеям языка дипломатов?



ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ

Рисунок Маяковского, хранящийся в собрании Н. Н. Пунина

Кому покажется страшной моя речь, ударная, сжатая, — ведь сейчас только такой язык и нужен, ведь нельзя же, да и времени нет, подвозить вам сегодняшнюю всю состоящую из взрывов жизнь в тихих, долгих, бурсацких периодах Гоголя.

Теперь жизнь усыновила нас. Боязни нет. Теперь мы ежедневно будем показывать вам, что под желтыми кофтами газров были тела здоровых, нужных вам, как бойцы, силачей. Сделаем так, чтоб уже никто не посмелить в наши горла воду недоверия!

И пусть каждый, выковав из стали своего сердца нож стиха, крикнет, как Хлебников:

«Сегодня снова я пойду  
Туда — на жизнь, на торг, на рынок,  
И войско песен поведу  
С прибоем рынка в поединок!»

## И НАМ МЯСА!

Солдаты, я вам завидую!

Вам хорошо!

Вот на ободранной стенке отпечаток пятерни шрапнели ключьями человеческих мозгов. Как умно, что к глупому полю приделали сотни обрезанных человеческих голов.

Да, да, да, вам интереснее!

Вам не нужно думать, что вы должны Пушкину двадцать копеек и почему Яблоновский пишет статьи.

Впрочем, это из другого!

Стихов, стихов, миллиард стихов (это вчера).

Радостно зашаркали в прихожей два миллиарда поэтовых ног, но...

Вошел Маяковский.

И почему это боязливо прячут многие бесполох детей худосочных муз.

Объяснимся.

Говорят, что я футурист?

Что такое футурист? Не знаю. Никогда не слышал. Не было таких. Вам про это рассказала m<sup>lle</sup> Критика. Я «ее»!

Вы знаете, есть хорошие галоши, называются «Треугольник».

И все-таки ни один критик не станет носить этих галош.

Испугается названия.

Галоша, объяснит он, должна быть продолговато-овальная, а тут написано «Треугольник». Это ногу жать будет.

Что такое футурист — марка, как «Треугольник».

Под этой маркой выступал и тот, кто вышивал:

«Вчера читала я, Тургенев  
Меня опять зачаровал»,

и оружие, как хлысты на радении,

«Дыр, бул, шир...»

И даже марка-то «футуристы» не наша. Наши первые книги — «Садок судей», «Пощечина общественному вкусу», «Требник троих» — мы назвали просто — сборники литературной компании.

Футуристами нас окрестили газеты. Впрочем, ругаться не приходится. Смешно, если Вавила кричал: «Отчего я не Евгений?» Какая разница?!

Футуризм для нас, молодых поэтов, — красный плащ торреадора, он нужен только для быков (бедные быки! — сравнил с критикой).

Я никогда не был в Испании, но думаю, что никакому торреадору не придет в голову помахать красным плащом перед желающим ему доброго утра другом. Нам тоже не к чему на добродушное лицо какого-нибудь земского барда наколачивать гвоздями вывеску.

Во всех наших манифестациях первым стояло на знамени:

«Всякое творчество свободно». Приходите!

Встретим достойно каждого. Лишь бы между его глазами и жизнью не маячила тучная фигура Апухтина, лишь бы чист был язык, а не изъеден фразами «маститых».

Сегодняшняя поэзия — поэзия борьбы.

Каждое слово должно быть, как в войске солдат, из мяса, здорового, красного мяса!



ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ДАВИД БУРЛЮК

С фотографии (1914 г.), опубликованной в газете «Новь» со следующей подписью: «Провозвестники» русского футуристического движения Маяковский и Давид Бурлюк готовятся к выступлению».

У кого это есть — к нам!

Нет нужды, что мы бывали несправедливы.

Когда в авто мчишься сквозь сотни преследующих врагов, нечего сантиментальничать: «Ах, под колеса попала курица!»

Наша жестокость дала нам силу, ни разу не сдавшись жизни, нести наше знамя.

Свобода творить слова и из слов.

Ненависть к существовавшему до нас языку.

С негодованием отвергать из банных веников сделанный венок грошовой славы.

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

## НЕ БАБОЧКИ, А АЛЕКСАНДР МАКЕДОНСКИЙ

Пора показать, что поэты не хорошенькие бабочки, созданные к удовольствию «полезных», обывателей, а завоеватели, имеющие силу диктовать вам свою волю.

Конечно, то, что вы считаете за поэзию, — на толстой странице богатенького журнальчика пляшущий в коротенькой юбочке Бальмонт, — надо в военное время запрещать, как шантан и продажу спиртных напитков.

Я говорю о поэзии, которая, вылившись подъемом марша, необходима солдату, как сапог, — о той, которая приучив нас любить мятеж, жестокость, правит снарядом артиллериста.

Сначала о поэзии-прислуге:

«Янтарь на трубках Цареграда,  
Фарфор и бронза на столе  
И душ изнеженных отрада,<sup>1</sup>  
Духи в граненом хрустале».

И

«Иду вперед: простор и даль,  
Лазурь прозрачна небосклона,  
Точь-в-точь бумага Рис Рояль,  
Что в чудных гильзах Викторсона».

Дактилоскопический оттиск!

Как близко сошлись свободные пальцы барда с наемной рукой Михея!  
Для старой поэзии здесь нет ничего позорного.

Деревенская Россия была так нища, что поэтов хоть в сельские учителя отдавай.

Так, бедному Некрасову пришлось поступить в сельские старосты, а Надсону — выступить на студенческих вечерах.

Тогдашняя Россия требовала от поэтов одного: скорее развезить в легоньких дрожках заученных размеров сведения о российской торговле и промышленности и тюки гражданских идей.

Если теперь притти к вам и сказать: «Я вот поэт, извольте»:

«Стонет в собственном бедном домишке  
Свету божьего солнца не рад...»

Вы руками замахаετε. «Встаньте, — скажете, — исследование экономического положения трудящегося крестьянства взяла на себя политическая экономия». Сегодняшняя городская жизнь характеризуется высшим разделением труда.

Профессия должна точно определить цель своего напряжения.

Цель поэта — слово.

Причина действия поэта на человека не в том, что стих его — чемодан для здравого смысла, а в способности находить каждому циклу идей свое исключительное выражение.

Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел.

Этого не хотят понимать старые. Занялись описыванием фактов.

Когда-то в прабабушкинские времена поэт, верный списыватель быта, заносил:

«Кричали женщины ура  
И в воздух чепчики бросали»,

<sup>1</sup> У Пушкина (Евгений Онегин) текст третьей строки иной: и чувств изнеженных отрада. — Р е д.

а Брюсов с таким же аршином подходит к сегодняшним событиям:

«Бросали польки хризантемы  
Ротам русских радостных солдат».

Господа, довольно в белом фартуке прислуживать событиям!



ДАВИД БУРЛЮК

Рисунок Маяковского, хранящийся в собрании К. И. Чуковского

Вмешайтесь в жизнь!

Мы сильнее, мы вам поможем!

Ведь дорогу к новой поэзии завоевали мы, первые заявившие:

— Слово — самоцель.

## КАК БЫ МОСКВЕ НЕ ОСТАТЬСЯ БЕЗ ХУДОЖНИКОВ

Мюнхен: двадцать шесть тысяч зарегистрированных художников!..

Париж: пятьдесят тысяч художников!..

Что это?? Мировые оранжереи искусства? Нежнейшие орхидеи, умеющие рождаться только под небами Ниццы?

Ничего подобного! Это самые обыкновенные русские!

Один мой приятель скульптор, колеся по немецкому искусству, остановился перед каким-то его «шедевром», кажется, медной дебелой дамой, именуемой «Бавария». Моему приятелю, человеку порядочному, конечно, не оставалось ничего лучшего, чем отозваться несколько крепко по адресу этого бездарного безвкусица. Человек деликатный, он сделал это по-русски, щадя национальное самолюбие дюжины джентльменов с рисовальными папками, расположившихся вокруг. Велико было его смущение, когда в ответ — гомерический хохот: все эти, пофыкивающие трубками, были наши соотечественники, ученики немецких академий.

Заграничные поездки, осязательные как высшая награда всеми нашими академиями, университетами, консерваториями, сделали то, что русские котировались на мировой бирже «искусства» не как великие, обновляющие мир, а как вечные ученики.

Опять и опять приходит на язык эпиграмма Хлебникова:

«Новаторы до Вержболова,  
Что ново здесь, то там не ново!»

Господа, неужели вас не гнетет:

Величайший русский скульптор Паоло Трубецкой не умеет говорить по-русски!

Л. Бакст получил звание академика в Петрограде за то, что в салоне Пуаре дает лучшие выкройки парижских мод!

Я знаю наверное, что, конечно, многие из будущих талантов каким-нибудь из бесчисленных августов гуляли по этой самой Москве в чаянии найти место, где можно учиться у родных родному искусству, и над потертой плисовой курткой добродушно смотрело русское веснушчатое лицо тулака или калужанина.

Кто же их тянет к Штукам и Кормонам?

Тянет их то, что в Москве нет академии художеств.

Есть только худосочная маленькая школка, называющаяся Училище живописи, ваяния и зодчества.

Найти это затерянное на Мясницкой учреждение было б даже немислимо, если б его не спасло одно незначительное обстоятельство: училище против известного всем почтамта. Поэтому-то только и не потерялось. Говоришь извозчику: «Мясницкая, против почтамта», он и находит.

Чем же в этом таинственном училище занимаются? На этот вопрос ответить очень легко, но лучше сначала узнайте, чем в нем не занимаются.

Прежде всего в нем никто и никогда не писал картин, да и не мог писать. Писание картин — это знание о том, как расположить на холсте красочные пятна, какую дать этим пятнам форму и как их отнести друг к другу. Это первая, главная наука, называющаяся композицией, — так вот классов, посвященных ей, нет совершенно. Даже домашние эскизы сделали обязательными только какой-то месяц назад.

Отсюда (пройдите по ежегодным отчетным выставкам училища или по ученической, открывающейся 25-го) потрясающая одинаковость: не изучая основ чужого стиля, нельзя найти своего лица.

Далее: нет классов, изучающих движение как анатомическое (отсюда безграмотность), так и движение взгляда на задачи искусства вообще

(отсюда мертвость идей красоты и неспособность найти, наконец, искусство, характеризующее Россию).

Нет работы по изучению материалов, т. е. того, что, бальзамируя картины, делает художника бессмертным.

В то время как Веласкеца можно видеть всего до последнего кокетливого рубина, у Врубеля за несколько лет «Демон» из лилового сереет вследствие полного изменения краски.

Нет... Одним словом, нет ничего, чему можно учить. Нет науки искусства.

Чему же учат?

Как раз тому, чему нельзя учить!

Вкусу искусства.

Копируют, копируют, без конца копируют натуру, но так как нет ученой подготовки, то на это списывание приходится смотреть не с точки зрения школы, а как на «искусство». Прилагая же критерий «красиво» вместо «верно», преподаватели вкладывают в еще беззубый рот ученику свой пережеванный вкус, совершенно не заботясь о том, не покажется ли после этого несчастному даже радостная вкусная весна коричневой и горькой, как пастернак?

Что это именно так, доказывается фактом: после смерти В. А. Серова класс портрета передали... Коровину.

Позвольте, как Коровину!.. Ведь он в жизни портретов не писал. Раз попробовал написать Шалапина, выставил на «Союзе» красочный этюд, где к кулаку-голове были приставлены ноги, громадные, как у памятника Пушкину, — так даже безобидные ученики смеялись!

В том-то и дело, что училище, ставя задачей «вкус», считает себя в праве дать в руководители портретистам пейзажиста-декоратора.

Что делать ученику?

В лучшем случае он может усвоить недурный чужой вкус, да и то не чей-то собственный, большой, русский, а вывезенный из-за границы; теперь, когда заинтересовались идеями национального искусства, ведь видят, что Шишкин например добросовестнейший немец, рабски подражавший Мюнхену. Далеко ли время, когда у остальных спросят: «Простите, вы русский?» Тогда придется переломать в училище гипсы, снести в подвал копии с иностранцев (как это сделали в Мюнхене с Шишкиным) и вернуться к изучению народного творчества.

Итти от жизни, а не от картин.

До сих пор «свободные художники» училища внимательно следили за добрым настроением училищных умов: лишили ученика всякой борющейся самостоятельности.

Запрещено выставлять картины на общих выставках (еще бы, неумелости-то без людей спокойнее!), запрещено выступать на всяких публичных собраниях, посвященных искусству (еще бы, вдруг догадаются, что какой-нибудь «маститый» просто фотограф Фишер!).

Конечно, с этим не мириться, и каждый год десятки изгнанных или ушедших добровольно выправляют заграничные паспорта.

Расчет верный: если все равно приходится учиться чужому, то хоть брать его из первых рук.

И...

Мусатов признан был только проштемпелеванный Парижем...

Гончарову повозили за границей (кажется, признавать начинают?!).

Бялыницкий-Бируля подписывается по-французски.

Разъездились!

Но кому нужно это приглашенное Европой искусство?

Печально, а все-таки прав Щукин который, собрав громадную галерею не купил ни одной картины русского художника.

Хоть теперь, когда граница закрыта, надо откопать живописную душу России, надо вместо лириков, пейзажистов с настроением — оружейных мастеров знания.

Молодые!

Боритесь за создание новой свободной академии, выйдя из которой могли бы диктовать одряхлевшему Западу русскую волю, дерзкую волю Востока!

А то, что это за: «Мясницкая, против почтамта!»

## ПОЭЗОВЕЧЕР ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА

О поэзии Игоря Северянина в о о б щ е сказано много. У нее много поклонников, она великолепна для тех, чей круг желаний не выходит из пределов:

«Пройтись по Морской с шатенками».

Но зачем-то ко всему этому притянута война. Впечатление такое: люди объята героизмом, роют траншеи, правят полетами ядер, и вдруг из толпы этих «деловых» людей хорошенький голос: «крем де виолет», «ликер из банана», «устрицы», «пудра». Откуда? Ах да, это в серые ряды солдат пришла маркитантка. Игорь Северянин — такая самая маркитантка русской поэзии.

Вот почему для выжженной Бельгии, для страдальца Остенде у него только такие «кулинарные» образы.

«О, город прославленных устриц!»

Поэтому и публика на лекции особенная, мужчины котируются как редкость: прямо дамская кофейная комната у Мюра и Мерилиза.

Публики для военного времени много.

Нетерпеливо выслушан бледный доклад Виктора Ховина, ополчившегося на воинственный итальянский футуризм и пытавшегося теоретически обосновать воспевание «гурманства» и «трусости», о которой дальше проскандировал Северянин:

«Да здравствует святая трусость  
Во имя жизни и мечты!»

После вышел «сам». Рукоплескания, растущие с каждым новым стихотворением. Еще бы: «это — король мелодий, это — изящность сама». Увлекаются глосом, осанкой, мягкими манерами, — одним словом, всем тем, что не имеет никакого отношения к поэзии. Да в самом деле, не балерина ли это, ведь он так изящен, ну, словом,

«Летит, как пух из уст Эола:  
То стан совет, то разовьет  
И быстрой ножкой ножку бьет».

## БЕГОМ ЧЕРЕЗ ВЕРНИСАЖИ

Для москвичей рождественская неделя — неделя вернисажей. Чуть ли не над каждой квартирой, способной вместить пятьсот полотен, взвиваются всецветные флаги, как будто в город въехали посольства каких-то фантастических государств. Теперь время, когда к каждому государству, даже когда-то дружелюбному, приглядываешься с опаской — как бы не ограбило; вот почему и к этим послам красочных держав подходишь забронированный недоверием.

Только, пожалуйста, не подумайте, что я — критик.

Я видел одного «критика» на вернисаже «Союза»: он так пристально уткнулся в пейзаж Жуковского, что я его заботливо попросил: «Пожалуйста, отойдите немножко, вы же нос можете в его голубеньких красочках вымазать, если картина не высохла».

Ужас профессиональной критики в том, что она в лучшем случае видит только саму картину, ни с чем ее больше не сравнивает и так вот из года в год пишет: «В этом году Л. О. Пастернак написал себя в шубе; художник превосходно почувствовал мягкий рисунок каракуля; это, мол, хорошо; видно, что двигается вперед, а то в прошлом году он себя писал в сером пиджаке, а в позапрошлом — на балконе». Так высохла критика и стала бесстрастным каталогом картин.

В картинах запутались, как пошехонец в трех соснах, и не видят за нами леса — искусства.

Вот публика — это дело другое.



*Меньшевикъ отъ футуризма Игорь Северянинъ.*

КАРИКАТУРА (1917 Г.), ОПУБЛИКОВАННАЯ В «ЖУРНАЛЕ ЖУРНАЛОВ»



*Большевикъ отъ футуризма В Маяковскій.*

КАРИКАТУРА (1917 Г.), ОПУБЛИКОВАННАЯ В «ЖУРНАЛЕ ЖУРНАЛОВ»

Она смотрит на искусство не как на массу безделушек, годных только для коллекционирования, а как на пророка, диктующего миру светлые законы грядущей жизни.

Что же нужно человеку и что ему дают?

Сейчас человек вышел из поры какого-то самоедского пережевывания самого себя, — ему нужно искусство, отмеченное сегодняшней всечеловеческой трагедией, чтобы под него, как под вдохновляющий боевой марш, стоило сражаться, не заботясь о себе.

Посмотрите идущих на вернисажи: вот девушка, ее помогающая рука отмечена благородным крестом, мужчины — в мундирах война, а со стены плакаты с криком: «Помогите раненым» опять напоминают, что много уже художников пало под пулями и много траурных вдов!

Открывает ли им какую-нибудь радость, заменяет ли хоть одну потерю чем-нибудь великим сегодняшней художник?

Берите блиндированный авто и — по выставкам!  
«Союз».

Это — самое ласковое государство и самое крепкое.

«Союз» — это накипь после все-таки бунтовавшей в свое время «Передвижной», слегка подмешанная вульгарными правилами западного импрессионизма: голубенький воздух, целые краски.

Но если у «Передвижной» была в прошлом борьба, вызов, брошенный академии уходом не желавших подчиниться изжитому классицизму молодых, то у этих не было никакого искания... Это — эклектики. Взяли готовые, нравящиеся публике приемы от всех течений и приспособили их к выдвливанию хорошеньких картинок.

Единственный больной нерв этих художников — боязнь не нравиться.

Впрочем, с этим нервом они великолепно справились, выставляя в продолжение двенадцати лет одинаковые, совершенно одинаковые картины. Эта общая признанность куплена ими ценою низведения живописи до обойного ремесла.

Скучны и этот вечный «дачник» С. Ю. Жуковский, и аленький с розовеньким К. Коровин, перенесший в станковую живопись «Гайда, тройка» декоратора. Да, под этим флагом — «зеленый с белым» — примостились посылы вульгарного вкуса из державы прочного благополучия.

«Передвижная».

Проходишь по унылым залам, как по газетной передовице: все мораль и идеи.

Конечно, быть строгим к этой выставке неуместно. Невольно вспоминаешь строчки из автобиографического стихотворения Бальмонта:

«Но в расцвете не забудьте, что и смерть, как жизнь, прекрасна  
И что царственно величье холодеющих могил».

Возвышенные столицы это поняли, посылают передвижникам только скачущих институток под надзором классных дам. Вдруг где-нибудь в Таганроге подумают, что эти три приторные и сальные очередные львицы Бодаревского и есть настоящее лицо ищущей красоты России.

Флаг «желтый, лиловый и белый».

Смотришь на его древко и боишься — вдруг зашатается, выползет из-под него костлявый мертвец и завоюет по Гоголю:

«Ох, душно мне, душно!»

Думаешь рассеять чувство скуки хоть выставкой «Московского общества художниц»: все-таки молодое общество, к тому же феминизм, такие размеры, ведь должен же дать что-нибудь яркое.

Может быть, осуществилась мечта Северянина:

«Въезжает дамыя кавалерия  
Во двор дворца под алый звон!»

Идешь. Есть хорошие картины. Смотришь каталог: Илья Машков, Казимир Малевич.

Позвольте, да это ж мужчины! А все остальное — букетики в круглых золоченых рамочках!

Грустно, если

«Так процветает Амазония,  
Вся состоящая из дам!»

Отчего нет значительного молодого искусства?

Ведь есть же юноши, еще не тронутые ни жаждой быть украшением гостиной, ни сединой маститых.

Вот они!

Выставка Училища живописи, ваяния и зодчества.

Сначала удивляешься, отчего вернисаж — в первый день праздников: ведь в этот день люди делятся обычно на визитеров и сидящих дома. Спросил облеченного в вельвет ученика.

— Эх! — мрачно махнул он рукой. — Все равно к нам настоящая публика не пойдет.

Отчего?

Оттого, что ежегодная чистка училища от сколько-нибудь проявляющих самостоятельность учеников сделала ученические картины или робкими классными этюдами с натурщика, или более или менее добросовестной копией с профессора.

Рассматривать их можно только по группам: вот группа под К. Коровина, вот — под А. Васнецова.

Под этим «зеленым и желтым» флагом — ненужная, уже должна быть пройденной азбука.

Конечно, есть на выставках подтверждающие критику исключения: Крымов — в «Союзе», Келин — портреты на «Передвижной», Машков... хорошо, но случайно.

Придут молодые, сильные художники и заставят отозвать послов из этих враждебных хорошеньких государств.

А пока ненужно и старчески-зло смотрят эти вывески ушедшей молодости.

«Передвижная» — 43 года.

Ученическая — 36 лет...

## О РАЗНЫХ МАЯКОВСКИХ

### I

#### *Милостивые государыни и милостивые государи!*

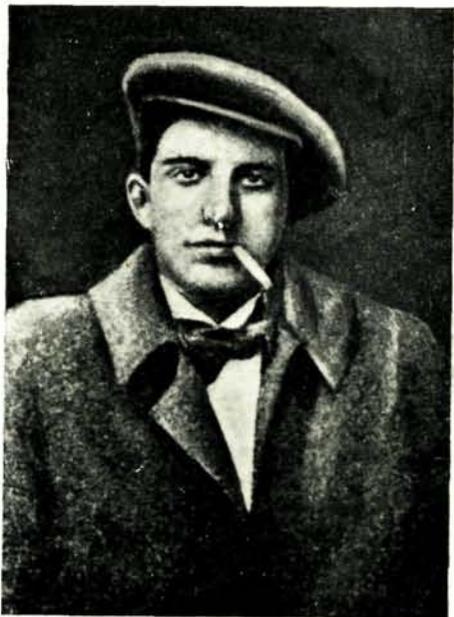
Я — нахал, для которого высшее удовольствие ввалиться, напялив желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными сюртуками, фраками и пиджаками скромность и приличие.

Я — циник, от одного взгляда которого на платье у оглядываемых надолго остаются сальные пятна величиною приблизительно в десертную тарелку.

Я — извозчик, которого стоит впустить в гостиную, — и воздух, как тяжелыми топорами, занавесят словища этой мало приспособленной к салонной диалектике профессии.

Я — рекламист, ежедневно лихорадочно проглядывающий каждую газету, весь надежда найти свое имя.

Я — ... Так вот, господа, пишущие и говорящие обо мне, надеюсь после такого познания вам уже незачем доказывать ни в публичных диспутах, ни в проникновенных статьях высокообразованной критики, что я так мало привлекателен.



ФОТОГРАФИЯ В. В. МАЯКОВСКОГО, ОПУБЛИКОВАННАЯ В СТАТЬЕ «О РАЗНЫХ МАЯКОВСКИХ»

Таков вот есть Владимир Владимирович Маяковский, молодой человек двадцати двух лет.

Желающих еще больше укрепить уверенность в справедливости моих слов прошу внимательно изучить прилагаемую при этой статье фотографическую карточку: микроцефала с низким и узким лбом слабо украшает пара тусклых вылинявших глаз.

К этому убийственному заключению я пришел вовсе не для того, чтоб лишить честного заработка своих же товарищей по перу, а просто это так и есть.

Но, черт возьми, какое вам до всего этого дело?

Когда вы смотрите на радугу или на северное сияние, вы их тоже ругаете? Ну, например, за то, что радугой нельзя нарубить мяса для котлет, а северное сияние никак не пришить вашей жене на юбку? Или, может быть, вы их ругаете вместе и сразу за полное равнодушие к положению трудящихся классов Швейцарии?

Считая вас всех за очень умных людей, полагаю, что вы этого не должны были бы делать.

Не делайте потому, что у радуг есть свои определенные занятия, выполняемые ими талантливо и честно.

Так, пожалуйста, изругав нахала, циника, извозчика двадцати двух лет, прочтите совершенно незнакомого поэта Вл. Маяковского.

## II

### *Милостивые государины и милостивые государи!*

Не правда ли, только убежденный нахал и скандалист, исхищряющий всю свою фантазию для доставления людям всяческих неприятностей, так начинает свое стихотворение:

Вы мне — люди,  
И те, что обидели,  
Вы мне всего дороже и ближе.  
Видели,  
Как собака бьющую руку лижет?

А не для того ли только нож хулигана заносится над детищами тех поэтов, которые не мы, — чтоб от упивания сюсюканьем расслабленных каждый из вас перешел к гордости и силе?

Нам, здоровенным,  
С шагом саженным,  
Надо не слушать, а рвать их,  
Их,  
Присосавшихся бесплатным приложением  
К каждой двуспальной кровати.  
Нам ли смиренно просить — помоги мне  
Молить об гимне, об оратории?  
Мы сами творцы в горящем гимне,  
Шуме фабрики и лаборатории.  
Слушайте!

Рекламист?! Разве он не только для того позволяет назвать себя Заратустрой, чтоб непреложнее были слова, возвеличивающие человека?

Слушайте!  
Проповедует, мечась и стенья,  
Сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!

Мы,  
 С лицом, как заspanная простыня,  
 С губами, обвисшими, как люстра,  
 Мы,  
 Каторжане города — лепрозория,  
 где золото и грязь изъязвили проказу,  
 Мы чище венецианского лазорья,  
 Морями и солнцами омытого сразу.  
 Плевать, что нет у Гомеров и Овидиев,  
 Людей, как мы —  
 От копоты в оспе.  
 Я знаю,  
 Солнце б померкло, увидев  
 наших душ золотые россыпи.  
 Жилы и мускулы просьб верней.  
 Нам ли вымалывать милостей времени?  
 Мы каждый держим в своей пятерне  
 Миров приводные ремни.

Подумайте, если не устает непонимаемый и непринятый вытаскивать и вытаскивать строчки, — то не потому ли только, что знает: ножами будут они в ваших руках, когда крикнут:

Идите голоденькие, потненькие, покорненькие,  
 Закисшие в блохастом грязненьке,  
 Идите.  
 Понедельники и вторники,  
 Окрасим кровью в праздники,  
 Пускай земле под ножами припомнится,  
 Кого хотела опозлать,  
 Земле, обжиревшей, как любовница,  
 Которую вылюбил Ротшильд.

Что же? — и освистанным быть не обидно ведь:

Я, проходящий у сегодняшнего племени,  
 Как длинный скабресный анекдот,  
 Вижу идущего через горы времени,  
 Которого не видит никто.

И если для его прихода надо, чтоб:

Это взвело на Голгофу аудиторий  
 Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,  
 И не было ни одного, который  
 Не кричал бы:  
 Распни,  
 Распни его!

все равно нахалу, цинику, извозчику и рекламисту одна радость знать—

Когда, приход его мятежом оглашая,  
 Выйдете радостные,  
 Вам я  
 Душу вытащу,  
 Растопчу,  
 Чтоб большая,  
 И окровавленную дам, как знамя.

*Милостивые государыни и милостивые государи!*

Строчки стихов взяты из второй трагедии поэта Маяковского — «Облако в штанах».

Всю книгу, обрадованные, прочтите, когда выйдет.

Выйдет в октябре.

Страшно заинтересованные читатели, которым, конечно, трудно будет ждать до октября, могут читать журнал «Взъял», — он выйдет значительно раньше.

Это будет великолепный журнал русского футуризма.

Не правда ли, какой тонкий переход от поэта Маяковского к молодому человеку двадцати двух лет?

Все-таки как будто такой развязный тон недостойн поэта? А мне какое дело? Вы, которые думаете иначе,

Как вы смеете называться поэтом

И, серенький, чирикать, как перепел?

Сегодня надо кастетом

Кроиться миру в черепе.

## КОММЕНТАРИИ

## I

Русский футуризм распался на четыре основных группировки: футуристы «Гилея» (Давид и Николай Бурлюки, Хлебников, Каменский, Маяковский, Крученых, Гуро, Лившиц и др.), «Ассоциация эго-футуристов» (Игорь Северянин, Игнатъев, Олимпов, Гнедов и др.), «Мезонин поэзии» (Шершеневич, Большаков, Иванев, Третьяков и др.) и «Центрифуга» (Бобров, Асеев, Пастернак, Божидар и др.).

Враждовавшие друг с другом футуристические объединения неоднократно пытались блокироваться (таковы, например, временные союзы между «Мезонином поэзии» и «Ассоциацией эго-футуристов» или выступление Игоря Северянина совместно с футуристами «Гилея» в сборниках «Рыкающий Парнас» и «Молоко Кобылиц»).

Самой ранней из футуристических группировок были «будетляне», впоследствии называвшие себя футуристами «Гилея» (они же кубо-футуристы). Группа эта возникла в 1909 г. одновременно с итало-французским футуризмом (но совершенно независимо от него).

Основателями объединения «будетлян» были братья Бурлюки, Каменский, Хлебников и Елена Гуро. В конце 1911 г. к ним присоединились Маяковский и Крученых.

Эго-футуризм как литературное направление сформировался в 1911 г. после выхода брошюры Игоря Северянина «Пролог» и основания «Академии эго-поэзии»<sup>1</sup>. Группа «Мезонин поэзии» просуществовала немногим больше одного года (возникла летом 1913 г., распалась весной 1914 г.). Главные ее деятели — Шершеневич и Большаков — перешли в лагерь «гилейцев».

Позже всех — в 1914 г. — появилась группа «Центрифуга».

Приезд вождя итало-французского футуризма Ф. Т. Маринетти в Россию (27/1 1914) наглядно вскрыл принципиальные расхождения между русским и итальянским футуризмом.

Наиболее непримиримую позицию заняли Велимир Хлебников и художник-футурист Михаил Ларионов, заявивший в интервью с сотрудником газеты «Раннее Утро» (М., 1914, № 20, 25/1):

«Я лично не предполагаю забрасывать Маринетти тухлыми яйцами, не предполагаю и подносить ему букетов. В него уже достаточно бросали яйцами!.. Но если другие сделают это, то будет нормально».

Хлебников выпустил к приезду Маринетти в Петербург листовку, подписанную также Б. Лившицем и начинающуюся словами:

«Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести и склоняют благородную вью Азии под ярмо Европы».

<sup>1</sup> Впервые термин «эго-футуризм» появляется в брошюре Северянина «Ручьи в линиях» (СПБ, 1911).

Футуристы «Гилея» письмом в редакцию газеты «Новь» (№ 19 от 5/II 1914) отмежевались от Маринетти, указывая, что «пути развития молодой русской литературы продиктованы историческим обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русл».

Письмо было подписано Бурлюками, В. Каменским, Маяковским, Матюшиным, Крученых, Лившицем, Низен, Велимиром Хлебниковым.

Однако уже 15 февраля в «Нови» появилось опровержение, подписанное Маяковским, Шершеневичем и Большаковым:

«Под кличкой «русские футуристы» — группа, объединенная ненавистью к прошлому, но люди различных темпераментов и характеров. Оставляя в стороне словесную игривость с фразами «тухлые яйца», «перонный букет», мы высказываем свое мнение о встрече Ф. Маринетти и наших к нему литературных отношениях. Отрицая всякую преемственность от итало-футуристов, укажем на литературный параллелизм: футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего — космополитична.

Вот и вся сказка об учителе и учениках.

Авторами письма от 5 февраля были гг. Д. Бурлюк и В. Каменский, подписями же остальных, очевидно, воспользовались, как цитатой. Насколько это допустимо, обратитесь к совести авторов.

*Константин Большаков,  
Владимир Маяковский,  
Вадим Шершеневич.*

Сам Маринетти в нескольких частных беседах и эстрадных выступлениях дал отрицательную оценку теории и практики крайних футуристических группировок. Словотворческие тенденции кубо-футуристов он охарактеризовал как «плюсквамперфектизм», а поэзию Хлебникова назвал «речью доисторического периода».

«Я замечаю большие различия между нашим и русским футуризмом, — говорил в Петербурге Маринетти своему другу Н. И. Кульбину. — Мы очень земные, — в этом наша сила и, может быть, слабость. Русские же футуристы слишком отвлечены, и в этом их сила, а может быть, и слабость» (Р. [омауада] Бодуэн де Куртене, «Галопом вперед», «Вестник Знания», СПб, 1914, № 5, стр. 560).

Гораздо точнее сформулировал расхождение русского и итальянского футуризма Н. И. Кульбин — один из первых теоретиков левых течений в России:

«Важнейшее различие... между итальянским и русским футуризмом состоит в том, что первый главным образом явление общественное, культурное («слишком много в нем политики — с националистическим оттенком») и преимущественно обращает внимание на сюжет произведения; у русских же на первое место выдвинулись эстетические переживания и больше внимания уделяется форме произведения...» (там же, стр. 360).

## II

Еще напряженнее, чем в поэзии, происходил процесс развития левых течений в живописи.

Поэты-будетляне боролись за новое искусство в теснейшем союзе с левыми художниками — кубистами. Все издания футуристов «Гилея» иллюстрировались мастерами левой живописи.

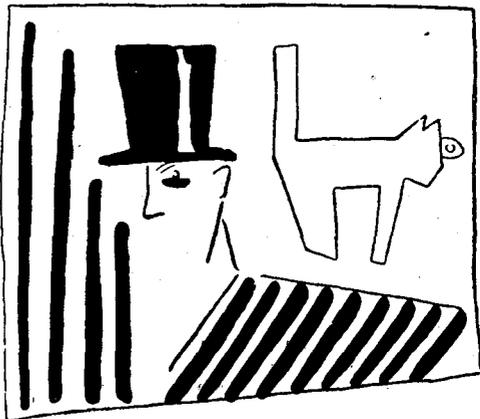
С марта по декабрь 1913 г. группа Давида Бурлюка входила как поэтическая секция в общество художников «Союз Молодежи».

Журнальная кличка «кубо-футуристы» с исторической точки зрения вполне оправдана. Между живописью и поэзией кубо-футуристов существовало непрерывное взаимодействие.

Понятие «фактуры слова», «шероховатой занозистой поверхности», «сдвигов» и пр. целиком заимствованы из теории кубизма (ср. аналогичные опыты кубического синтаксиса у французских футуристов: «Calligrammes» Гильома Аполлинера и др.).

Столкновение и пересечение смысловых и звуковых планов в футуристических стихах связаны с опытами сдвинутой живописной конструкции и развертывания предметов на картинной плоскости.

В 1910 г. открылась в Петербурге первая выставка «Союз Молодежи» (Школьник, Филонов, Спандиков и др.). Зимой 1910/11 г. в Москве был вернисаж «Бубнового Валета». В выставке этого объединения участвовали: И. Машков,



ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Футуристический рисунок работы Давида Бурлюка (1914 г.).

П. Кончаловский, А. Лентулов, М. Ларионов, Н. Гончарова, Давид и Владимир Бурлюк, В. К. Кандинский, Р. Фальк и др.

Несколько позднее возникло объединение «Ослиный Хвост» (1911/12) и «Мишень» (1912/13), возглавляемое Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой, отколовшись от «Бубнового Валета».

Ларионов выдвинул на смену кубизму теорию «лучизма», и дело дошло до того, что «бубновалетцы» стали упрекать его... в новаторстве.

В 1911 г. Маяковский намеревался сделаться профессиональным живописцем. Он сам полусаркастически вспоминает об этом периоде в своих автобиографических заметках<sup>1</sup>.

«Учился у Муковского. Вместе с какими-то дамочками писал серебрянные сервизики. Через год догадался — учусь рукоделию. Пошел к Келину. Реалист. Хороший рисовальщик. Лучший учитель. Твердый. Меняющийся.

Требование — мастерство, Гольбейн. Терпеть не могущий красивенькое...».

Покинув мастерскую Келина, Маяковский поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где он познакомился с обучавшимися там Давидом Бурлюком<sup>2</sup>. Бурлюк занимался в натурном классе Пастернака и Архипова. Маяковский — в фигурном классе. Касаткина и Милорадовича. К удивлению профессоров, оба футуриста были способными и старательными учениками. Бурлюк был не только замечательным организатором нового искусства. Интересный живописец он является в то же время чрезвычайно своеобразным поэтом, воспитанным на стиховой культуре Артура Рембо и «проклятых поэтов» (Роллина, Корсьера и др.). Издавая в продолжение десяти лет стихи своих литературных единомышленников, Бурлюк собрал свои стихотворения только однажды — в маленьком сборнике «Лысеющий хвост», изданном в 1918 г. в сибирском городе Кургане. В значительной степени этим объясняется тот факт, что его поэтическая работа осталась неизвестной широкому читателю. Бурлюк имел исключительное влияние на Маяковского. В той же автобиографической заметке Маяковский говорит:

«Всегдашней любовью думаю о Давиде. Прекрасный друг. Мой действительный учитель Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев. Вспоминал книги. Ходил и говорил без конца. Не отпускал ни на шаг. Выдавал ежедневно 50 к. Чтобы писать, не голодая».

С 1912 г. начинаются выступления Маяковского совместно с Бурлюком в качестве лектора-пропагандиста левого искусства.

В архиве художника Спандикова (Гос. Русский музей) находится письмо Давида Бурлюка, адресованное «Союзу Молодежи». Бурлюк между прочим писал:

«1. Через Владимира Владимир. Маяковского передаю диапозитивы.

Получить их можете у него немедленно — Соляной городок — Выставка «Художеств. ассоциации».

II. Пригласите его в качестве лектора — спросите об условиях — он хорошо говорит. Речь идет о состоявшейся 20 ноября 1912 г. в Троицком театре в Петербурге лекции Бурлюка «Что такое кубизм».

По совету Бурлюка «Союз Молодежи» пригласил и Маяковского, который прочел доклад «О новейшей русской поэзии».

В афишке «Союза Молодежи» напечатана программа этого доклада:

1) Борьба за освобожденное искусство и поэзия.

I) Философия искусства и философия жизни — два различных мира. Философия жизни — математическая логика, философия искусства — непосредственная интуиция.

2) Живопись и поэзия первые сознали свою свободу.

3) Аналогичность путей, ведущих к постижению художественной истины, у живописи и поэзии.

4) Цвет, линия, плоскость — самоцель живописи — живописная концепция, слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция.

II. Пройденные этапы русской поэзии.

1) Литературность поэзии.

2) Боязнь индивидуализма.

3) Аполлон и аполлонизм — рассадники духовного филистерства.

III. Наши достижения — основа свободной поэзии.

1) Связь нашей поэзии с мифом, в частности с русским, культ языка как творца мифа.

2) Свойства слова — поэтический импульс.

3) Возрождение первобытной роли слова».

В том же архиве Спандикова нами найден воспроизводимый здесь автограф Маяковского (относящийся, очевидно, к 1913 г.) — план полемического доклада о живописи

<sup>1</sup> «225 страниц Маяковского» (М.—П., 1923, стр. 17).

<sup>2</sup> Под влиянием Бурлюка Маяковский принял участие в выставке петербургского «Союза Молодежи» (4/XII 1911—10/I 1912 г.). Под № 49 в каталоге выставки указана работа В. Б. Маяковского — «Портрет г-жи Р. П. Каган».

«Бабушкам академии»<sup>1</sup>. Следует отметить, что пункты 8 и 9 («Сказка о русских подражателях» и «Параллелизм в искусстве» резко противоречат положениям позднейшей статьи Маяковского «Живопись сегодняшнего дня».

Интенсивная деятельность Маяковского и Бурлюка как агитаторов за новое искусство привело к исключению их из Училища живописи. Обстоятельства исключения подробно изложены в газете «Новь» (М., 1914, № 36, 25/II).

«Давид Бурлюк и Владимир Маяковский постановлением совета преподавателей исключены из числа учеников Училища живописи, ваяния и зодчества. Исключены они на чисто формальном основании.

— Советом преподавателей,—говорит инспектор Училища В. П. Гиацингов,—было сделано постановление о воспрещении нашим ученикам принимать участие в диспутах, быть лекторами, оппонентами и пр.

Такое постановление было вызвано последним скандальным выступлением гг. «художников».

К тому же Училище живописи и ваяния сейчас не имеет прав высшего учебного заведения. Оно пока пользуется правами среднего заведения.

В виду того, что гг. Бурлюк и Маяковский продолжали выступать на диспутах, совет преподавателей вынужден был исключить их из числа учеников. Дело об исключении через несколько дней поступит на утверждение и. о. попечителя Училища министра внутр. дел Н. А. Маклакова».

Вскоре после исключения из Училища Маяковский опубликовал три полемические статьи: «Живопись сегодняшнего дня»<sup>2</sup>, «Как бы Москве не остаться без художников» и «Бегом через вернисажи».

Первая статья, наиболее значительная, была напечатана в ежемесячном журнале «Новая Жизнь» (П.—М., 1914, май) со следующим редакционным примечанием: «Редакция далеко не согласна со всеми оценками автора, но, признавая за статьей своеобразный интерес, охотно дает ей место»<sup>3</sup>. Две другие появились в газете «Новь» (№№ 149 и 157).

Маяковский дает в статье общий обзор художественных группировок того времени, разбивая их по условным рубрикам: вульгарный реализм («Передвижники»), импрессионизм («Союз русских художников», «Мир Искусства») и нео-реализм («Бубновый Валет», «Ослиный Хвост» и др.).

Любопытно, что ни одна из новаторских живописных группировок не называла себя «нео-реалистами», и этот сглаживающий термин принадлежит Маяковскому.

В отличие от других кубо-футуристов, Маяковский по своим художественным тенденциям остался близок к импрессионизму.

<sup>1</sup> Вот текст этого автографа:

«Доклад Владимира Маяковского:

(о живописи)

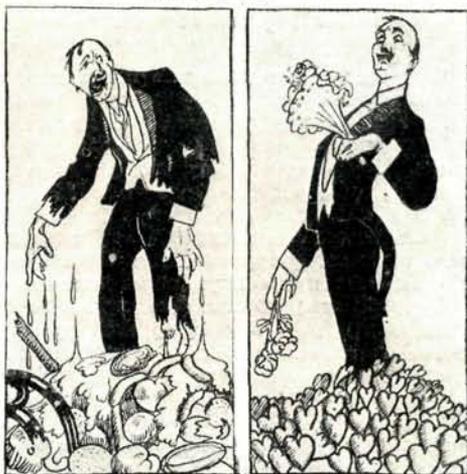
[Слово] Бабушкам академии.

- 1) Вчерашние достижения и сегодняшний день.
- 2) Группировки художественных сил в России.
- 3) «Бубновый Валет» (переход на амплуа «домашние»).
- 4) Гончарова, Ларионов (би-ба-бо лучизма).
- 5) «Союз Молодежи».
- 6) Знатные иностранцы.
- 7) Матисс, Пикассо, Бочиони.
- 8) Сказки о русских подражателях.
- 9) Параллелизм в искусстве.
- 10) Завтрашний день — футуристы!»

<sup>2</sup> Недавно была опубликована (газ. «Советское искусство», М., 1931, № 51) часть неизданной брошюры Маяковского «Смотр французского искусства 1922 г.». Некоторые ее положения напоминают перепечатанные нами статьи 1914 г.

<sup>3</sup> Курсив редакции «Новой Жизни».

### Триумф Марионетт.



В Милане.

В Москве.

(Левый Петро.)

КАРИКАТУРА НА МАРИОНЕТТИ, ОПУБЛИКОВАНАЯ В ГАЗЕТЕ «НОВЬ» 1914 Г.

Результатом этого являются и неясность общей установки статьи, и высокая оценка импрессионистических исканий В. Э. Борисова-Мусатова<sup>1</sup>.

### III

Футуристическое движение в поэзии и живописи своеобразно проэцировалось в области смежных искусств — театра и кино.

Первым опытом создания футуристического театра были постановки трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (декорации и костюмы Школьника и Филонова) и оперы Крученых «Победа над солнцем» (музыка Матюшина, декорации Малевича). Обе вещи были поставлены «Союзом Молодежи» в театре «Луна-парк» в Петербурге (2, 3, 4 и 5 декабря 1913 г.).

Маяковский был постановщиком своей пьесы и выступал в роли поэта. Как и следовало ожидать, футуристические спектакли сопровождались издательскими рецензиями в различных и провинциальных газетах.

Одновременно объединение художников-футуристов «Ослиный Хвост» (Ларионов, Гончарова и др.) выдвинуло свой проект создания эксцентрического театра, не получивший осуществления из-за технической сложности постановок. Однако группе Ларионова удалось поставить единственную футуристическую фильму «Драма в кабаре № 13», — резкую пародию на распространенный жанр кино-гильоля.

Вопрос о взаимоотношениях театра и кино в то время был одним из самых злободневных и дискуссионных. Большинство писавших по этому вопросу отрицало возможность развития кино как искусства, и только Леонид Андреев в своих письмах о театре (журнал «Маски», 1912—1914 гг.) выступил в защиту новой эстетики кинематографа.

Журнал Ханжонкова «Вестник кинематографии» в 1913 г. провел анкету об отношении писателей к кино. Здесь были напечатаны в большинстве случаев отрицательные отзывы Дымова, Тэффи и др. Конкурент Ханжонкова, владелец кинематографической фирмы и издатель «Кине-журнала» Р. Д. Перский, главным образом в рекламных целях, напечатал высказывания о кино футуристов — Маяковского и Давида Бурлюка<sup>2</sup>.

Тогда же Маяковский написал свой первый сценарий, о котором он упоминает в предисловии к неосуществленному сборнику своих сценариев<sup>3</sup>.

«За жизнь мною написано 11 сценариев.

Первый — «Погоня за славой» — написан в 1913 г. Для Перского. Один из фирмы внимательно прослушал сценарий и безнадежно сказал: — ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал».

### IV

С наступлением империалистической войны военный материал вытесняет со страниц газет и журналов полемику о футуристических выступлениях. В это же время намечаются первые попытки консолидации разрозненных футуристических сил и литературной легализации футуризма. Ярким свидетельством этого процесса является сотрудничество Маяковского в еженедельной иллюстрированной газете «Новь», издававшейся в Москве в течение января—мая и ноября—декабря 1914 г. (в начале 1915 г. газета прекратила свое существование).

Газета выходила при участии А. Суворина (Алексея Порошина), А. Борового, В. Бодянского, Н. Мамонтова, Ф. Купчинского, Н. Раевского, А. Луначарского, П. Успенского, Н. Туркина и др.

В первом полугодии в газете сотрудничал В. Шершеневич, и на страницах «Нови» происходила полемика футуристов по поводу приезда Маринетты.

Постоянным сотрудником газеты в продолжение 1914 г. был сатириконский поэт Валентин Горянский.

Владимир Маяковский выступил впервые в № 115 от 15/XI со статьей «Теперь к Америкам!»<sup>4</sup> В этом же номере было напечатано сообщение от редакции:

«В газете «Новь» раз в неделю, по четвергам, будет выходит страница поэзии и лите-

<sup>1</sup> В том же журнале в 1914 г. были напечатаны еще две вещи Маяковского: статья «Два Чехова» (июль) и стихотворение «Война объявлена» (август).

<sup>2</sup> В № 14 «Кине-журнала» (от 27 июля) была напечатана статья Маяковского «Театр, кинематограф, футуризм», в № 16 (от 24 августа) — «Уничтожение кинематографа театра» и в № 17 (от 8 сентября) — «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству».

<sup>3</sup> Выправленный Маяковским текст предисловия хранится в материалах Литературного музея при Всесоюзной Библиотеке им. Ленина.

<sup>4</sup> В газете «Новь» было помещено десять статей Маяковского, в том числе перепечатываемые нами: «Теперь к Америкам!», «И нам мяса!», «Не бачочки, а Александр Македонский», «Как бы Москва не осталась без художников», «Бегом через вернисажи и заметка «Позовечер Игоря Северянина» (№№ 115, 116, 117, 149, 157 и 152).

Доклад Владимира Маяковского.

(о живописи)

~~В~~ Давушкин Академии.

- 1) Встретились, документы и следящий день
- 2) Учительские художественные сии в России
- 3) „Будничной Валией“ переход на алименты  
„домашний“
- 4) Гонимые, Ларионов (и-и-и до луга)
- 5) Союз Молодежи
- 6) Знакомые иностранцы
- 7) Мамисе, Тикассо, в оловя.
- 8) Служба о русских подражателях
- 9) Параллелизм в искусстве
- 10) Забытый день - дурнота!

## ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА МАЯКОВСКОГО О ЖИВОПИСИ

С автографа, хранящегося в Государственном Русском Музее в Ленинграде

ратуры. Всякое произведение, имеющее свое, оригинальное, новое лицо, найдет в ней место. Рукописи присылать: Мамоновский пер., 12, редакция «Новь», В. В. Маяковскому».

Появление Маяковского в качестве составителя литературной странички сразу же вызвало недоумение и возмущение читателей. Редакция оправдывалась тем, что она поставила условием Маяковскому «отсутствие приходской партийности» («Футуристы ли — «Новь»?», № 116).

Маяковскому удалось составить только одну литературную страничку «Траурное ура» со стихами Константина Большакова («Бельгия»), Вл. Маяковского («Мама и убитый немцами вечер»), Б. Пастернака («Артиллерист стоишь ты кормила»), Ник. Асеева («Разрубленное, как вы») и Давида Д. Бурлюка («Доверие героям»).

Все стихотворения «Траурного ура» шли в разрез обычному шовинистическому стихотворству того времени. Наиболее ясно антивоенные мотивы просвечивают в стихотворениях Маяковского и Пастернака.

На той же странице, где напечатаны стихи «Траурное ура», находится рассказ Маяковского «Давно прошедшее», подписанный кратким псевдонимом: — Ъ.

Приводим текст этой неизвестной вещи Маяковского:

### ДАВНО ПРОШЕДШЕЕ

«Нет. Нет. Ни в каком случае. Вы, пожалуйста, не подумайте, что это я. Я? Ха! Смешно. Как я могу быть таким нервным. Не-е-т!!! Что мне война? Я, конечно, не позволю себе быть ядовитым в таком важном деле. Но ведь!.. Это ж ни для кого не тайна. Война для меня столько-то и столько-то строчек. Сосчитал. Сто. Двести.

Просто встретил его.

Так вот, просто. Ведь бывает же с вами: идете по улице, встретили, знакомый... Ну, разговор.

Хотя жутковато.

Р-р-р-р.

Оказывается, на полях, обойденных сражением: бумага. Всюду бумага и бумага. Как будто поэты дрались. И когда я брал из его рук клочочки, было миллиметр жутко: а что вот, если эта самая клякса, вот тут вот, видите? Над словом «фуфайка» и не клякса вовсе, а что-нибудь другое. Ну, вот, так вот: что-нибудь другое. Ну, например, рядом в окопах, ведь умирали. Могло и капнуть. Ну, как вы не понимаете? Ну, вот, например, эта мысль написана словом. А что если не словом. Если брызнул из черепа и лег, как мысль.

Что? Я кричал? Нет. Хотя?! Это ж кого угодно расстроит. Впрочем я его и раньше знал. Он всегда такой был. Всегда. И летом в кафе.

Правда, это уже немного чувствовалось: люди ходили быстрее... А иногда около витрины останавливался один. Потом другой. А когда третий, первый отходил и говорил виновато — зачем? — «Нет, я не то, я, знаете, охотник на куропаток». Зачем?

Смешное лето.

В кафе просиживали долго.

Долго? А не все время?

Ну, хорошо, все. Ведь мое время. Ой, как неловко отшутился! Ну, не буду, не буду. Вы поймите! Как можно итти домой и работать, когда знаешь наверняка. Ведь газеты не врут! В кафе ужасно много газет. Знаешь наверняка, что начало гореть. Да, горит. Сначала торфяные, потом кустарник. Затем хвойные леса пошли гореть. А что, милостивые государи, если завтра обгорит дорогая Наташа. Обгорит. Ну, хоть наполовину. «Ната» обгорит, а «ша» останется.

Нет, нет, я ничего. Зачем кричать!

Кстати, о газетах. Приходили они в кафе, как всегда. Аккуратные, гладко выбритые, белые, а тронешь пальцем — сырые. И дым. Да. Пахнут дымом. Ну, зачем им еще дуться дымом? Ведь и без того, размахивая пухлыми руками, орут: «Горит! горит! горит!»

Вы говорите, что после кокаина и не то покажется. Да я ведь и не пробовал. Ну, раз. Два. А другие действительно: поднимают головы выпить воздух, а ноздри как снегом запушены. Иначе нечем объяснить всю дальнейшую нелепость. Ведь я не спал ночи, ходя по бульварам не потому, что нравилось. Но ведь дома неудобно кричать, даже действительно увидев и землю, навалившуюся на небо, и звезды, как сигнальные огни ирокеров. Вот почему очень нетактично было хватать меня за руку и прятаться, как за дерево. Мне нет дела до его рассказов о лошадиной губе, лижущей от Неаполя до Ташкента, и басни, объясняющей его худобу тем, что кокаин взял его, ссыпал на кончик ножа и вынюхал всего до худых ножек. Я б в сумасшедший дом сбежал, если б не этот японец. Японцы — они хладнокровные. Возрождающаяся нация. И вот на скачках, куда я увязался за этим военным, японец между вторым и третьем заездом говорит (все улыбаясь): «Это теперь звезда. Я путешественник. От Килиманджаро до Кушки. Всюду одно и то же». Что ж, я привыкну, мне даже начинает нравиться...

Какая невероятная женщина. Послушайте, вы тоже это? А, вы говорите надо взять на Эфир десять билетов в одинаре. Господа, сыграйте на Эфир! Слушайте! Может быть сегодня последний заезд мира!

Страшно дружелюбно подошли к ресторану. Как будто на плаху взводили, так мы были дружны друг с другом.

Все смалось: и промадное напудренное ухо потолка с болтающейся серьгой люстры, и желтые пуговицы фонарей на сановничьем животе ночи. На стульях совсем не держались. Робкие. Захотят сесты, и вдруг стекают густой простоквашей из сала. Стекают на пол, потом в двери, в замочные скважины, потом до отдушин и... «Поручик, поручик, правес, наверх, задохнетесь».

Так, так, так. Не бойтесь, сегодня последний день. Если завтра это не прекратят, земля кончит жизнь самоубийством.

Впрочем как сказать?!

— Правда, этот знакомый (ну, вот, тот, с которым) встретил, говорит, что это действительно так. Он нюхал кровь. Верно. Зараженная. Надо было выпустить.

— Только пожалуйста не думайте, что это я говорю.

— Мне что?

— Я поэт».

В литературном развитии Маяковского этот рассказ является важным этапом. Это — сводка поэтических заготовок, которым Маяковский впоследствии придавал такое большое значение в работе поэта. (См. его брошюру «Как делать стихи».) Банальное название, так же и фельтонный псевдоним, понадобились Маяковскому по цензурным причинам — для зашифровки антиимитаристических тенденций рассказа.

В «рассказе» закреплены предварительные наброски грандиозной системы образов поэмы «Война и мир» (мировой пожар, кокаин, зараженная кровь земли).

Некоторые места рассказа переключаются с более близкими по времени вещами Маяковского: «Я и Наполеон», «Флейта позвончик» (1915 г.) и с с напечатанным на той же литературной странице стихотворением «Мама и убитый немцами вечер».

Редакция газеты «Новь» в лице А. Порошина (№ 119, 20/XI) и Н. Раевского (№ 120, 21/XI) выступила с резкой критикой матернала литературной страници. «Литературная страничка» больше не появлялась, хотя Маяковский и остался сотрудником газеты до конца года.

Сотрудничеством в газете «Новь» исчерпывается деятельность молодого Маяковского в нефутиристических изданиях до 1915 г., когда он выступил с циклом сатирических стихов в журнале «Новый Сатирикон».

## V

Эго-футуристы, ориентировавшиеся на буржуазную аудиторию, почти не применяли в своих выступлениях приемов эпатажа и пользовались покровительством меценатов из купеческого сословия. Не случайно, что эго-футуристы были руководителями литературного отдела ярмарочной газеты «Нижегородец».

Игорь Северянин — вождь эго-футуризма — уже в 1914 г. стал признанным и популярнейшим поэтом. Его первая книга «Громокипящий кубок» за период 1913—1914 гг. разошлась в пяти изданиях.

Поэзовечера Северянина имели опромный успех не только благодаря специфическим темам его лирики, но и вследствие его манеры распевного исполнения стихов и конкурировали в этом смысле с выступлениям прославленных исполнительниц цыганских романсов. Впоследствии сам Северянин переименовал свои поэзовечера в «поэзоконцерты».

Выступления и лекции кубо-футуристов имели иной успех — успех скандала, чему способствовали разнообразные методы эпатирования буржуа (знаменитая «желтая кофта» Маяковского, деревянные ложки в петлицах, футуристический грим и пр.).

Сейчас было бы не трудно составить многотомный монтаж ругательств по адресу футуристов «Гилея».

Въ нихъ что то есть!

М. Горький.

# ПЪТА

ПЕРВЫЙ СБОРНИКЪ

Асѣвъ. Бобровъ.  
Большаковъ. Лопухинъ.  
Платовъ. Третьяковъ.  
ХЛЪБНИКОВЪ. Чартовъ.  
Шиплингъ.

19  $\frac{\text{К}}{\text{В}}$   $\frac{\text{П}}{\text{О}}$   $\frac{\text{Ъ}}{\text{А}}$   $\frac{\text{Т}}{\text{А}}$  16.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ СБОРНИКА ФУТУРИСТОВ ГРУППЫ «ЦЕНТРИФУГА» С ЭПИГРАФОМ ИЗ РЕЧИ МАКСИМА ГОРЬКОГО

Среди немногих писателей, пытавшихся серьезно подойти к теории и практике кубо-футуризма, следует отметить Корнея Чуковского (статья в альманахе «Шиповник», СПб, 1914, № 22) и Валерия Брюсова (ряд статей в журнале «Русская Мысль», 1912—1914 гг.). Но решающее значение в литературной судьбе кубо-футуристов имело выступление Максима Горького. Вернувшись в Россию, он познакомился с тремя наиболее деятельными «гилейцами»: Маяковским, Каменским и Бурлюком. После футуристического вечера, состоявшегося в подвале «Бродячая Собака» зимой 1914 г., Максим Горький вышел на эстраду и заявил перед многочисленной аудиторией: «В них что-то есть...» Фраза прославленного писателя была подхвачена газетами и произвела сенсацию.

В первом номере «Журнала Журналов» за 1915 г. появилась статья Максима Горького о футуризме со следующим примечанием:

«В виду путаницы, созданной газетными известиями о выступлении Максима Горького на вечере футуристов, редакция «Журнала Журналов» обратилась к знаменитому писателю с просьбой высказать его точку зрения».

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

Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда очень уродливо, но это простить можно. Они молоды... молоды... Их породила сама жизнь, наши современные условия. Они не выкидыши, они во время рожденных ребята. Я только недавно увидел их впервые живыми, настоящими и, знаете, футуристы не так уж страшны, какими выдают себя и как рисовывает их критика.

Вот возьмите для примера Маяковского — он молод, ему всего 20 лет, он криклив, необуздан, но у него несомненно где-то под спудом есть дарование. Ему надо работать, надо учиться, и он будет писать хорошие, настоящие стихи. Я читал его книжку стихов. Какое-то меня остановило. Оно написано настоящими словами».

Вскоре после статьи Максима Горького в том же журнале (№ 17 за 1915 г.) была помещена статья В. Маяковского «О разных Маяковских». В первой части этой статьи Маяковский намеренно гиперболизирует свой литературно-эстрадный образ «хулигана», «домового извозчика» и переводит его в биографический план. Иронически соглашаясь со всеми эпитетами, которые применяла к нему так называемая широкая пресса, Маяковский показывает, насколько этому обывательскому представлению о нем противоречит его поэтическая работа.

Во второй части статьи Маяковский информирует читателя о своей новой большой вещи — поэме «Облако в штанах», над которой он работал в течение 1914/15 г. В информации этой есть одна неточность, не предвиденная Маяковским: сборник «Взял», в котором по предположению Маяковского должны были быть опубликованы отрывки из «Облака», вышел только в декабре 1915 г., уже после того, как О. М. Бриж напечатал «Облако» отдельным изданием. В сборнике «Взял» были помещены две статьи об «Облаке» — В. Шкловского и О. Б. [Брика] — и первая часть новой поэмы Маяковского «Флейта позвончик».

Если в эпоху 1911—1914 гг. вождем «Гилейцев» был Давид Бурлюк, то с 1915 г. наиболее значительной фигурой в русском футуризме становится Владимир Маяковский. Сборник «Взял» на три четверти является изданием, посвященным Маяковскому. Кроме двух статей о нем и отрывка из его поэмы здесь помещена еще подписанная им, но, как все статьи в футуристических сборниках, составленная редакционной коллегией статья о футуризме, и на первой странице памфлетное стихотворение «Вам, которые в тылу», направленное против буржуазии, обогащающейся на военных спекуляциях.

К концу 1915 г. Маяковский был не только автором стихов, разбросанных по разным футуристическим сборникам («Пощечина общественному вкусу», М. (1912), «Требник трояк», М., 1913, «Садок Судей II», М., 1913, «Дохлая Луна», М., 1913 (изд. 2-е, 1914), «Рыкающий Парнас», М., 1914, «Молоко Кобылиц», М., 1914, «Первый журнал русских футуристов», М., 1914, «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915), — но уже выпустил три книги: «Я», М., 1913, «Владимир Маяковский», М., 1914 и «Облако в штанах», СПб, 1915.

Именно с этого времени начинается легализация футуризма, документальным свидетельством которой является альманах «Стрелец» (сб. I—СПб, 1915, сб. II—1916), где вместе с Бурлюком, Хлебниковым, Каменским, Маяковским, Лившицем и Крученых фигурируют крупнейшие символисты: Блок, Сологуб, Ремизов, Кузьмин и др.

В 1916 г. А. Н. Тихонов (изд-во «Парус») издал первое собрание стихотворений Маяковского «Простое, как мычание».

Так закончился первый период литературной деятельности Маяковского.