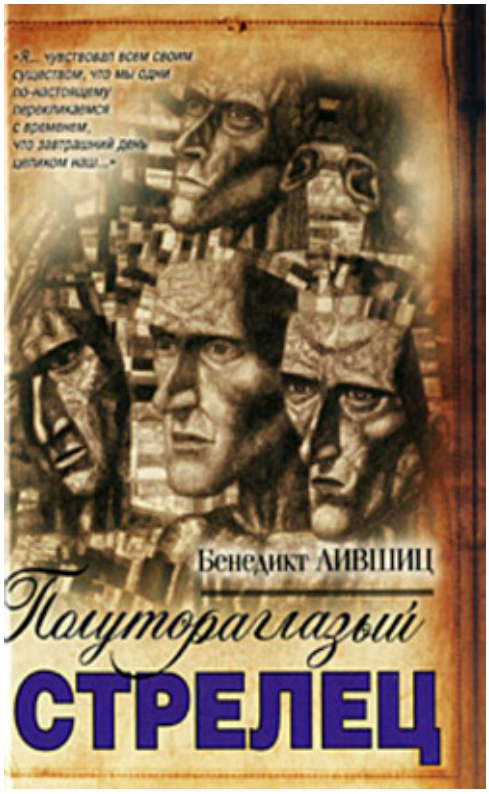
«Я... чувствовал всем своим существом, что мы одни по-настоящему перекликаемся с временем, что завтрашний день целиком наш...»
Бенедикт ЛИВШИЦ
Полуторaглазый
СТРЕЛЕЦ

Бенедикт Константинович Лившиц
Полутораглазый стрелец

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=653375
Полутораглазый стрелец : [воспоминания] / Бенедикт Лившиц.: АСТ: Астрель; Москва; 2011
ISBN 978-5-17-066493-1, 978-5-271-34992-8, 978-5-4215-2028-3

Аннотация

События книги «Полутораглазый стрелец» охватывают период с декабря 1911 года до начала Первой мировой войны.

Начало XX века – эпоха, рождавшая творческих титанов, теснивших друг друга на Олимпе мирового искусства. Это время скандальных диспутов, поиска новых форм, «друговрагов» и художественных «-измов» – символизма, футуризма, акмеизма. Мир, как ограненный алмаз, засверкал и раскрылся новыми гранями, и искусство стремилось «рассказать об этом… на всех живописных языках и наречиях».

Содержание

Глава первая 4
I 4
II 7
III 10
IV 13
V 15
VI 16
VII 18
VIII 20
IX 22
X 25
Глава вторая 27
I 27
II 29
III 32
IV 37
Конец ознакомительного фрагмента. 39

Бенедикт Лившиц
Полутораглазый стрелец

Глава первая
Гилея

I

Та полоса моей жизни, о которой я хочу рассказать, началась в декабре одиннадцатого года, в маленькой студенческой комнате с окном, глядевшим на незастроенный Печерск. Мои университетские дела были сильно запущены: через пять месяцев мне предстояло держать государственные экзамены, а между тем о некоторых предметах я имел еще весьма смутное представление, так как ничем, кроме римского права и отчасти гражданского, не занимался. В ту пору у меня были все основания считать себя сложившимся поэтом: около года как вышла из печати «Флейта Марсия», за которую Брюсов не побоялся выдать мне патент в «мастерстве»; около года как, покончив с этапом, нашедшим себе выражение во «Флейте», я терзался поисками новой формы, резко отличной от всего, что я делал. И все же, полностью захваченный работой над стихом, живя по-настоящему только литературными интересами, я не допускал мысли, что это может стать моей профессией, и продолжал, правда, чрезвычайно медленно, двигаться по рельсам, на которые попал еще в девятьсот пятом году, поступив на юридический факультет.

Однажды вечером, когда я уже собирался лечь в постель, ко мне в дверь неожиданно постучалась Александра Экстер. Она была не одна. Вслед за нею в комнату ввалился высокого роста плотный мужчина в широком, по тогдашней моде, драповом, с длинным ворсом, пальто. На вид вошедшему было лет тридцать, но чрезмерная мешковатость фигуры и какая-то, казалось, нарочитая неуклюжесть движений сбивали всякое представление о возрасте. Протянув мне непропорционально малую руку со слишком короткими пальцами, он назвал себя:

– Давид Бурлюк.

Приведя его ко мне, Экстер выполняла не только мое давнишнее желание, но и свое: сблизить меня с группой ее соратников, занимавших вместе с нею крайний левый фланг в уже трехлетней борьбе против академического канона.

В 1908 году, когда Бурлюки впервые появились со своей выставкой в Киеве, я еще не был знаком с Экстер и мало интересовался современной живописью. Только в следующем году, начав бывать у Александры Александровны, я у нее в квартире увидал десятка два картин, оставшихся от «Звена» и поразивших мой, в то время еще неискушенный, глаз.

Теперь, двадцать лет спустя, глядя на одну из них, висящую над моим письменным столом, я с трудом могу дать себе отчет, что в этой невинной пуэнтели, робко повторявшей опыты Синьяка, казалось мне дерзновением, доведенным до предела. Необходимо, впрочем, оговориться; в те лихорадочные годы французская живопись, по которой равнялась наша русская, с умопомрачительной быстротой меняла одно направление на другое, и вещи Ван-Донгена, Дерена, Глеза, Ле-Фоконье, привезенные в десятом году Издебским, оставляли далеко позади простодушные новаторские искания участников «Звена».

Выставка Издебского сыграла решающую роль в переломе моих художественных вкусов и воззрений; она не только научила меня видеть живопись – всякую, в том числе и клас-

сическую, которую до того я, подобно подавляющему большинству, воспринимал поверхностно, «по-куковски», – но и подвела меня к живописи, так сказать, «изнутри», со стороны задач, предлежащих современному художнику.

Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его: это была, вместе с тем, новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные каноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух.

Именно этой стороной, возможностью переключения своей революционной энергии и первых, уже конкретных, достижений в сферу слова, загнанного символистами в тупик, французская живопись первого десятилетия больше всего говорила моему воображению, ближе всего была моему сердцу. Как перенести этот новый опыт, эти еще не конституированные методы работы в область русского стиха, я, разумеется, не знал и знать не мог, но твердо верил, что только оттуда свет, с берегов Сены, из счастливой страны раскрепощенной живописи.

Давид Бурлюк был мне знаком не по одним его картинам. В 1910 году в Петербурге вышла небольшая книжка стихов и прозы, первый «Садок Судей».

В этом сборнике рядом с хлебниковскими «Зверинцем», «Маркизой Дезэс» и «Журавлем», с первыми стихотворениями Каменского были помещены девятнадцать «опусов» Давида Бурлюка.

Их тяжеловесный архаизм, самая незавершенность их формы нравились мне своей противоположностью всему, что я делал, всему моему облику поэта, ученика Корбьера и Рембо. Я помнил эти стихи наизусть и с живейшим любопытством всматривался в их автора.

Он сидел, не снимая пальто, похожий на груду толстого ворсистого драпа, наваленного приказчиком на прилавок. Держа у переносицы старинный, с круглыми стеклами, лорнет – маршала Даву, как он с легкой усмешкой пояснил мне, – Бурлюк обвел взором стены и остановился на картине Экстер. Это была незаконченная темпера, interieur, писанный в ранней импрессионистской манере, от которой художница давно уже отошла. По легкому румянцу смущения и беглой тени недовольства, промелькнувшим на ее лице, я мог убедиться, в какой мере Экстер, ежегодно живавшая в Париже месяцами, насквозь «француженка» в своем искусстве, считается с мнением этого провинциального вахлака.

Она нервно закурила папиросу и, не видя поблизости пепельницы, продолжала держать обгорелую спичку в руке. Бурлюк, уже успевший разглядеть в моей комнате все до мелочей, заметил под кроватью приготовленный на ночь сосуд и носком, как ни в чем не бывало, деловито пододвинул его к Александре Александровне. Это сразу внесло непринужденность в наши с ним отношения, установив известную давность и короткость знакомства.

Я жадно расспрашивал «садкосудейца» о Хлебникове. Пусть бесконечно далеко было творчество Хлебникова от всего, что предносилось тогда моему сознанию как неизбежные пути развития русской поэзии; пусть его «Зверинец» и «Журавль» представлялись мне чистым эпигонством, последними всплесками символической школы, – для меня он уже был автором «Смехачей», появившихся незадолго перед этим в кульбинской «Студии Импрессионистов», и, значит, самым верным союзником в намечавшейся – пока еще только в моем воображении – борьбе.

– У него глаза – как тёрнеровский пейзаж, – сказал мне Бурлюк, и это все, чем он нашел возможным характеризовать наружность Велимира Хлебникова. – Он гостил у меня в Чернянке, и я забрал у него все его рукописи: они бережно хранятся там, в Таврической губернии... Все, что удалось напечатать в «Садке» и «Студии», – ничтожнейшая часть бесценного поэтического клада... И отнюдь не самая лучшая.

Я продолжал расспросы, и Бурлюк, напрягая прилежно свою память, процитировал мне начало еще никому не известного стихотворения: «Весележ, грехож, святеж». Он произносил «веселош, святош, хлабиматствует» вместо «хлябемятствует», и русское «г» как «х». Во всяком другом я счел бы это неопровержимым признаком украинского происхождения. Но в Бурлюке, несмотря на его фамилию и говор, мне было странно предположить «хохла», как вообще с трудом я отнес бы его к какой бы то ни было народности. «Садкосудейцы», сокрушители поэтической и живописной традиции, основоположники новой эстетики, рисовались мне безродными марсианами, ничем не связанными не только с определенной национальностью, но и со всей нашей планетой существами, лишенными спинного мозга, алгебраическими формулами в образе людей, наделенными, однако, волей демиургов, двухмерными тенями, сплошной абстракцией...

А он – это была его постоянная манера, нечто вроде тика, – не раскрывая рта, облизывал зубы с наружной стороны, как будто освобождая их от застрявших остатков пищи, и это придавало его бугристому, лоснящемуся лицу самодовольно животное и плотоядное выражение.

Тем более странно и неожиданно прозвучали его слова:

– Деточка, едем со мной в Чернянку!

Мне шел двадцать пятый год, и так уже лет пятнадцать не называли меня даже родители. В устах же звероподобного мужчины это уменьшительное «деточка» мне показалось слуховой галлюцинацией. Но нет: он повторяет свою просьбу в чудовищно несообразной с моим возрастом, с нашими отношениями форме. Он переламывает эти отношения рокотом нежной мольбы, он с профессиональной уверенностью заклинателя змей вырывает у наших отношений жало ядовитой вежливости и, защищенный все той же нежностью, непререкаемо-ласково навязывает мне свое метафизическое отцовство – неизвестно откуда взявшееся старшинство.

– Едем, деточка, в Чернянку. Там все... все хлебниковские рукописи... Вы должны поехать вместе со мной... завтра же... Если вы откажетесь, это будет мне нож в сердце... Я с этим и пришел к вам...

Экстер, на глазах которой происходит это необычайное зарождение необычайной дружбы, присоединяется к его настояниям:

– Это необходимо и для вас, Бен.

Почему необходимо для меня? Почему мой отказ будет ударом ножа в бурлюковское сердце? Почему я должен ехать немедленно? Над всем этим мне не дают подумать. Мои государственные экзамены, мой очередной роман, все это отодвигается на задний план, отметается в сторону натиском человека, которого я впервые увидел час тому назад.

II

Ранним утром я, как было накануне условлено, приехал с вещами на квартиру Экстер, у которой остановился Бурлюк. Александра Александровна еще спала. В светло-оранжевой гостиной, увешанной нюренбергскими барельефами, – единственном месте во всем доме, где глаз отдыхал от вакханалии красок, – меня встретил Давид. Он только что вышел из отведенной ему соседней комнаты. Впрочем, он походил на человека, переночевавшего в стоге сена, а не в комфортабельном кабинете Николая Евгеньевича Экстера, адвоката с хорошей практикой. Растрепанный, в помятом пиджаке, Бурлюк, должно быть, совсем не раздевался. Одна штанина у него была разорвана на колене, и висящий трехугольный лоскут раскрывал при каждом движении полосатый тик кальсон.

Щеголь Иосиф, лакей Александры Александровны, в черно-желтом жилете, опередившем на два года пресловутую кофту Маяковского, подавая нам завтрак, с явным презрением посматривал на Бурлюка. Но Давид был невозмутим. Широко улыбаясь, он объяснил мне, что у Экстер, кроме него, гостит З. Ш., сестра известной драматической актрисы. Я все еще не понимал, какое отношение имеет порванная штанина к этой немолодой даме. Увы, это не был трофей. Ночью Давид, для которого, по его собственному признанию, все женщины до девяноста лет были хороши, потерпел поражение. Он говорил об этом без всякого стеснения, без досады, с гомеровской объективностью, имевшей своим основанием закон больших чисел. В его ночной истории личный интерес как будто отсутствовал.

На вокзале мы взяли билеты до Николаева, с тем чтобы там пересесть на поезд, идущий до Херсона. В купе третьего класса, кроме нас, не было никого; мы могли беседовать свободно, не привлекая ничьего внимания. Заговорили о стихах. Бурлюк совершенно не был знаком с французской поэзией: он только смутно слышал о Бодлере, Верлене, быть может, о Малларме.

Достав из чемодана томик Рембо, с которым никогда не расставался, я стал читать Давиду любимые вещи...

Бурлюк был поражен. Он и не подозревал, какое богатство заключено в этой небольшой книжке. Правда, в ту пору мало кто читал Рембо в оригинале. Из русских поэтов его переводили только Анненский, Брюсов да я. Мы тут же условились с Давидом, что за время моего пребывания в Чернянке я постараюсь приобщить его, насколько это будет возможно, к сокровищнице французской поэзии. К счастью, я захватил с собой, кроме Рембо, еще Малларме и Лафорга.

Время от времени Бурлюк вскакивал, устремлялся к противоположному окну и, вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывал. Потом прятал и возвращался.

Меня это заинтересовало. Он долго не хотел объяснить, но в конце концов удовлетворил мое любопытство и протянул мне один из листков. Это были стихи. Крупным, полупечатным, нечетким от вагонной тряски почерком были набросаны три четверостишия.

Трудно было признать эти рифмованные вирши стихами. Бесформенное месиво, жидкая каша, в которой нерастворенными частицами плавали до неузнаваемости искаженные обломки образов Рембо.

Так вот зачем всякий раз отбегал к окну Бурлюк, копошливо занося что-то в свои листки! Это была, очевидно, его всегдашняя манера закреплять впечатление, усваивать материал, быть может, даже выражать свой восторг.

«Как некий набожный жонглер перед готической мадонной», Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир. Вот она,

настоящая плотоядь! Облизывание зубов, зияющий треугольник над коленом: «Весь мир принадлежит мне!» Разве устоят против подобного чудища Маковские и Гумилевы? Таким тараном разнесешь вдребезги не только «Аполлон»: от Пяти Углов следа не останется.

И как соблазнительно это хищничество! Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежеванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, – он весь, он весь твой!

Это заражало. Это было уже вдохновением.

Ночью мы приехали в Николаев. Поезд на Херсон отходил через несколько часов. Надо было ждать на вокзале.

Спать не хотелось. Мир был разворошен и все еще принадлежал мне. Моей на заиндевевшем стекле была подвижная паукообразная тень четверорукого фонаря за окном, отброшенная с перрона освещенным вагоном; моими были блеклые бумажные розы на молочно-белой, залитой пивом клеенке буфетной стойки; моим был спящий винодел в распахнувшейся хорьковой шубе с хвостами, вздрагивающими при каждом вдохе и выдохе; моим был швейцар в тупоносых суворовских сапогах, переминавшийся в дверях и с вожделением посматривавший на бутерброды под сетчатым колпаком. Все это в тускло-янтарном свете засиженных мухами угольных лампочек, в ржавом громыхании железнодорожной ночи подступало ко мне, и я это брал голыми руками.

Нет, даже не подступало, и я ничего не брал. Это было мной, и надо было просто записать все.

Так, сам собой, возник «Ночной вокзал».

Садимся наконец в вагон. Вслед за нами в купе входит краснощекий верзила в романовском полушубке и высоких охотничьих сапогах. За плечами у него мешок, туго чем-то набитый, в руке потертый брезентовый чемодан.

Радостные восклицанья. Объятия.

Это Владимир Бурлюк.

Брат знакомит нас. Огромная лапища каменотеса с черным от запекшейся крови ногтем больно жмет мою руку. Это не гимназическое хвастовство, а избыток силы, непроизвольно изливающей себя.

Да и какая тут гимназия: ему лет двадцать пять – двадцать шесть.

Рыжая щетина на подбородке и над верхней, слишком толстой губой, длинный, мясистый с горбинкою нос и картавость придают Владимиру сходство с херсонским евреем-колонистом из породы широкоплечих мужланов, уже в те времена крепко сидевших на земле.

Рядом с этим Нимвродом Давид как-то обмякает, рыхлеет. В нем явственнее проступает грузное бабье, гермафродитическое начало, которое всегда придавало немного загадочный характер его отношениям с женщинами, да, пожалуй, и мужским.

Братья называют друг друга уменьшительными именами, и на меня это производит такое же впечатление, как если бы допотопные экспонаты геологического музея были обозначены ласкательными суффиксами.

Владимир едет на рождественские каникулы. Он учится в художественной школе не то в Симбирске, не то в Воронеже. Там, в медвежьем углу, он накупил за бесценок старинных книг и везет их в Чернянку. Давиду не терпится, и Владимир выгружает из мешка том за томом: петровский воинский артикул, разрозненного Монтескье, Хемницера...

– Молодец, Володичка, – одобряет Давид. – Старина-то, старина какая, – улыбается он в мою сторону. – Люблю пыль веков...

Владимир польщен. Он слабо разбирается в своих приобретениях и, видимо, мало интересуется книгами: был бы доволен брат.

– Ну, как в школе, Володичка? Не очень наседают на тебя?

Я догадываюсь, о чем речь. И до провинции докатилась молва о левых выставках, в которых деятельное участие принимают Бурлюки. Владимир одною рукою пишет свои «клуазоны» и «витражи», а другой – школьные этюды.

Из брезентового чемодана извлекается свернутый в трубку холст.

В серо-жемчужных и буро-зеленых тонах натюрморт. Овощи, утка со свисающей за край стола головою и еще что-то. Фламандской школы пестрый сор. Впрочем, даже не пестрый. Но выписано все до мелочей, каждое перышко, тончайшая ворсинка.

Давид восхищается:

– Каково, черт возьми! Да ведь это Снайдерс. Замечательно, а? – поворачивается он ко мне.

Но мне не нравится. Во-первых, тускло, во-вторых – двурушничество. Если рвать с прошлым, так уж совсем.

Наступает неловкая пауза. Владимир мрачно смотрит на меня. Вот-вот набросится и изобьет до полусмерти. Я никогда не был тщедушен, в ту пору даже занимался легкой атлетикой, но где же мне было справиться с таким противником?

– Взгляни-ка, детка, – отвлекает его внимание брат, – что мне дала Александра Александровна...

Снимок с последней вещи Пикассо. Его лишь недавно привезла из Парижа Экстер.

Последнее слово французской живописи. Произнесенное там, в авангарде, оно как лозунг будет передано – уже передается – по всему левому фронту, вызовет тысячу откликов и подражаний, положит основание новому течению.

Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком – первым опытом разложения тела на плоскости.

Ребром подносят руку к глазам; исследуя композицию, мысленно дробят картину на части.

Раскроенный череп женщины с просвечивающим затылком раскрывает ослепительные перспективы...

– Здорово, – бубнит Владимир. – Крышка Ларионову и Гончаровой!

Я падаю с облаков на землю. Через месяц «Бубновый Валет». На очередном смотру Бурлюки не должны ударить лицом в грязь.

Пикассо постигнет участь Рембо.

III

Чернянка была административно-хозяйственным центром Чернодолинского заповедника, принадлежавшего графу Мордвинову. Огромное имение в несколько десятков тысяч десятин простиралось во все стороны от барской усадьбы. Геометрический центр не совпадал с административным: Чернянка лежала довольно близко от моря, между тем как на север, на восток и на запад можно было идти целые сутки и не добраться до границы мордвиновских владений. Горожанин, я плохо ориентируюсь в сельском пейзаже. К счастью для меня, для моей уже склеротической памяти, когда я приехал в Чернянку, все вокруг на сотни верст было покрыто глубокой пеленой снега.

Вместо реального ландшафта, детализированного всякой всячиной, обозначаемой долевекими словечками, передо мной возникает необозримая равнина, режущая глаз фосфорической белизной. Там, за чертой горизонта – чернорунный вшивый пояс Афродиты Тавридской – существовала ли только такая? – копошенье бесчисленных овечьих отар. Впрочем, нет, это Нессов плащ, оброненный Гераклом, вопреки сказанию, в гилейской степи. Возвращенная к своим истокам, история творится заново. Ветер с Эвксинского понта налетает бураном, опрокидывает любкеровскую мифологию, обнажает курганы, занесенные летаргическим снегом, взметает рой Гезиодовых призраков, перетасовывает их еще в воздухе, прежде чем там, за еле зримой овидью, залечь окрыляющей волю мифологемой.

Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретала значение символа, должна была стать знаменем.

Вскрывались и более поздние пласты. За Гезиодом – Гомер. Однажды, проходя через людскую, я заметил в ней странное оживление. Веселым кольцом, обступив фигуру в овчинном тулупе, толпились обитатели усадьбы. Это был чабан, проводивший круглый год в степи, за много верст от человеческого жилья. Сотни таких пастухов бродили по окраинам мордвиновских владений, перегоняя с места на место отары, прямое потомство Одиссеевых баранов и овец. Одичавшие люди почти разучились говорить и, годами не видя женщин, удовлетворяли половую потребность скотоложством.

В рыбачьих поселках, тянувшихся к морю и к заросшим камышами днепровским гирлам, поражала наружная окраска домов. На нежно-персиковом, на бледно-бирюзовом фоне веерообразный пальмовый орнамент или коленопреклоненное шествие меандра, перекочевавшие с херсонских ваз. Они покоились здесь, на берегу Эвксина, под снежными холмами – широкие расписные кратеры, узкогорлые лировидные амфоры и трогательные пеленашки лекифов, рядом с застывшей навеки радугой ольвийского и пантикапейского стекла.

В других, менее древних курганах Владимир, в летние месяцы вдохновенно предававшийся раскопкам, находил скифские луки и тулы и вооружал ими своих одноглазых стрелков на смертный бой с разложенными на основные плоскости парижанками.

Время, утратив грани, расслаивалось в Чернянке во всех направлениях.

В одном из них оно было еще пространством, только начинавшим оживать. Оно имело всего три измерения и залегало непосредственно за горизонтом. Взоры Бурлюков с благодарной нежностью обращались к этой черте.

Оттуда, из безоглядной степи, где сплошным руном курчавились миллионы овечьих голов, где сотни тысяч племенных свиней самых диковинных пород разрывали почву древней Тавриды, шло богатство.

Оно надвигалось густой лавой, по неисчислимым руслам пролагало себе путь в экономии, из них – в главную контору имения, и то, что оседало, как тончайшая испарина, как естественная утечка, на стенках каналов, призванных регулировать этот бешеный напор, было – уже умопомрачительным изобилием.

Все принимало в Чернянке гомерические размеры. Количество комнат, предназначенных неизвестно для кого и для чего; количество прислуги, в особенности женской, производившее впечатление настоящего гарема; количество пищи, поглощаемой за столом и походя, в междуед, всяким, кому было не лень набить себе в брюхо еще кус.

Чудовищные груды съестных припасов, наполнявшие доверху отдельные ветчинные, колбасные, молочные и еще какие-то кладовые, давали возможность осмыслить самое существо явления. Это была не пища, не людская снедь. Это была первозданная материя, соки Геи, извлеченные там, в степях, миллионами копошащихся четвероногих. Здесь сумасшедший поток белков и углеводов принимал форму окороков, сыров, напруживал мясом и жиром человеческие тела, разливался румянцем во всю щеку, распирал, точно толстую кишку, полуаршинные тубы с красками, и, не в силах сдержать этот рубенсовский преизбыток, Чернянка, обращенная во все стороны непрерывной кермессой, переплескивалась через край.

Семья Бурлюков состояла из восьми человек: родителей, трех сыновей и трех дочерей. Отец, Давид Федорович, управляющий Чернодолинским имением, был выходец из крестьян. Самоучка с большим практическим опытом сельского хозяина, он даже выпустил серию брошюр по агрономии. Его жена, Людмила Иосифовна, обладала некоторыми художественными способностями: дети унаследовали, несомненно, от матери ее живописное дарование.

Кроме Давида и Владимира, художницей была старшая сестра, Людмила. Ко времени моего приезда в Чернянку она вышла замуж и забросила живопись. А между тем десятки холстов в манере Писсарро, которые мне привелось там видеть, свидетельствовали о значительном таланте. Братья гордились ею, хотя еще больше ее наружностью – особенно тем, что на каком-то конкурсе телосложения в Петербурге она получила первый приз. Младшие дочери были еще подростки, но библейски монументальны: в отца.

Третий сын, Николай, рослый великовозрастный юноша, был поэт. Застенчивый, красневший при каждом обращении к нему, еще больше, когда ему самому приходилось высказываться, он отличался крайней незлобивостью, сносил молча обиды, и за это братья насмешливо называли его Христом. Он только недавно начал писать, но был подлинный поэт, то есть имел свой собственный, неповторимый мир, не укладывавшийся в его рахитичные стихи, но несомненно существовавший. При всей своей мягкости и ласковости, от головы до ног обволакивавших собеседника, Николай был человек убежденный, верный своему внутреннему опыту, и в этом смысле более стойкий, чем Давид и Владимир. Недаром именно он, несмотря на свою молодость, нес обязанности доморощенного Петра, хранителя ключей еще неясно вырисовывавшегося бурлюковского града.

У него была привычка задумываться во время еды (еда в Чернянке вообще не мешала никакой «сублимации»): выкатив глаза, хищнически устремив вперед ястребиный нос, он в сомнамбулическом трансе пищеварения настигал какую-то ускользавшую мысль; крепкими зубами перегрызая кость, он, казалось, сводил счеты с только что пойманною там, далеко от нас, добычей.

Узы необычайной любви соединяли всех членов семьи. Родовое начало обнажалось до физиологических границ. Загнанные планетарными ветрами в этот уголок земли, в одноэтажный, заносимый степными снегами дом, Бурлюки судорожно жались друг к другу, словно стараясь сберечь последнее в мире человеческое тепло.

Ноевым ковчегом неслась в бушующем враждебном пространстве чернодолинская усадьба, и в ней сросшееся телами, многоголовым клубком, крысьим королем роилось бурлючье месиво.

Между Бурлюками и всем остальным человечеством стояла неодолимая преграда: зоологическое ощущение семьи. Под последовательно наросшими оболочками гостеприим-

ства, добродушия, товарищеской солидарности таилось непрогрызаемое ядро – родовое табу.

Бурлючий кулак, вскормленный соками древней Гилеи, представлялся мне наиболее подходящим оружием для сокрушения несокрушимых твердынь.

IV

На следующее по приезде утро в Чернянке закипела работа. Шестиоконный зимний сад, давно превращенный в мастерскую, снова ожил после полугодичного затишья. Холсты, оставшиеся от прежних выставок и мирно дремавшие лицом к стене, были вынесены в чулан. Они сделали свое дело, и Бурлюки, не склонные сентиментально заигрывать с собственным прошлым, безжалостно сбрасывали с Тайгетской скалы свои скоропостижно состарившиеся детища. На смену им за две недели рождественских каникул из драконовых зубов инкассовой парижанки, глубоко запавших в чернодолинский чернозем, должно было подняться новое племя.

Огромные мольберты с натянутыми на подрамники и загрунтованными холстами, словно по щучьему велению, выросли за одну ночь в разных углах мастерской. Перед ними пифийскими треножниками высились табуреты, вроде тех, какими впоследствии Пронин обставил «Бродячую Собаку». На полу, среди блестящих досекинских туб, похожих на крупнокалиберные снаряды, босховой кухней расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблилками и шпахтелями, медные туркестанские сосуды неизвестного назначения. Весь этот дикий табор ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордою на строго белевшие холсты.

Но братья еще совещаются, обдумывают последние детали атаки. Захватанный по полям снимок переходит из рук в руки. Можно начинать...

– Ну, распикась его как следует! – напутствует брата Давид.

Владимир пишет мой поясной портрет. Об этом мы условились накануне. Меня сейчас разложат на основные плоскости, искромсают на мелкие части и, устранив таким образом смертельную опасность внешнего сходства, обнаружат досконально «характер» моего лица.

Но я не боюсь. Точно такой же вивисекции я подвергся месяц тому назад, когда меня писала Экстер, – и ничего: сошло благополучно. Жаль только, что портрет остался незаконченным.

Позировать Владимиру одно удовольствие. Можно двигаться, как угодно, принимать любое положение. Это даже облегчает работу художника; во множественности ракурсов ему скорее удастся определить константу моего лица.

У Давида черный человек в высоком цилиндре уже зашагал вослед кобыле, удивленно оглядывающей свой круп. Это слишком натуралистично, но проходит еще четверть часа, и пространство, спиралеобразно взвихрясь, изламывается под прямым углом; над головой человека в цилиндре блещет зеркальная гладь воды; маленький пароходик, скользя по ней, вонзается мачтами в поверхность земли и жирной змеею дыма старается дотянуться до пешехода. Еще один излом пространства, и парусная лодка, вроде тех, что дети сооружают из бумаги, распорет шатер нашего праотца Иакова.

Владимир между тем уже выколол мне левый глаз и для большей выразительности вставил его в ухо. Я бесстрастно выжидаю дальнейшего течения событий: гадать об уготованной мне участи было бы бесцельным занятием.

– Канон сдвинутой конструкции! – весело провозглашает Давид.

Это говорится из чистого удовольствия произнести вслух свежую формулу: всем троим совершенно ясно, ради чего пишется пейзаж с нескольких точек зрения и зачем на портрете мой глаз отъехал в сторону на целый вершок. То, что у Греко и Сезанна было следствием органического порока, становится теперь методом. Необходимо затруднить восприятие, оторвать его от привычного рефлекса, отказаться от традиционной, Возрождением навязанной перспективы, от условных ракурсов, бельмом застилающих наш взор.

Мы отлично понимаем друг друга и не считаем нужным с гиератической важностью вещать о том, что в эту минуту нам ближе всего. Комическое заключено для нас не в сдвиге конструкции, а в том, как вещи, построенные по этому принципу, воспринимаются со стороны. Первое испытание ждет Бурлюков еще в недрах семьи.

Дней через пять по нашем приезде меня отзывает в дальний угол Людмила Иосифовна. Она почему-то питает ко мне великое доверие и, со слезами в голосе, допытывается у меня:

– Скажите, серьезно ли все это? Не перегнули ли в этот раз палку Додичка и Володичка? Ведь то, что они затеяли теперь, переходит всякие границы.

Я успокаиваю ее. Это совершенно серьезно. Это абсолютно необходимо. Другого пути в настоящее время нет и быть не может.

Хуже обстоит дело с отцом. Он разъярен: мальчики издеваются над ним. Стоило ли воспитывать их, на медные гроши учить живописи, если они запинаются такой мазней, да еще выдают ее за последнее откровение!

– Я левой ногой напишу лучше! – бросает он в лицо сыновьям и сердито хлопает дверью.

Часа через три Давид приносит отцу пахнущий свежей краской холст. Ни дать ни взять Левитан.

– Вот тебе, папочка, в кабинет пейзажик.

Старику угрожает паралич. У него уже был один удар, и его надо оберегать от всяких волнений. Давид за себя и за брата выполняет сыновний долг. Отец умилен:

– Ну, иди, иди... работай, как знаешь...

Однако мимо мастерской все проходят потупясь, точно там, за стеклянными дверьми, совершилось нечто непотребное и на собирательное лицо семьи оттуда, с кубистических картин, вот-вот расползется пятно позора.

V

Дни шли за днями. Одержимые экстазом чадородия, в яростном исступлении создавали Бурлюки вещь за вещью. Стены быстро покрывались будущими экспонатами «Бубнового Валета».

Давид продолжал заниматься сложными композициями, в «пейзажах с нескольких точек зрения» осуществляя на практике свое учение о множественной перспективе.

Глазной хрусталик европейца, на протяжении шестисот лет приученный сокращаться в определенном направлении, перевоспитывался заново. Условный характер итальянской перспективы подчеркивался введением столь же условной двойной перспективы японцев. Против Леонардо – Хокусаи. И то лишь как временный союзник. А завтра – никаких «исходных точек», никаких «точек схода»!

Относительность всякой проекции пространства на плоскости, до сих пор бессознательно побуждавшая стольких живописцев отказываться от передачи объемов, у кубистов вызывала противоположный эффект: стремление найти в четвертом измерении ключ к овладению первыми тремя.

В творчестве Владимира плоскостное восприятие внешнего мира играло доминирующую роль. Его предельно упрощенные пейзажи не казались даже нагромождением стереометрических фигур; провинившееся пространство, изгнанное в чистилище кубизма, уже не занимало его.

В неандертальской ночи сетчатка питекантропа смутно отражала лишь близлежащие поверхности. Тяжелые базальтовые стволы еле выделялись на черном фоне неба: когда еще научится ретина реагировать на голубой цвет? Ведь от Эллады, которая тоже не видела его, этот архаический ландшафт отделен сотнями тысячелетий... Иногда огромные треугольные лоскутья, прообраз будущей листвы, обращаются острием книзу, к земле. Это – геотропизм. Иногда вытягиваются кверху, к угадываемому источнику тепла. Это – гелиотропизм. Вот и все, что глазу удается различить в довременном мраке, вырвавшись из которого, мы опять сумеем нерастленным взором созерцать возвращенную нам природу.

Все – на потребу этому обновленному восприятию мира: и сдвинутая конструкция, и множественность перспективы, и моря черного цвета, упраздненного импрессионистами, и свистопляска плоскостей, и неслыханная трактовка фактуры.

С лорнетом в перепачканном краской кулаке подходит Давид к только что законченному Владимиром пейзажу.

– А поверхность у тебя, Володичка, слишком спокойная...

И, медовым голосом обращаясь ко мне, чтобы не задеть самолюбия брата, он излагает свою теорию фактуры.

Но Владимир уже не слушает его и пинком распахивает стеклянную дверь, ведущую в парк. В мастерскую врывается поток свежего воздуха. На дворе декабрь, но мы в Таврической губернии, и Крым не так уже далеко. Какие бы ни стояли морозы, на солнцепеке в полдень хоть на час, а все же тает снег.

Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь.

Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз «обрабатывает» таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку, и – similia similibus (подобное – подобным) – его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли.

VI

Нежная любовь к материалу, отношение к технике воспроизведения предмета на плоскости как к чему-то имманентному самой сути изображаемого побуждали Бурлюков испытывать свои силы во всех видах живописи – масле, акварели, темпере, от красок переходить к карандашу, заниматься офортом, гравюрой, меццо-тинто...

Это было непрерывное творческое кипенье, обрывавшееся только во сне.

Прирожденные колористы, Давид и Владимир, обладая высокоразвитым чувством цвета, были вместе с тем и отличными рисовальщиками.

Под несколько вялой, немного расплывчатой линией Владимировых рисунков опытный глаз легко находил звериную мощь первобытных изображений на мамонтовой кости. И тематически они как-то перекликались: воинственные микроцефалы, которых сотнями плодил младший Бурлюк, были ретроспективными портретами его прагиперборейских предков.

Явлением совсем иного порядка представлялись мне рисунки Давида. Каждый из них хотел быть остовом картины, обрасти мясом, налиться кровью. Но живописец до мозга костей, Бурлюк никогда и не подумал бы перенести их на холст: там объемами, и вообще формой, распоряжался цвет, и только цвет. Рисунок жил в почтительном отдалении от поверхности картины, реял в воздухе, располагаясь параллельно к ней, – и все же его месмерическое влияние было непреложным фактом.

Необычайная плодовитость обоих братьев невольно порождала мысль о легкости искусства живописи вообще. Не в этом ли следует искать причину того странного явления, что все более или менее близко соприкасавшиеся с Бурлюками испытывали неодолимое искушение взять в свои руки кисть? О членах их семьи я уже не говорю: за исключением отца и младшей сестры, Марианны, все отдали дань заразе.

Хлебников, гостивший в Чернянке за полгода до меня, также не избежал общей участи. Впрочем, о нем следовало бы выразиться иначе, так как он проявил себя настоящим живописцем. Давид показывал мне женский портрет маслом его работы: это было вне школы, вне направлений, но дилетантизмом и не пахло. К сожалению, в моей памяти этот портрет сливается с другим «ренуаровским», который Хлебников в тринадцатом году писал в Петербурге в моем присутствии.

Давид и меня подбил попытать силы на этом поприще и с явным любопытством ожидал результатов, но очень скоро и навсегда разочаровался в моих живописных талантах: я оказался чудовищно бездарен.

Интерес Давида к моим опытам имел, впрочем, иные корни: Бурлюк носился с мыслью об устройстве выставки картин писателей и в Москве уже заручился довольно значительным количеством экспонатов. Насколько мне известно, из этой затеи ничего не вышло, но для Давида она достаточно характерна, хотя и лежит в другой плоскости, чем его любовь к примитивам, вывескам или искусству первобытных народов.

Кстати, о примитивах. Среди многочисленных обитателей Чернянки, приходивших глазеть «на малюнки панычей», нашелся человек, не на шутку соблазнившийся бурлюковской живописью и увидевший в ней свое призвание.

Это был уже немолодой бородач, не то кузнец, не то плотник, служивший в одной из экономий. Его фамилия – Коваленко. Бурлюки снабжали его холстом, кистями, красками и взращивали в нем второго Руссо, выставляя его картины вместе со своими. Еще зимой тринадцатого года я видел его вещи на петербургской выставке «Союза Молодежи», устроенной Жевержеевым: они пользовались успехом.

Пристрастие к примитиву, в частности к бытовой иконописи прачечных, парикмахерских и иных провинциальных заведений и промыслов, оказавшей такое влияние на твор-

чество Ларионова, Гончаровой, Шагала, побуждало Бурлюка на последние деньги скупать вывески кустарной работы еще в те годы, когда Бенуа и Грабари относились к ним с презрительным равнодушием. Богатая коллекция, собранная Давидом, вероятно, погибла в Пушкине, куда в четырнадцатом году переселились Бурлюки.

Любовь к народному творчеству, тяготение к примитиву во всех его формах, к искусству Полинезии или древней Мексики не были у Бурлюков прихотью пресыщенного вкуса, гурманством людей типа Сергея Маковского.

Нет, это увлечение имело под собой более глубокую почву.

В одном из нескончаемых наших разговоров я как-то обмолвился фразой о grand art'e[1].

Оба Бурлюка, остервенев, накинулись на меня: даже Владимир неожиданно обрел дар слова.

– Это в тебе все еще говорит твоя «аполлоновская» закваска. Какой к черту grand art! Его никогда не существовало. История искусства – не последовательно развертывающаяся лента, а многогранная призма, вращающаяся вокруг своей оси, поворачивающаяся к человечеству то той, то другой своей стороной. Никакого прогресса в искусстве не было, нет и не будет! Этрусские истуканы ни в чем не уступают Фидию. Каждая эпоха вправе сознавать себя Возрождением.

Я не возражал. Этот пафос был слишком соблазнителен. Только с такой верой в себя, в свое время можно было осуществлять эстетическую революцию.

[1] Великое искусство *(фр.)*.

VII

Как ни был велик мой интерес к живописи, он не мог заслонить от меня того, что, собственно, вызвало мой приезд в Чернянку.

В первый же день моего пребывания у Бурлюков Николай принес мне в комнату папку бумаг с хлебниковскими рукописями. Это был беспорядочный ворох бумаг, схваченных как будто наспех.

На четвертушках, на полулистах, вырванных из бухгалтерской книги, порою просто на обрывках мельчайшим бисером разбегались во всех направлениях, перекрывая одна другую, записи самого разнообразного содержания. Столбцы каких-то слов вперемежку с датами исторических событий и математическими формулами, черновики писем, собственные имена, колонны цифр. В сплошном истечении начертаний с трудом улавливались элементы организованной речи.

Привести этот хаос в какое-либо подобие системы представлялось делом совершенно безнадежным. Приходилось вслепую погружаться в него и извлекать наудачу то одно, то другое. Николай, по-видимому, не первый раз рывшийся в папке, вызвался помогать мне.

Мы решили прежде всего выделить из общей массы то, что носило хотя бы в слабой степени форму законченных вещей.

Конечно, оба мы были плохими почерковедами, да и самый текст, изобиловавший словоновшествами, чрезвычайно затруднял нашу задачу, но по чистой совести могу признаться, что мы приложили все усилия, чтобы не исказить ни одного хлебниковского слова, так как вполне сознавали всю тяжесть взятой на себя ответственности.

Покончив с этим, мы намеревались воспроизвести записи, носившие характер филологических опытов; к математическим же формулам и сопоставлениям исторических событий мы решили не прикасаться, так как смысл этих изысканий оставался нам непонятен. К сожалению, наша работа оборвалась еще в первой стадии: и у меня, и у Николая было слишком мало времени, чтобы посвятить себя целиком разбору драгоценных черновиков.

Ведь и то, что нам удалось извлечь из хлебниковского половодья, кружило голову, опрокидывало все обычные представления о природе слова.

Ученик «проклятых» поэтов, в ту пору ориентировавшийся на французскую живопись, я преследовал чисто конструктивные задачи и только в этом направлении считал возможной эволюцию русского стиха.

Это был вполне западный, точнее – романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом и над художественной прозой, конечно, мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка. Колебания как в сторону архаизмов, так и в сторону неологизмов, обусловливаемые личными пристрастиями автора, не меняли общей картины. Словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницевской монадой, замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения, казалось абсолютно немыслимым.

И вот – хлебниковские рукописи опровергали все построения. Я вскоре почувствовал, что отделяюсь от моей планеты и уже наблюдаю ее со стороны.

То, что я испытал в первую минуту, совсем не походило на состояние человека, подымающегося на самолете, в момент отрыва от земли.

Никакого окрыления.

Никакой свободы.

Напротив, все мое существо было сковано апокалиптическим ужасом.

Если бы доломиты, порфиры и сланцы Кавказского хребта вдруг ожили на моих глазах и, ощерившись флорой и фауной мезозойской эры, подступили ко мне со всех сторон, это произвело бы на меня не большее впечатление.

Ибо я увидел воочию оживший язык.

Дыхание довременного слова пахнуло мне в лицо.

И я понял, что от рождения нем.

Весь Даль с его бесчисленными речениями крошечным островком всплыл среди бушующей стихии.

Она захлестывала его, переворачивала корнями вверх застывшие языковые слои, на которые мы привыкли ступать как на твердую почву.

Необъятный, дремучий Даль сразу стал уютным, родным, с ним можно было сговориться: ведь он лежал в одном со мною историческом пласте и был вполне соизмерим с моим языковым сознанием.

А эта бисерная вязь на контокоррентной бумаге обращала в ничто все мои речевые навыки, отбрасывала меня в безглагольное пространство, обрекала на немоту. Я испытал ярость изгоя и из чувства самосохранения был готов отвергнуть Хлебникова.

Конечно, это был только первый импульс.

Я стоял лицом к лицу с невероятным явлением.

Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека.

Процесс этот, правда, не был корнетворчеством, ибо в таком случае он протекал бы за пределами русского, да и всякого иного языка. Но он не был отнюдь только суффиксологическим экспериментом. Нет, обнажение корней, по отношению к которому поражавшие нас словоновшества играли лишь служебную роль, было и не могло быть ничем иным, как пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых. Именно поэтому обречены на неудачу всякие попытки провести грань между поэтическими творениями Хлебникова и его филологическими изысканиями.

Каюсь, в одиннадцатом году я не до конца понимал это и столбцы неслыханных слов считал лишь подготовительными опытами, собиранием материала, кирпичами не достроенного Хлебниковым здания.

Правда, материал сам по себе был необычен. Во что превратилась бы вся наша живопись, если бы в один прекрасный день мы вдруг проснулись со способностью различать сверх семи основных цветов солнечного спектра еще столько же? Самые совершенные холсты утратили бы свою глубину и предстали бы нам графикой. Все живописные каноны пришлось бы создавать заново.

Слово, каким его впервые показал Хлебников, не желало подчиняться законам статики и элементарной динамики, не укладывалось в существующие архитектонические схемы и требовало для себя формул высшего порядка. Механика усложнялась биологией. Опыт Запада умножался на мудрость Востока. И ключ к этому лежал у меня в ящике письменного стола, в папке хлебниковских черновиков.

VIII

Путь Хлебникова был для меня запретен. Да и кому, кроме него, оказался бы он под силу? Меня и не тянуло в ту сторону: передо мной расстилался непочатый край иных задач, как я уже говорил, конструктивного характера.

Это было поистине девственное поле, по меже которого, не помышляя перешагнуть через нее, бродил Белый со своими симфониями. Все в этой области определялось инстинктом-вдохновением, всякая удача была делом случая, неожиданностью для самого поэта. Приходилось взрывать целину, пролагать тропинки в дремучих дебрях, ища опоры в опыте изобразительных искусств – главным образом живописи, уже за сорок лет до того выкинувшей лозунг раскрепощения материала. Это был путь рискованнейших аналогий, ежеминутных срывов, но выбора не было, и я вступил на него.

Прежде всего: в чем следовало искать объективные признаки тождества элементов двух различных искусств? Наивный параллелизм Рембо с его сонетом о цвете гласных был блестящим отрицательным примером субъективного подхода к вопросу. Надо было двигаться в диаметрально противоположном направлении. Это значило в первую очередь выбросить за борт всякую специфику: никаких конкретных красок, никаких конкретных звуков! Никаких метафор, которыми с отвратительным легкомыслием пользуются для установления соответствий между музыкой и архитектурой, поэзией и музыкой и т.д.!

Недисциплинированность собственной мысли, с трудом распутывавшей клубок дико сплетшихся понятий, была мучительна вдвойне: и сама по себе, и тем бездействием, на которое она обрекала меня как поэта. Бок о бок со мной кипела работа, с великолепной жизнерадостностью создавали картину за картиной Бурлюки, а я слонялся, как неприкаянный, из угла в угол, не решаясь взяться за перо.

Между «Ночным вокзалом», сложившимся по дороге в Чернянку, и «Людьми в пейзаже» или «Теплом», написанными две недели спустя, лежит неизмеримая временем пропасть – бессонные ночи, проведенные в поисках проклятых «соответствий». Приступая к этим вещам, я уже знал, что мне дано перенести в них из опыта смежного искусства: *отношения и взаимную функциональную зависимость элементов.* Это было довольно общо, но все-таки позволяло ориентироваться.

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

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

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

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач – перебирающая что-то в ящике экономка, – «аберрация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост – «аберрация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противо-

положные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта.

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

Эта задача до такой степени поглощала все мое внимание, что об остальных элементах стихотворной речи я совершенно забыл: слово, подойдя вплотную к живописи, перестало для меня звучать. Только находясь в подобном состоянии, можно было написать «Людей в пейзаже» – вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение.

Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительные планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, образуя в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, «Люди в пейзаже» были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором *объективный параллелизм* изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела.

В дальнейшем мне удалось отойти от этого опасного рубежа, отодвинуться назад, к артикуляционно-мелодическим истокам слова, а затем и к насыщению его смысловым содержанием, проделав таким образом полный круг.

Оглядываясь назад на пройденный мною путь, я недоумеваю: стоило ли громоздить Пелион на Оссу, исступленно гоняясь за призраком абстрактной формы, чтобы уже через два с половиной года, признав ошибочность своих теоретических позиций, повернуть в диаметрально противоположную сторону – к утверждению единства формы и содержания как высочайшей реальности, раскрывающейся нам в искусстве?

Или это было неизбежной болезнью роста, и незачем пенять на судьбу, если в результате яростной перетряски «наследства» я научился по-новому ценить уплотненное смыслом слово?

IX

Было бы жаль, если бы несколько приподнятый тон этих записок – неизбежное следствие моего эмфатического стиля – вызвал неверное представление о строе чернянской жизни.

Осмысливаемая задним числом, Чернянка оказывается точкой пересечения координат, породивших то течение в русской поэзии и живописи, которое вошло в их историю под именем футуризма.

Это – ретроспективно. В декабре же одиннадцатого года мы хотя и сознавали не случайный и не личный характер нашего содружества, однако и не думали облачаться в жреческие одежды и наряду со «служением музам» не только терпели, но даже всячески приветствовали веселую «суету».

Да и смешно было бы расхаживать в котурнах по самой что ни на есть земной земле Гилей. «Сниженный» стиль господствовал безраздельно над всем укладом чернянской жизни, и там, где чопорные аполлониды с Разъезжей, быть может, не раз почувствовали бы себя покоробленными простотою нравов, потомок Марсия катался как сыр в масле.

Начать хотя бы с того, что на нас троих, Давида, Владимира и меня (Николай уже давно вернулся домой), с первого же момента приезда стали смотреть как на предмет откорма. Мои приятели были воплощением здоровья, но материнский глаз нашел в них какую-то перемену к худшему; обо мне же и говорить не приходится; меня сразу объявили заморышем, которого необходимо как можно скорее поставить на ноги.

На общем фоне повального чревоугодия чернодолинское усиленное питание приобретало устрашающие размеры: нам грозила участь Ламе Гоодзака. Отчаянное сопротивление, которое оказывал человеческий организм этой «бэконизации», ослаблялось вмешательством ветеринара – единственного представителя врачебного искусства в Чернянке. Он выписывал нам какие-то порошки в дозах, способных успокоить не только перистальтику, но смирить навеки урчание водопроводных труб.

Он же лечил нас от насморка – тоже лошадиным средством: прижиганием носоглотки ляписом, и, надо признаться, весьма успешно: испытав минутную боль, мы уходили из его кабинета исцеленными. Этот безвестный ветеринар, пробудив во мне атавистические симпатии к несложным навыкам врачевания, тем самым навсегда поселил в моем сердце спасительное недоверие к «высокой» университетской медицине.

По утрам, отправляясь в контору, Давид Федорович хозяйским оком осматривал нас, погружая мизинец овцевода с длинным ногтем, которым обычно измерял шерсть, в наши обраставшие жиром мяса.

К счастью, кипучая энергия, бившая в нас ключом, не давала этому жиру застаиваться: мы сбрасывали его почти так же быстро, как наживали. Мысленно измеряя чернодолинские недели нормальной пульсацией крови, я готов теперь поверить, что тогдашние сутки заключали в себе тридцать шесть часов. Иначе не объяснить, как умудрялись мы, наряду с занятиями искусством, уделять столько времени еде, спорту, охоте, любовным увлечениям, домашнему театру, спорам... Все это взаимно переслаивалось, проникало одно в другое и, круто замешенное, являлось на редкость цельным образом полнокровной жизни.

По воскресеньям мы уже с утра одевались теплее. Собирались на охоту. Наспех позавтракав, обертывали ноги газетной бумагой – «опыт японской войны», поучал Николай, начиненный всякими полезными сведениями, – напяливали теплые тулупы, полушубки и, вооруженные тем количеством снарядов звероубийства, какое никогда и во сне не снилось заправскому охотнику, высыпали во двор.

Охота устраивалась в широком масштабе: в ней принимало участие мужское население не только усадьбы, но и экономии, человек до ста. На несчастного русака, метавшегося в оцепленном со всех сторон кустарнике, приходилось по пяти загонщиков.

На первой облаве мне повезло не сразу. Я уже начинал томиться от скуки, когда судьба сжалилась надо мной, дав мне возможность уложить в упор выскочившего прямо на меня довольно крупного зайца.

К обеду мы вернулись домой. Я был несказанно удивлен, увидав, что за плечами Давида болтается штук пять отличных русаков. Он загадочно улыбался и за столом порол несусветную чушь. Никто не понимал, каким образом ему удалось настрелять такую уйму, и, хотя доказательства были налицо, мы с недоверием внимали его мюнхаузеновским рассказам.

На следующий день все разъяснилось.

Мы опять сидели за столом, когда с кухни пришли сказать, что какой-то крестьянин спрашивает паныча. Давид выходит из комнаты и через минуту возвращается:

– Это тебя, Бен. Он требует денег за зайца, которого ты у него вчера купил.

Бешеный хохот: так вот каким образом Давид накануне наполнил свой ягдташ!

Это был не единственный случай, когда Бурлюки с лукавым добродушием сваливали на меня свои грехи. Прикрываясь моей экстерриториальностью гостя и взаимно выгораживая друг друга перед Людмилой Иосифовной, Давид и Владимир не раз приписывали мне деятельное участие в ночных подвигах, о которых я даже не подозревал.

Целомудренный и застенчивый Николай держался, однако, в стороне от подобных похождений и был без памяти влюблен в дочь управляющего одной из экономий. В здоровой и цельной натуре младшего Бурлюка любовь к женщине неразрывно связывалась с мыслью о браке, и он серьезно мечтал о женитьбе на семнадцатилетней девушке.

Не то подбадривая себя в этом решении, не то проявляя таким образом свои дружеские чувства ко мне, не то, наконец, – и это, пожалуй, вернее всего, – из зоотехнической любознательности, он не давал мне покоя, убеждая жениться на старшей сестре своей избранницы, стройной, тоненькой бестужевке.

Это было бы нелепостью во всех смыслах, не говоря уже о том, что родители, свирепые староверы, разбивавшие после нашего посещения чайную чашку, опоганенную прикосновением нехристя, никогда не выдали бы за меня свою дочь. Но Коля не унывал и с дьявольской настойчивостью продолжал плести вокруг меня сложную паутину своих матримониальных замыслов.

Давиду нравилась старшая сестра, и он обливался родиналом и гипосульфитом, проявляя в ванной наедине с юной раскольницей снимки своих и Владимировых картин. Это была единственная стадия, в которой его интересовала фотография, бывшая в наших устах бранным словом, синонимом передвижничества и «Мира Искусства».

Верный своим всеобъемлющим вкусам, он бросался от одного увлечения к другому, готовый перед первой встречной женщиной расточать свой любострастный пыл. И странное дело: при всем своем физическом уродстве Давид пользовался несомненным успехом.

Своей непривлекательной внешностью он даже как будто гордился и, подчеркивая ее недостатки, сублимировал их в свой особый стиль.

Вероятно, это же своеобразное кокетство руководило им, когда, решив поставить на домашнем театре «Недоросль», он взял себе роль Простаковой. Надо, впрочем, сказать, что большинство ролей распределились сами собой. Николай был настоящим Миланом, а лучшего Скотинина, чем Владимир, не нашлось бы во всей России. Хорошенькой Наде единогласно присудили быть Софьей, атлетически же сложенной четырнадцатилетней Марианне, в беспримесном виде олицетворявшей животное начало бурлюковской семьи, сам бог велел быть Митрофаном.

Принципиально отвергая всякий театр как низший род искусства и презирая дилетантизм, я упорно отказывался принять участие в этой затее, но Бурлюки под конец уговорили меня не разбивать компании. Убежденный в собственной бездарности, я решил выехать на буффонаде и потребовал себе роль Вральмана. Остальные достались уже не помню кому: безымянной студенческой молодежи, детей служащих, в Чернянке было хоть отбавляй. Ставил спектакль Давид. Под его же наблюдением все мы занялись изготовлением декораций и костюмов.

В помещении «Попечительства о народной трезвости», расположенном на территории усадьбы, мы нашли готовую сцену с рампой, занавесом и прочими аксессуарами. Давид, воображая себя Мейерхольдом, носился из угла в угол, мелом чертя на полу ромбы, эллипсы и параболы, по которым должны были двигаться актеры, – так представлялась ему мейерхольдовская работа над мизансценами.

На репетиции мы с грацией гиппопотамов ходили по меловым узорам, но на спектакле, разумеется, позабыли об их существовании и норовили стать поближе к суфлерской будке, где неистовствовал, надрывая легкие, Антоша Безваль. Этот милый юноша, сын старой приятельницы Людмилы Иосифовны, впоследствии женившийся на Надежде Бурлюк, уже тогда считался членом семьи. Он один сумел пробить брешь в китайской стене, отделявшей Бурлюков от всего мира, и, вкатившись в нее краснощеким, опушенным первою растительностью шариком, так и остался там по сей день.

Он всегда исполнял незаметные, но чрезвычайно существенные функции и сделался потом главным устроителем наших выступлений в Петербурге и Москве, всей душой разделяя наши успехи и неудачи, но в то же время неизменно оставаясь в тени.

Быть может, единственный раз в жизни судьба вознаградила его по заслугам – именно на чернянском спектакле. Как ни была снисходительна публика, собравшаяся в зрительном зале, она не могла удержаться от протеста против того, что мы преподнесли ей со сцены, и выразила этот протест в лояльнейшей форме: разразившись сумасшедшими овациями по адресу суфлера. Так закончился наш первый опыт общения с широкими массами, по слову Хлебникова, «не предвещавший нам добренеющих зелодел».

X

Рождественские каникулы подходили к концу. Надо было уезжать из Чернянки: Николаю – в Петербург, в университет, мне – в Киев, Давиду и Владимиру – в Москву, на «Бубновый Валет».

Двадцать штук холстов, плод трехнедельной работы, просохшие и покрытые лаком, стояли в мастерской, готовые к отправке.

Но, прежде чем упаковывать их в ящики, им надлежало подвергнуться еще одной процедуре – обряду наречения. Пустить их в свет без имени нельзя было никак. Такую роскошь мог позволить себе Пикассо, Дерен и даже Делоне, но не русский художник.

Ярлык был необходим. Правда, в одиннадцатом году он еще не носил того программно-принципиального характера, который год спустя стал обязательным для всех явлений искусства, притязавших на общественное внимание. Он еще не оброс хвостом, не был снабжен «измом», без которого, как без штанов, уже следующей зимой нельзя было показаться в люди. Не будучи отмечена групповыми признаками, картина должна была, однако, уже в тот сезон хлестким названием выпирать из каталога, ошарашивать посетителя выставки.

Тематические обозначения поэтому никуда не годились, в них была передвижническая дряблость, свойственная установке на содержание.

Необходимо было в номенклатуре подчеркнуть формальный момент. Но как это сделать? Русской терминологии еще не существовало. Для выражения простейших обиходных понятий мы пользовались французскими терминами и уснащали свою речь «валерами» и «волюмами», так как они все же служили точками опоры более или менее четкой мысли.

И вот, в целях эпатирования публики, с одной стороны, и стремясь подчеркнуть, с другой, ироническое отношение к надоевшей нам иностранщине, я предложил Давиду использовать пародийный прием, обозначив вещи квазинаучными терминами, мольеровской латынью.

Он с восторгом ухватился за эту мысль и под мою диктовку, надрываясь от хохота, стал надписывать на обороте холста картину за картиной:

«Концепированная по ассирийскому принципу лейт-линия движения»...

«Синтетический пейзаж: элементы неба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырех точек зрения»...

«Перемена плоскостей проекции» и т.д.

Николай, исполнявший при Владимире обязанности Аарона, подсказывал ему между тем:

– Геотропизм... гелиотропизм...

Но Владимир, которому надоела греко-латинская тарабарщина, вдруг рявкнул:

– Чукурюк!

Это было великолепно.

Ошершавленная где-то в недрах бурлюковского подсознания рифма на его собственную фамилию была гениальным синтезом наших сложных счетов с Западом, выпрямляющимся достоинством независимого русского искусства, предтечей будетлянских лозунгов.

Чукурюком назвал Владимир свою последнюю картину, но по глубине и количеству пластов, которые прорвало это заумное слово, прежде чем распереть ему глотку, оно смело могло бы стать наименованием целого направления в живописи и поэзии.

Оно полностью заключало в себе то непосредственное ощущение эпохи и волевое отношение к ней, которые сильнее всяких априорных построений и отвлеченных идей способствуют возникновению новых школ.

Оно было точным и красноречивым переводом на язык эмоций комплекса творческих возможностей, которые мы втискивали в понятие «Гилея».

И мы, конечно, пошли по пути наименьшего сопротивления, когда, еще начиненные гимназическими реминисценциями и уступая соблазну обставшей нас мифологии, назвали свое в Чернянке возникшее содружество томной «Гилеей», а не резавшим слух «Чукурюком».

Нас было четверо: над ворохом хлебниковских рукописей даже не маячила аистообразная тень их творца; они жили самостоятельной жизнью, отрешенной от его личной судьбы. Тем не менее никто из нас не представлял себе возможности нового объединения без участия Хлебникова.

Мы и не заметили, как стали гилейцами. Это произошло само собой, по общему молчаливому соглашению, точно так же, как, осознав общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганнибаловых клятв в верности каким бы то ни было принципам.

И все же, разъезжаясь из Чернянки, мы не сомневались, что положили там начало не только прочной дружбе, но и новому направлению в русском искусстве, долженствующему на годы определить его пути.

Глава вторая
«Бубновый Валет» и «Ослиный Хвост»

I

В первых числах января я возвратился в Киев с твердым намерением засесть за юриспруденцию и развязаться наконец с университетом, в котором застрял на лишних три года.

В самом университете атмосфера была тошнотворная. По коридорам расхаживали с наглым видом академисты-двуглавовцы, члены монархической организации «Двуглавый орел», студенческого филиала «Союза русского народа». Жалкая горсточка, десятка два белоподкладочников, провинциальных хлыщей и безнадежных тупиц, благодаря попустительству и прямому поощрению черносотенной киевской профессуры с молниеносной быстротой проделывавшие университетскую карьеру, были полновластными хозяевами положения. На лекции они приходили вооруженные до зубов, поблескивая никелированными кастетами, вызывающе перекладывая из кармана в карман щегольские браунинги, громыхая налитыми свинцом дубинками.

Разумеется, мы, подавляющее большинство, могли бы в одно мгновение подмять их под себя, расправиться с ними так, что у них навсегда пропала бы охота «представительствовать» в нашей среде монархическую идею, но даже наиболее горячие из нас сдерживались, сознавая всю бесполезность подобного поступка. Ведь двуглавовцы были только форпостом дубровинских и совенковских истинно русских дружин, отрогом столыпинской ночи, вторгнувшимся в «замиренный» университет: за ними стояла полиция, жандармерия, войско – весь солидно налаженный аппарат «подавления и предотвращения крамолы».

Киев в ту пору был оплотом русского мракобесия, цитаделью махрового черносотенства. Чиновный, лощеный Петербург позволял себе роскошь иногда, с разрешения начальства, пофрондировать; как-никак в нем заседала законопослушная дума, самый факт существования которой не давал покоя Мещерским и Грингмутам. Купеческая Москва кадетствовала, либеральничала, встречала хлебом-солью английских парламентариев, правда, изъясняясь с ними лишь жестами и мимикой, ибо только два человека среди «отцов города» владели английским языком. Тихомиров в «Московских Ведомостях» срамил «первопрестольную», утратившую свое истинно русское лицо, и ставил ей в пример Киев с его широкой сетью монархических объединений, действовавших несравненно смелее и энергичнее московских организаций.

Неудивительно, что именно в Киеве решено было инсценировать прогремевшее на весь мир дело Бейлиса, обвиненного в убийстве с ритуальной целью мальчика Андрюши Ющинского.

Ющинский, как это выяснилось уже на предварительном следствии, был убит шайкою воров, опасавшихся его разоблачений. Обстоятельство это тем не менее нисколько не отразилось на деятельности судебных властей, продолжавших вести следствие в направлении, предписанном свыше, из Петербурга, и усиленно собиравших материал, который мог бы подтвердить легенду об употреблении евреями в пищу человеческой крови.

Сейчас просто не верится, что двадцать лет назад, за пять лет до революции, можно было серьезно обсуждать этот вопрос, привлекая к его разрешению все научные, церковные и прочие авторитеты; не верится, что люди, отрицавшие ритуальные убийства, ходили с гордо поднятым челом, сознавали себя Вольтерами на том лишь основании, что отмежевывались – иногда даже с оговорками – от дубровинцев и иной погромной нечисти; не верится,

что нужны были героические усилия, чтобы оттолкнуть от себя этот неслыханный рецидив средневековья, мутный вал, размывавший последние устои рассудка.

Конечно, это не было местным явлением. По всей России шла дикая свистопляска Гермогенов, Илиодоров, Коновницыных, Замысловских, Пуришкевичей. Яд человеконенавистничества был разлит в воздухе и обнаруживал свое действие порою в самых неожиданных формах и совсем не там, где это можно было бы предположить. В связи с итало-турецкой войною Валерий Брюсов, спешно перекроив доктрину Монроэ, носился с лозунгом «Европа для европейцев» и требовал изгнания турок в Азию. Гессенская «Речь», потеряв всякое чувство юмора, уличала в еврейском происхождении жидомора Хвостова и путем обстоятельного генеалогического разбора доказывала ему, что прабабка его с материнской стороны была крещеная еврейка.

Но в Киеве, столице тогдашнего Юго-Западного края, с его служилой интеллигенцией, отложенной в нем тремя поколениями русификаторов, с его помещиками-зубрами, разъевшимися на отобранных у поляков землях и откровенно презиравшими столичный лоск; в Киеве, сельскохозяйственном центре, почти лишенном промышленного пролетариата и сплошь заселенном реакционно настроенным мещанством, шовинистическая зараза была особенно сильна.

Тупая обывательская морда подстерегала меня на каждом шагу. В ее насмешливо прищуренных глазах я читал безмолвный вопрос: «Ну, что, напился христианской крови?» В Вальпургиевой ночи (у Киева искони был свой Брокен: Лысая гора) расстриженных ксендзов, профессиональных лжесвидетелей, притонодержательниц, наемных убийц и просто свиных харь, в бесовском хороводе Пранайтисов, Шмоковых и Чебырячек, захлестывавшем сознание, отшвыривавшем всех нас на пять веков назад, к ведьмовским шабашам, к сходбищам упырей, – говорить о перспективах современной поэзии, о задачах кубистической живописи, о словотворчестве, о сдвигах конструкции! Безумие, безумие, безумие!

Надо было сначала, чтобы Маклаковы и Грузенберги доказали – кому? зачем? – что руки мои не запятнаны кровью Ющинского, что я от рождения не более кровожаден, чем рядовой убийца, следовало сперва кого-то убедить – мою домовладелицу, вице-губернаторшу Мельникову, гласного думы, старика Экстера, тетку Эльснера, отца моего будущего патрона Авдюшенко, кого там еще? – что левая живопись – не камуфляж, что разложение тела на плоскости – не диверсия с целью отвести от себя ответственность за труп, распластанный на территории зайцевской усадьбы, что новое искусство – не жидомасонские козни... Безумие, безумие, безумие!

II

Между тем в Москве Давид вместе с Петром Кончаловским, Ильей Машковым и Аристархом Лентуловым подготовляли выставку «Бубнового Валета». Открытие ее с первых чисел января пришлось перенести на двадцать пятое, так как помещение в доме Экономического общества офицеров на Воздвиженке еще занимал «Московский Салон». Москва переживала своеобразный жилищный кризис, вызванный перепроизводством картин: все помещения, мало-мальски пригодные для экспонирования живописи, были заняты и законтрактованы на несколько месяцев вперед.

У москвича рябило в глазах – одновременно пять выставок: передвижники, выкатившие в качестве тяжелого орудия репинского «Пушкина на лицейском экзамене», «Московское товарищество», где «гвоздями» были вещи Богаевского, Сарьяна и Кузнецова, «Периодическая», «Свободное Творчество» и, наконец, «Бубновый Валет»! «Ослиному Хвосту», группировавшемуся вокруг Ларионова и Гончаровой, пришлось волей-неволей отложить вернисаж до конца марта. Кроме обоих Бурлюков, Кончаловского, Машкова и Лентулова, на «Бубновом Валете» выставлялись Экстер, Кульбин, Куприн, Роберт Фальк, Грищенко и некоторые другие, порою имевшие весьма отдаленное касательство к левой живописи, вроде киевлянина Христиана Крона, которого в лучшем случае можно было причислить к импрессионистам. Мюнхенская группа русских живописцев была в этом году представлена Кандинским и Габриэлью Мюнтер; Явленский и Веревкина своих вещей не прислали.

Открыто афишируя свою связь с западным искусством, «Бубновый Валет» решил привлечь к участию французов: Матисса, Пикассо, Ван-Донгена, Ле-Фоконье, Леже, Дерена, Фриеза и Делоне. Все эти художники охотно откликнулись на посланное им приглашение, но холсты Ван-Донгена и Дерена застряли где-то в дороге, и отведенные им по каталогу места оставались пустыми и после открытия выставки.

Иные друзья и доброжелатели «Бубнового Валета» склонны были считать приглашение французов ошибкой. По мнению этих лиц, такое соседство было невыгодно для русских художников, так как разоблачало истоки их творчества, подчеркивая зависимость наших новаторов от западных образцов.

Была тут и другая опасность. Исконное пренебрежение к своему, русскому, погоня за заграничной модой, преклонение перед всем, что привозится к нам из-за рубежа, могли побудить художественных критиков, – если только этот термин приложим к кучке оголтелых зубоскалов, изощрявшихся в уличном остроумии на страницах тогдашних газет, – ставить русским живописцам в пример французских мастеров, перед которыми рецензенты будут расшаркиваться не столько из вежливости гостеприимных хозяев, сколько из желания высмеять и изничтожить своих соотечественников.

Так оно и случилось. Преодолевая отвращение, которое им внушали кубистические полотна Пикассо или Ле-Фоконье, наиболее сдержанные и передовые из этих борзописцев усматривали в них отпечаток эстетической культуры, наличие известной связи с классической традицией, смягчавшие слишком острые углы. Картины же русских художников объявлялись слепым подражанием французским оригиналам, причем для вящего посрамления первых выдвигалась даже особая примиренческая теория кубизма.

«Если куб, как основной элемент монументальности и простоты в картине, – разглагольствовали эти критики, – еще может пригодиться для изображения домов, городских пейзажей и, на худой конец, горных ландшафтов, то округлости человеческого тела кубом никак не передашь. Необходимо поэтому, – заключали они, – располагать плоскости так, чтобы из ребер получалось хоть подобие волнистой линии, а с другой – ослаблять интенсивность кра-

сок, снижать колорит, чтобы картина была скрыта как бы в тумане, скрадывающем чересчур резкие формы».

Для Александров Бенуа весь кубизм сводился к изображению внешнего мира посредством кубов, и в тех редких случаях, когда эти критики считали почему-либо нужным проявить свое просвещенное понимание кубизма, они, подавляя в себе враждебное чувство, внушаемое им новой живописью, подыскивали робкие формы переходов от своего обычного видения мира к тому, которое навязывалось им полотнами «Бубнового Валета».

Эти простодушные люди, твердо уверенные в собственном позитивизме, прогуливались по левым выставкам в одеянии андерсеновского короля, а мы, мы тщетно в роли озорных мальчишек кричали завороженным данникам их вкуса, что на короле нет даже фигового листка, что наивный эмпиризм этих горе-теоретиков насквозь идеалистичен, ибо в основе его лежит убеждение, будто объекты внешнего мира обладают абсолютными, неизменными формами.

Не собираясь подвергать сомнению существование объектов, действующих на наши органы чувств, кубисты вместе с тем из элементарной гносеологической грамотности ограничивали свое знание внешнего мира образами, которые его предметы вызывают в человеческом уме, хотя не понимали того, что познание этих «образов» действительности и есть познание самой действительности.

Вопросы, подымаемые левой живописью, вплотную соседили с вопросами теории познания, напрашивались на разрешение именно в этом плане, но разве такая, единственно разумная научная постановка проблемы была под силу невежественным журналистам, подвизавшимся на задворках периодической прессы?

Если когда-либо удастся осуществить грандиозную затею – дать исчерпывающую библиографию этой полосы в жизни русского искусства, – читатель увидит, в каком море площадной брани, издевательств, передержек, инсинуаций и клеветы нам всем приходилось барахтаться в то время. В тринадцатом году, когда такого материала набралось более чем достаточно, я, по предложению Давида, сделал попытку привести отдельные высказывания в систему, сопоставив наиболее характерные выпады наших противников таким образом, что они взаимно уличали и опровергали друг друга. Получился «Позорный столб российской критики», впоследствии опубликованный нами в «Первом журнале русских футуристов». Но, разумеется, это – ничтожная доля тех помоев, которые ежедневно выливались нам на головы из тогдашних газетных клоак.

В двенадцатом году главным запевалой в диком хоре, сопровождавшем наши выступления, был Александр Бенуа. Он первый прибегнул к нехитрому маневру, состоящему в кисло-сладком расхваливании французов, с целью придать большую убедительность нападкам на русских новаторов. «Настоящие кубисты, – уверял он в своих „Художественных письмах“, – только там, на Западе, у нас же провинция, плетущаяся в хвосте Пикассо, Ле-Фоконье, Брака, Глеза и прочих современных мастеров. Жалкие подражатели, Бурлюки, Ларионовы, Лентуловы, Гончаровы, только копируют своих учителей, французов, упрощая и доводя до абсурда их тезисы и приемы».

Давид вскрыл специфическую подоплеку этого подхода и в своей брошюре «Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство» не постеснялся объяснить принципиальную позицию корифея «Мира Искусства» весьма прозаической боязнью конкуренции. Иностранных мастеров, за самым редким исключением, никто из русских коллекционеров не видел и не покупал, и потому их можно было безопасно расхваливать; между тем каждый холст, приобретенный на выставке наших «левых», оказывался прямым ударом по карману блюстителя «хорошего вкуса».

Если принять во внимание высокую посещаемость «Бубнового Валета», на котором за месяц перебывало около десяти тысяч человек и продано было картин на четыре с лиш-

ним тысячи, сумма по тем временам немалая, пожалуй, у Давида были известные основания утверждать это: ведь группа Бенуа – Лансере – Серебрякова, связанная узами тесного родства, представляла собою такой же замкнутый клан, как семья Бурлюков, как братья Ларионовы вкупе с Гончаровой. Что же удивительного, если, почувствовав угрозу своим шкурным интересам, матерый волк оскалил зубы и был не прочь перегрызть горло непрошеным пришлецам?

III

Несмотря на травлю, поднятую охранителями передвижнических и мирискуснических традиций, москвичи валом валили на выставку, и газеты волей-неволей были вынуждены в той или иной форме реагировать на любопытство публики, искавшей какого-то отклика на столбцах периодической печати. В подавляющем большинстве случаев это было откровенное издевательство над явлением, не укладывавшимся в обычные рамки, издевательство, рассчитанное на самые примитивные инстинкты толпы.

Передо мною лежит сохранившийся у меня номер сатирического журнала «Будильник», где целая страница карикатур посвящена «Бубновому Валету». Под изображениями, не имеющими ничего общего с экспонатами, даны подписи такого характера: «Автопортрет» или «Дымовая труба, пораженная молнией», «Синтетический пейзаж» или «Удешевление стоимости холста», «Поэт Бенедикт Лившиц» (я представлен в виде лошадки с какими-то завитками вместо ног) или «Избави нас, Бог, от этаких друзей», «Натурщицы» (две женщины, одна – зеленая, другая – красная) или «Вред сидячего образа жизни». Внизу страницы Давид Бурлюк скалит челюсти орангутанга и смотрит в лорнет на посетителей выставки, катающихся по полу и надрывающих от хохота животы. По поводу тех же вещей «Скромный обыватель» напечатал в «Голосе Москвы» следующие «невинные экспромты»:

АВТОПОРТРЕТ
Из пиджака торчит рубашка
(Пятнисто-грязно-синий цвет),
Лица подобья даже нет,
Но на чурбашке есть фуражка,
И это все – «автопортрет».

СДВИНУТАЯ КОНСТРУКЦИЯ
Ах, стоял я, как покинутый,
Пред «конструкцией», пред «сдвинутой»,
И шептал с тоской: «Эх-ма!
Кто-то сдвинут тут с ума!»

Остальные шедевры остроумия были еще площе. Но непритязательному читателю это, видимо, нравилось, так как газеты и журналы запестрели с этого времени подобными «экспромтами», ироническими заметками и карикатурами.

В целях разъяснения публике принципов и методов левой живописи «Бубновый Валет» решил устроить лекцию с диспутом. Такие вечера в ту пору уже не были новостью. В частности, недели за три до первого диспута «Бубнового Валета» на петербургской выставке «Союза Молодежи» будущий центрифугист, Сергей Бобров, тогда еще лепетавший на передвижническом жаргоне, сделал в Троицком театре доклад о «Русском пуризме»: так в эту полосу неустановившейся терминологии именовалось, в противоположность неоимпрессионистам или хромолюминаристам (Сера, Синьяку и др.), направление, представленное во Франции Сезанном и Гогеном, а у нас «монополизованное» Ларионовым и Гончаровой.

На этом докладе в качестве оппонента выступил вездесущий Давид, заостривший вялые тезисы Боброва указанием на совсем иное отношение художников к миру, на иное его понимание в эпоху, когда старая истина стала ложью и когда на смену изображения предметов явилось стремление изображать элементы, из которых они состоят. Ввиду того, что Бобров говорил главным образом о психологических предпосылках пуризма, Николай Бурлюк счел уместным перевести вопрос в плоскость обсуждения чисто живописных приемов и прочитал по бумажке выработанную еще в Чернянке, совместно с Владимиром, декларацию новой технической терминологии, на которую, увы, никто не обратил внимания.

Диспут «Бубнового Валета» был назначен на 12 февраля в Большой аудитории Политехнического музея. В программе значились три доклада: Кандинского (темы не помню), Давида Бурлюка «О кубизме и других новых направлениях в живописи» и Кульбина «Новое искусство как основа жизни». На кассе задолго до начала диспута красовался аншлаг, но публика, преимущественно учащаяся молодежь, не успевшая запастись билетами, упорно не желала расходиться, так что для наведения порядка пришлось вызвать особый наряд полиции. В громадном зале яблоку негде было упасть: на хорах, на скамьях амфитеатра, вдоль боковых стен, в проходах и даже на эстраде, где разместился президиум с Кончаловским во главе, народа набилось «до отказа».

Помимо интереса, который вызывала у всех многообещающая программа, часть публики была привлечена ожиданием стычки между «Бубновым Валетом» и «Ослиным Хвостом», о чем уже давно ходили слухи в кругах, близких обеим группам.

Вечер открылся рефератом Кульбина. Об этом своеобразном человеке, с которым меня впоследствии довольно близко столкнула судьба, мне придется говорить еще не раз. Его культуртрегерская деятельность сыграла немалую роль в популяризации новых течений в искусстве. Высокого роста, худощавый, сутулый, с черепом Сократа и скулами монгола, над которыми из-под усталых век выразительно – выразительнее мысли, высказываемой им собеседнику, – смотрели глубоко запавшие темно-карие глаза, он более чем кто-нибудь из нас умел импонировать аудитории, ослаблявшей при его появлении на эстраде свою враждебную настороженность.

Конечно, имели известное значение и возраст его (ему было тогда сорок четыре года), и чин статского советника, и звание врача, и какая-то печальная степенность, навязываемая ему годами и положением в обществе, но тяготившая его, как неисцелимый недуг (чего только не делал он, чтобы избавиться от разъедавшей его, как раковая опухоль, солидности: и ногами на стул становился во время лекций, и выкрикивал самые парадоксальные афоризмы, и зачастую поклеп на себя взводил, – лишь бы поверили его молодости!). Однако секрет повышенного внимания, с которым слушатели относились к его словам, заключался не в этом.

Он был коробейником, всякий раз приносившим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западноевропейской мысли, очередной «крик моды» не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественных движений, философии. Это был именно ворох, никак не переработанное и им самим не усвоенное сырье, которое он грудою вываливал на подмостки и в которое каждому из присутствующих разрешалось запускать руку, выбирая по собственному вкусу понравившуюся диковинку.

Кульбин, разумеется, был убежден, что он предлагает все это в виде системы, считал себя не только просветителем, но и великим инвентором, однако не прирученные им идеи тут же расползались от него во все стороны, разбегались, как пауки по полу, как брошюры, журналы, книги, ноты, репродукции, фотографии, которые он неизменно демонстрировал на своих лекциях и которые после обозрения их публикой редко возвращались в целости и сохранности к Николаю Ивановичу. Выпростав короб бергсоновских, рамзаевских и

пикассовских откровений, он озорно оглядывался по сторонам, точно ребенок, выпаливший в лицо старшему подслушанную на улице ругань, смысл которой ему самому не вполне ясен, и беспомощно улыбался, как неосторожный офеня, на глазах у которого растаскивают его соблазнительно пестрый товар.

В том сезоне Кульбин носился с идеей «спиралеобразного» развития искусства: он излагал ее на всех своих выступлениях, на недавно закрывшемся Всероссийском съезде художников, на бобровском реферате в Троицком театре, и с нею же, будучи вызван Бурлюком из Петербурга, предстал перед москвичами.

– История искусства, – говорил он, – если проследить его эволюцию от первичного хаоса до наших дней, не что иное, как спиралеобразное восхождение с постоянно чередующимися фазами, с поворотами от идеализма к реализму, от реализма к идеализму и т.д. В пределах каждой фазы можно наметить отдельные этапы: академизм – мертвую полосу в искусстве, декадентство – гниение, унавоживание для будущих веков, сентиментализм – посев, романтизм – цветение и, наконец, пора сбора плодов – новое искусство, свободное творчество.

Эта сумбурная «теория», основанная на совершенно произвольной схеме и полной путанице понятий, сдабривалась рассуждением о тождестве добра и красоты, этики и эстетики, а также параллелями между кубизмом и музыкой диссонансов, между Пикассо и Скрябиным, Ле-Фоконье и Дебюсси. Мелькали имена Бергсона, Синьяка, Мечникова, Стравинского, названия отдельных течений и групп, не имевших ничего общего друг с другом, не дававших никакого повода к сопоставлению, но публика, сбитая с толку этим потоком, отнеслась к докладу Кульбина довольно сдержанно, пожалуй, даже благожелательно; некоторые же его утверждения, вроде того, что «художник и зритель сообща творят картину» или что «в России предстоит небывалый расцвет искусства», – вызывали прямое одобрение у присутствующих.

Аудитория насторожилась, когда на кафедре появился Давид Бурлюк.

Кульбин набрасывал общие схемы, выдвигал расплывчатые формулы развития искусства и, отрицая прошлое во имя будущего, делал это так деликатно и вкрадчиво, что слушатели, в сущности, не поняли, чего от них хотят, из-за чего тут ломать копья.

Бурлюк сразу наполнил плотью и кровью полые кульбинские построения, заявив, что суть изображаемого живописцем должна быть совершенно безразлична для зрителя и что интересовать его может только способ или манера воспроизведения предмета на плоскости. Обрушившись на Бенуа, обозревающего картины по сюжетам, он говорил о том, что в подлинно научной истории живописи, пока никем даже не начатой, в основу будет положен иной метод – последовательности художественных принципов, независимо от сюжета, до сих пор отожествлявшегося с содержанием картины.

Но и этим, по тому времени парадоксальным, утверждением нельзя было растолкать благодушно-дремотную аудиторию, разворошить до конца ее сонное безразличие. Надо было ударить ее обухом по голове. Бурлюк так и поступил. Засучив рукава, он принялся низвергать кумиры. Рафаэль и Веласкес были объявлены мещанами духа, рабски копирующими природу, их произведения – фотографией. Конечно, это было только полемическим приемом, лозунговым выкриком, подсказанным Давиду всей тогдашней ситуацией. Ни Рафаэль, ни Веласкес, ни прочие великие мастера не были кумирами публики, пришедшей в Политехнический музей, как не были они уже давно ничьими кумирами ни у нас, ни на Западе. Атрофия художественного вкуса стала с тридцатых годов XIX века общим явлением. Продолжая официально отдавать дань поклонения великим теням прошлого, укрепившаяся у власти буржуазия создала себе новые кумиры, воплощавшие ее эстетический канон. В девятисотых годах в России «транскрипцией» Тициана был Бодаревский, Тенирса – Пимоненко, прерафаэлитов – Котарбинский, Луи Давида – Семирадский и т.д. Воевать с современными

«ипостасями» бессмертных образцов – не значило ли сражаться с ветряными мельницами, попусту растрачивая силы на борьбу с неисчислимым противником, с живучей и многоликой человеческой пошлостью? Бурлюк это понимал и направил огонь через головы современников на лицемерно превозносимые ими фетиши.

Омертвевшему академическому канону он противопоставил новый канон, искусству Эллады IV века и эпохи Возрождения – искусство египетское и ассирийское. Впрочем, и с этим примирилась бы публика, ибо пафос отрицания, иконоборчества, в широком смысле, всегда заключает в себе нечто подкупающее. Но когда Бурлюк перешел к положительной части своей программы и начал демонстрировать на экране одноцветные репродукции с «левых» картин, в зале поднялся неистовый шум и хохот. Понадобилось все хладнокровие Давида, чтобы кое-как довести доклад до конца.

Первым оппонентом выступил Макс Волошин, не столько возражавший против тезисов Бурлюка, сколько пытавшийся установить преемственную связь между кубизмом и импрессионизмом. После него один за другим подымались сторонники «старого» искусства, с пеною у рта защищавшие права «здравого смысла», попираемого новаторами, но особенного сочувствия у публики никто из этих ревнителей традиции не встретил.

Диспут, должно быть, мирно закончился бы на этом, если бы на кафедре не появилась стройная женщина в черном. Гладко зачесанные волосы, пылающий взор и резкие угловатые движения придавали ей сходство с экзальтированными эсерками, которые в девятьсот пятом году звали нас из университетских аудиторий бросаться под копыта казацких коней.

Звонким, сухим голосом она протестовала: среди картин, показанных Давидом Бурлюком как продукция «Бубнового Валета», были две ее вещи: «Весна в городе» и «Весна в деревне». Это – подтасовка, ибо она, Гончарова, принадлежит к другой группе, к «Ослиному Хвосту».

Слова эти вызвали невообразимый смех на всех скамьях. Некоторые даже сочли их обмолвкой.

Выпрямившись, Гончарова выдержала напряженную паузу – сколько раз впоследствии нам всем приходилось выдерживать такие же паузы, молчаливое единоборство с враждебно настроенным залом – и укоризненно возразила:

– Над названием смеяться нечего. Посмотрите сначала выставку, когда она откроется, – тогда смейтесь, а сейчас хохотать бессмысленно.

Это было сказано так внушительно, что публика присмирела. Хохот умолк.

– Кубизм, – продолжала Гончарова, – вещь хорошая, но не совсем новая. Скифские каменные бабы, крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, – те же кубистические произведения. Правда, это не живопись, а скульптура, но и во Франции, родине кубизма, исходной точкой для этого направления послужили памятники готической скульптуры. Я уже давно работаю в манере кубизма, однако решительно осуждаю позицию «Бубнового Валета», который творческую деятельность заменил теоретизированием. Гениальные творцы искусства никогда не опережали теорией практику, а строили теорию на основе ранее созданных вещей. Если религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением творческой деятельности человека, это объясняется тем, что такое искусство никогда не грешило теоретичностью. Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определенна; для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму. В противоположность Бурлюку, я утверждаю, что во все времена было и будет небезразлично, что изображает художник, хотя наряду с этим чрезвычайно важно и то, как он воплощает свой замысел.

Вряд ли аудитория, проводившая Гончарову рукоплесканиями, оценила по достоинству эту мужественную декларацию. А ведь она была первым предостережением для всех,

кто, подобно нам, увлекшись вбиванием клина между формой и содержанием, выступали рьяными защитниками «чистого» искусства. Указание Гончаровой на социальную целенаправленность искусства как на необходимое условие его жизненности мы пропустили мимо ушей: в своем воинствующем аполитизме мы даже не захотели снизойти до полемики с утверждениями, ставшими в наши дни очевидною истиной. На другой день после диспута Гончарова разослала в редакции московских газет большое письмо, в котором развивала мысли, высказанные ею на вечере, однако ни одна газета не сочла нужным напечатать его. Михаила Ларионова, выступившего с дифирамбом «Ослиному Хвосту», уже не желали слушать. Сквозь шум, свист и возгласы «долой!» он выкрикивал бессвязные фразы о консервативности «Бубнового Валета», об оригинальности французов и ослинохвостовцев, обкрадываемых «Бубновым Валетом», и, с ожесточением ударив кулаком по кафедре, сошел с эстрады под вой и улюлюканье всего зала. Так закончился этот исторический диспут, положивший начало нашим дальнейшим публичным выступлениям, оформивший распрю между «Бубновым Валетом» и «Ослиным Хвостом» и окруживший ореолом скандала в ту пору еще недостаточно известные имена поборников нового искусства.

IV

Две недели спустя «Бубновый Валет» устроил в том же помещении второй диспут, приурочив его к закрытию выставки. Первым докладчиком решено было выпустить Максимилиана Волошина, взявшегося прочитать реферат о «Сезанне, Ван Гоге и Гогене как о провозвестниках кубизма», вторым – Давида Бурлюка, избравшего в этот раз темой «Эволюцию понятия красоты в живописи».

Приглашение в качестве референта Волошина, человека, правда, далекого от крайних течений в искусстве, однако отличавшегося известной широтою взглядов и чуждого групповой политике Грабарей и Бенуа, было бы явлением невозможным уже в конце того же двенадцатого года, когда резко обозначились грани, отделяющие одно художественное направление от другого.

Но весною все карты были еще спутаны. Завтрашние враги мирно уживались бок о бок: я, например, и после основания «Гилей» продолжал числиться сотрудником «Аполлона» и посылал Маковскому стихи, вошедшие осенью в «Пощечину общественному вкусу», а Николай Бурлюк собирался вступить в гумилевский «Цех поэтов», очевидно, рисовавшийся ему неким парламентом, где представлены все литературные партии. Словом, царила полная неразбериха.

Впрочем, привлечение Волошина, выказавшего себя культурным оппонентом на первом диспуте, преследовало определенную цель. Русские кубисты, занимавшие в «Бубновом Валете» доминирующее положение, решили доказать, что они не безродные люди в искусстве, что у них есть предки, генеалогия и что в случае нужды они могут предъявить паспорт. Волошин, которому для осмысления кубизма было необходимо связать его преемственно с пуризмом, охотно взял на себя эти несложные геральдические изыскания.

На диспуте, однако, получился конфуз. Погрузившись в свою стихию, Волошин так увлекся биографией трех великих французов, что упустил из виду основную цель своего доклада: установление родословной кубизма. Он прекрасно рассказал и о трагедии живописца-аналитика, швобовского Паоло Учелло, и о трагедии Сезанна, и о трагедии Ван Гога, раскрыл смысл жизни Гогена на Таити, попытался вывести из нее синтез новой живописи, но... о самом кубизме и не заикнулся. Переполненная, как и в первый раз, аудитория недоумевала, какое отношение имеет все это к «Бубновому Валету» и к творчеству «бурлюков», вторгавшихся в ее сознание с настойчивостью массового явления, обозначаемого уже строчной буквой. Свой двухчасовой доклад Давид Бурлюк тоже начал издалека – с определения сущности живописных канонов, но, рассмотрев их в исторической последовательности, он перешел к анализу нового живописного миропонимания.

– Искусство, – говорил он (и в ту пору многим это казалось новым), – искажение действительности, а не копирование ее. Фотография тем и плоха, что никогда не ошибается. Современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции. Дисконструкция выражается в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном. Однако, поскольку элементы линейный, плоскостной и красочный не могут быть совершенно отделены друг от друга, было бы схоластикой стремиться к осуществлению этих сдвигов в беспримесном виде.

Неуклюжий, в длинном, непомерно широком сюртуке, смахивавшем на поповский подрясник и сообщавшем его фигуре сходство с «беременным мужчиной» на пушкинском памятнике, он косолапо перетаптывался, всматриваясь в недоверчивые лица тех, кого мы искренно считали культурными дикарями.

В самом деле, как объяснить этим наивным позитивистам, прочно усевшимся в седле своего «сегодня», что новизна – понятие относительное, что холсты, поражающие глаз

необычностью красок и линий, через четверть века войдут во всеобщий зрительный обиход, утратят всякую странность, как это случилось с «Олимпией» Мане, в которой мы тщетно стали бы искать признаков «левизны», возмущавшей ее современников?

– Двадцать пять лет – жизнь всякой истины! – возглашал Бурлюк, но люди, пришедшие на диспут в предвкушении скандала, так же прочно верили в незыблемость канона, воплощенного в этикетке шустовского «Спотыкача», как верили в незыблемость «существующего в государстве строя».

Определив кубизм как синоним живописи в наши дни, Бурлюк подверг критике упрощенное понимание кубизма, якобы стремящегося к изображению видимого мира посредством куба.

– Основною целью кубизма, – ссылался он на Глеза и Метценже, – является передача специфически-живописного пространства, отличного и от пространства Эвклида, отрицающего деформацию фигур в движении, и от пространства зрительного.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.