

I ак,
6894

БЕНЕДИКТ
ЛИВШИЦ

ПРИЗЕР



אברהם

~~V~~
6894
Учт.

очк.

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

Г И Л Е Я



ИЗДАТЕЛЬСТВО МАРИИ БУРЛЮКА

19 - АМЕРИКА - 31

Адрес: D. BURLIUK
105 East 10th Street
New York City
Tel. Algonquin 4-7498

КНИГИ ВЫПУЩЕННЫЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВОМ
Марии Бурлюк.

Эта книга напечатана
в количестве 1000.
ATLANTIC PRESS, Inc.
New York, N. Y.

КНИГИ ДАВИДА БУРЛЮКА И О НЕМ, ВЫШЕДШИЕ РАНЕЕ.

Издания автора.

- Лысеющий хвост. 2 изд. 1918 г. (Курган, Сибирь).
Бурлюк. Маруся-Сан. Стихи. 1925 г. Н. И.
Д. Бурлюк. Монография на английском языке. (илл.) 1925. Нью-Йорк.
Д. Бурлюк. Радио-манифест. (англ. текст) с 5 илл. 1926. Нью-Йорк.
Д. Бурлюк. Радио-манифест № 2 (7 иллюстр.) англ. текст. 1927 г.
Нью-Йорк.
Д. Бурлюк. Биография и стихи. „Д. Бурлюк пожимает руку
Вальдворт Билдингу“. 8 иллюстр. 1924 г. (русский текст).

Выпущенные издательством Марии Никифоровны Бурлюк:

- Д. Бурлюк. Десятый Октябрь. Поэма и статья. 2 изд. 1928 г. Н. И.
Д. Бурлюк. „Морская повесть“ с 6 илл. и портрет. 1927 г. Н. И.
Д. Бурлюк. По тихому океану, проза. 14 илл. 1927. Нью-Йорк.
Д. Бурлюк. Ошима. Проза. 17 илл. 1927. Нью-Йорк.
Д. Бурлюк. Восхождение на Фулзи-Сан. (16 илл.) 1926 г. Н. И.
Д. Бурлюк. Русское искусство в Америке. (русск. и англ. тексты), с
предисл. Д-ра Кр. Бринтона. 42 репродукции с картин русск.
худож. Нью-Йорк. 1928 г.
Д. Бурлюк. Толстой и Горький. Поэма. 2 рис. 1929. Нью-Йорк.
Д. Бурлюк. Новеллы. 3 рисунка. 1929. Нью-Йорк.
Давид Бурлюк. American Art of Tomorrow. —
1929. Нью-Йорк.
Давид Бурлюк. Эпителизм. 20 лет футуризма. Статьи. Стихи,
репродукции.
Бурлюк. Рерих. 14 репродукций и портрет работы Д. Бурлюка.
1929. Н. И.
David Burliuk and His Art. N. Y., 1931.
Э. Голлербах. Искусство Давида Бурлюка. 20 репродукций. 1930.
Э. Голлербах. Поэзия Давида Бурлюка. 17 репродукций. 1931.
Бенедикт Лившиц. „Гилея“. 12 репродукций и фотографий. 1931.
Игорь Поступальский. „Литературный труд Давида Бурлюка“.
с иллюстр. 1931 г. Н. И.

Готовы к печати:

- „Маяковский“, (1911—1918). Жизнь и творчество; воспоминания;
Маяковский в С. Шт. (1925 г.). Эхо кончины поэта в Америке.
— 250 стр.
„Жизнь и творчество худож. В. Н. Пальмова“ и его письма.
2 года в Японии.
Письма из Новой Англии.

КНИГИ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА.

- Флейта Марсия 1907-1910 гг. К. 1911.
(разошлось)
Волжье Солнце. Стихи 1911-1914 гг. М. 1914.
(разошлось)
Из топи Блат. Стихи. 1914 г. К. 1922.
(разошлось)
Патмос. Стихи 1919-1925 гг. М. 1926.
Болотная Медуза. Стихи. 1914-1918 гг.
(готово к печати).

По поводу иллюстраций:

- На обложке — Давид Бурлюк, офорт
Владимира Бурлюка (1910 г.), стр.
3 и 9 — рисунки из 1-го Садка Судей.

В утренних оползнях сна, уже несдерживаемых нервозом, мне предлагает себя иллюзорный образ: многорукий коллизей с опрокинутым вниз головою гипсовый бюст Гераклита — колумбарий времени.

Оно хранится здесь в бесчисленных сосудах, начиная с египетских каноп и кончая тумовскими вазами, омерзительными порождениями мюнхенского сецессиона. Каждое поколение представлено урной и имеет доступ к праху своего двадцатилетия.

Среди теней, копошащихся у самого входа, я различаю лица еще живых людей, моих друзей и знакомых.

И все же не тянет меня переступить порог.

Я не историк и не мемуарист.

Как быстро ни стараемся мы, и сово три года биологически неслышно писать мемуары.

Это не мемуары — а мемуары: у них перекосенное фаском лицо — застыли на площадке черной лестницы — и я не вижу в этом никакого стыда.

Откровенное пристрастие — единственный язык, на котором поколение может говорить с поколением.

В колумбарии времени ниша, предназначенная для моего, еще пуста.

I.

В декабре 1911 года я жил в Киеве, в квартире моих родителей, в маленькой комнатке, где провел все свои студенческие годы. 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 вышли из печати „Флейта Марсия“ за которую Брюсов не побоялся выдать мне патент на „мастерство“; около года, как покончив с этаном, 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, жиня 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 1905 году, поступив на юридический факультет.

Однажды вечером, когда покончив с занятиями, я собирался лечь в постель, ко мне в дверь неожиданно постучалась А. А. Экстер. Она была не одна. Вслед за нею в комнату вошел высокий 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 1909 году, начав бывать у А. А., я у нее в квартире увидел десятки два картин оставшихся от „Звена“ и поразивших мой в то время еще неискушенный глаз.

Теперь, двадцать лет спустя, глядя на одну из них, висющую над моим письменным столом, я с трудом могу дать себе отчет, что в этой невинной пунцели, робко повторившей опыты Синька, казалось мне дерзковством, доведенным до предела. Необходимо, впрочем, оговориться: и те лихорадочные годы французской живописи, по которой развилась наша русская, с умопомрачительной быстротой меняла одно направление на другое и вещи Ван-донгелена, Дерена, Глеза, Лефокотье, привезенные в 1910 году Издебским, оставляли далеко позади простодушные новаторские искания участников „Звена“.

Выставка Издебского сыграла решающую роль в переломе моих художественных вкусов и позрений; она не только научила меня видеть живопись — всякую, в том числе и классическую, которую до того я, подобно подавляющему большинству, воспринимал поверхностно, „по куковски“, — но и подвела меня к живописи так сказать „изнутри“, со стороны задач предлагающих современному художнику.

Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого и еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его; это была, вместе с тем, новая философия искусства, геро-

ическая эстетика, неспроверганная все установленные каноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух.

Именно этой стороной, возможностью переключения слоев революционной энергии и первых, уже конкретных достижений, в сферу слова, заглавного символизма 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 ней, никому неизвестные авторы бросали закордонный вызов установившимся литературным вкусам и традициям — не только необычными по тому времени вещами, но и самым способом их воспроизведения: алмазах был напечатан на оборотной стороне обоев, без твердых знаков и ятей, вплотную вещь к вещи, сплошной икрой.

В этом, ныне историческом, сборнике рядом с Хлебниковскими „Зверинцем“, „Маркизой Деэс“ и „Журавлем“, с утратившими и в наши дни своей свежести первыми стихотворениями Каменского, были помещены 19 „opusov“ Давида Бурлюка. Даже впоследствии, близко сойдясь со мной, Давид не верил тому, что мне нравятся его стихи: так противоположны казались они всему, что я делал, всему моему облику поэта, ученика Рембо и Корбьера. А между тем, и теперь, по прошедшим восемнадцать лет, перечитывая эти как будто неслезленные вещи, я испытываю к ним родственное чувство, которое вызывают во мне стихи лишь очень немногих поэтов. Тогда же я помнил их все наизусть и с жгучим любопытством всматривался в их автора.

Он сидел, не снимая пальто, бесформенный, похожий на груды тяжелого ворсистого драпа, наваленного прикащиком на



Vassily Kamyensky (Drawing)
By VLADIMIR BURLIUK



David Burliuk (Drawing)
By VLADIMIR BURLIUK (1908)



Drawing

By DAVID BURLIUK (1911)

прилавок. Держа у перевосницы старинный с круглыми стеклами зорнет — маршала Даву, как он с легкой усмешкой пояснил мне — Бурлюк обвел взором стены и остановился на картине Экстер. Это была незаконченная темпера, *intérieur*, писанный ранней импрессионистской манерой, от которой художника давно уже отошла. Но легкому румянцу смущения и беглой тени недовольства, промелькнувшим на ее лице, я мог убедиться, в какой мере Экстер, ежегодно живавшая в Париже месяцами, насквозь «французенка» в своем искусстве, считает с мнением этого провинциального пахлака.

Она нервно закурила папироску и, не встав по близости пепельницы, продолжала держать обгоревшую спичку в руке. Бурлюк, уже успевший разглядеть в моей комнате все до мелочей, заметил под кроватью приоткрытый на ночь сосуд в носком, как ни в чем не бывало, деловито пододвинул его к Александру Александровичу. Это сразу внесло непринужденность в наши с ним отношения, уста-

новив известную давность и короткость знакомства.

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

У него глаза, как Тернеровский пейзаж, — сказал мне Бурлюк, и это все, чем он нашел возможным характеризовать наружность Велимира Хлебникова.

Он гостил у меня в Чернянке и в забрел у него все его рукописи: они бережно хранились там, в Таврической губернии... Все, что удалось напечатать в «Садке» и «Студии» — притомленная

часть этого бесценного поэтического клада... И отнюдь не самая лучшая...

Я продолжал расспросы и Бурлюк, пригласив прилежно свою память, процитировал мне начало еще никому неизвестного стихотворения: «веседеж, грехожа, свитеж». Он произносил «веседеж», «хлебматежует»: вместо «хлебматежует» и русское «г» как «х». Во всяком другом я счит бы это неопровержимым признаком украинского, или, как тогда говорили, малорусского происхождения. Но в Бурлюке, несмотря на его фамилию и тонор, мне было странно предположить «хохла», как вообще с трудом и отнес бы его к какой бы то ни было народности. Сидкосудейца, сокрушителя поэтической и живописной традиции, основоположника новой эстетики, рисовавшего безродными марсианцами, ничем не связанными не только с определенной национальностью, но и со всей нашей планетой, гражданами несуществующей миссодовской Блейны или Даркина, существами, лишёнными спинного мозга, алгебраическими формулами в образе людей, наделяемыми, 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 бутристу, достигающему лишь самодовольно — жмущее 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 пережмывает эти отношения рокотом нежной мольбы, он с профессиональной уверенностью заклинателя змей выпрашивает у наших отношений жалю ядопитой нежности и, защищенный все той же нежностью, непрекрасно-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 происходил это необычное зарождение необычной дружбы, присоединяется к его настояниям:

— Это необходимо и для нас, 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 отодвига-

еся на задний план, отбегает в сторону натиском человека, которого впервые увидел час тому назад.

II.

Ранним утром, и как было накануне условлено, приехал с вещами на квартиру Экстер, у которой остановился Бурлюк. Александра Александровна еще спала. В светло-оранжевой гостиной увешанной нюрнбергскими барельефами — единственным месте по всем доме, где глаз отдыхал от нахлывавших 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. Растерянный, в помпозном пальто, он должно быть совсем не раздевался. Одна штанина у него была разорвана на колене и висевший трехугольный лоскут раскрывал при каждом движении позолоты тик калесов. Щеголь Иосиф, лакей Александра Александровны, в черно-желтом ажете, опередившем на два года прелестную кофту Маяковского, подавая нам завтрак, с явным презрением поглядывал 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 немалодой даме. Увы, это не был трофей. Ночью Давид, да которого, по его собственному признанию, все женщины до девятности лет были хороши, потерял поражение. Он говорил об этом без всякого стеснения, без досады, с гомеровской объективностью, именней своим основанием закон больших чисел. В его почвой истории личный интерес как будто отсутствовал.

На вокзале мы взяли билеты до Николаева с тем, чтобы там переселиться в поезд, идущий до Херсона.

В купе третьего класса, кроме нас, не было никого; мы могли беседовать свободно, не привлекая ничего 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 этом небольшом томике. 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 захватила с собой, кроме Рембо, еще Малларме и Лафонтана.

Время от времени Бурлюк вскакивал, устремляясь к противоположному окну и,

вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывая. 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. Крутым, полупечатым, нечетким от вагонной тряски почерком с архаическими, далеко выступавшими за строку Е и Ж, были набросаны три четверостишия.

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

„Как некий публичный жонглер перед готической мадонной“, Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах покривил своего бога, свой минутный кумир. Вот она, настоящая плоть, облизывание зубов, знающий треугольник над коленом: „здесь мир принадлежит мне!“ Разве устоял против подобного чудовища жидкогонимый Маяковский и Гумилев? Таким тараном разнесет надбегу не только „Аполлон“; от Пяти углов следа не останется.

И как заражает это хищничество! Мир лежит куда ни глянь в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежающими горами, кровавыми глыбами дымящегося мха; хаотич, рид, изрыгаешь, 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 разворочен и все еще принадлежал мне. Мой, на зашпаклеванном стекле была подвешенная наукообразная тень четвероногого фонаря за оюном, отброшенная с перрона освещенным лангоном, моими были бледные бумажные розы на моточко белой, зашпаклеванной, клеенке буфетной стойки; моим был спящий винодел в распахнувшейся хорьковой шубе с хвостами, вздрагивавший при каждом шаге и шадохе; моим был швейцар в тугопоясках суворовских сапогах, переминавшийся в дверях и с пожатием поглядывавший на буфетницы под сетчатым козлаком. Все это в тускло интарном свете заснеженных мушкетерских лампочек, в разном громадном железнодеревянной 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, идущий краснокопый перилла в романовском полушубке и высоких

охотничьих сапогах. За плечами у него мешок, туго чем-то набитый, в руке потертый брезентовый чемодан.

Радостные восклицания. Объятия.

Это Владимир Бурлюк.

Брат шикомит нас. Огромная лапища каменотеса с черным от застывшей 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 губой толстой губой, длинный мясистый с горбинкой 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 Нимфродом Давид как то обмякает, рыхлеет. В нем явственнее проступает грузное бабье, термофродническое 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 домой на рождественские каникулы. Он учится в художественной школе не то в Симбирске, не то в Воронеже. Там, в медвежьем углу, он накупил за бесенок старинных книг и берет их в Чернянку. Давиду не терпится и Владимир выгружает из мешка том за томом: петровский воинский артикул, разрозненный Монтескье, Хемингера...

— Молодец, Володичка — одобряет Давид. — Старина то, старина какая, — улыбается он в мою сторону. — Люблю читать некое...

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

— Ну, как в школе, Володичка? Не очень жмут тебя?

Я догадываюсь о чем речь. И до провинции докатилась молва о левых выставках, в которых деятельное участие принимают Бурлюки. Владимир одной рукою пишет свои „клубозона“ и „литражи“, а другой — школьные этюды.

Из брезентового чемодана извлекается свернутый в трубку холст.

В серо-жемчужных и буро-зеленых тонах натюрморт. Овоши, утка со свисающей за край стола головой и еще что-то. Фламандской школы вестрый сор. Впрочем, даже на вестрый. Но написано все до мелочей, каждое перышко, тончайшая пороска.

Давид восхищается:

— Каково, чорт возьми? Да ведь это Снейдере. Замечательно, а? — поворачивается он ко мне.

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

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

— Взгляни-ка, детка, — отыскивает 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 подражений, положит основание новому течению.

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

Ребром подносят руку к глазам; последняя композиция, мысленно дробят картину на части.

Раскрытый череп женщины с просвечивающим хатылком раскрывает ослепительные перспективы, быть может, передачу четвертого измерения...

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

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

Пикассо постигнет участь Рембо.

III.

Чернянка была административно-хозяйственным Центром Чернодольского запovedника, принадлежавшего графу Мордвинову. Огромное имение в несколько десятков тысяч десятин простиралось по все стороны от барской усадьбы. Географический 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 и еще хуже в сельском хозяйстве. К счастью для меня, для моей уже склеротической памяти, когда я пришла в Чернянку, все вокруг на сотни верст было покрыто глубокой пеленой снега.

Вместо реального ландшафта, детализированного всякой всячиной, обозначающей дилетантскими словечками, передо мной возникает необозримая равнина, режущая глаз фосфорической белизной. Там, за чертой горизонта — чернорунный винный пояс Афродиты Таврической — существовала ли только такая? — копошение бесчисленных овечьих отар. Впрочем, не это Невоск плахи, оброненный Гераклом, вопреки сказанию, в гилейской степи.

Возвращаясь к своим истокам, история творится заново. Ветер с Эвксинского понта — как оно близко, море: его соленый вкус у меня на губах — излетает бурным, опрокидывает любкеровскую мифологию, обижает курганы, занесенные ледяным снегом, изматывает рой геосидовых призраков, перетасовывает их еще в воздухе, прежде чем там, за едрым овидием, залечь окрыляющей волно мифологией.

Гилея, древняя Гилея, попраемая ладными ногами, приобретает значение символа, должна была стать знаменем.

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

В рыбачьих поселках, тинувшихся к морю и к заросшим камышами днепровским гирлам, поражала наружная окраска домов. На нежно-персиковом, на бледно-бирюзовом фоне веерообразный пальтовый орнамент или коленопреклоненное шествие меандра, перекопавшие с херсонесских вал. Они покоились здесь, на берегу Эвксина, под снежными холмами — широкие расписные кратеры, узкогорлые лировидные амфоры и трогательные пеленки лекифов, рядом с застывшей

навек 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 одиодых стрелков на смертный бой с разложившимися на основные плоскости парикасками.

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

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

Оттуда, из безоблачной степи, где сплошным руном курчавились миллионы овечьих голов, где сотни тысяч племенных савий самых диких пород разрывали почву древней Тавриды, шло богатство.

Оно надвигалось густой лавой, по нечисленным руслам пролагало себе путь в экномию, из них и главную контору имения, и то, что оседало, как топчащая 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 похода, в междуд, всяким, кому было на лень набить себе в брюхо еще кус.

Чудовищные груды съестных припасов, наполненные доверху отдельные ветчин-



Left to right: Nikolai, Nadejda, Marianna and Vladimir Burluk.

In the foreground: Anton Besval.

(Photo. 1911)

ные, колбасные, молочные и еще какие-то кладовые, давали возможность осмыслить самое существо явления. Это не была пища, людская еда. Это была перво-данная материя, соки Гей, извлеченные там, в стенах, миллионами копошащихся четвероногих. Здесь этот сумасшедший поток белков и углеводов принимал форму окороков, сыров, напуживал мясом и жиром человеческие тела, разрывался рвущим по всю шею, распирал, точно толстую кишку, полударинные тубы с красками и, не в силах сдержать этот рубенсовский притягатель, Чернянка, обращенная во все стороны непрерывной кермесой, переплескивалась через край.

Семья Бурлюков состояла из восьми человек: родителей, трех сыновей и трех дочерей. Отец, Давид Федорович, укрывавший Чернодолинским именем, был выходец из крестьян. Самоучка с большим практическим опытом сельского хозяйства, 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 Чернынку, она вышла замуж и забросила живопись. А между тем, десятки холстов в манере Писсаро, 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 велико-возрастный юноша, был поэт. Застенчивый, краснеющий при каждом обращении к нему, еще больше, когда ему самому приходилось высказываться, он отличался крайней незлобностью, сносил молча обиды и за это братья насмешливо называли его Христом.

Он только недавно начал писать, но был подлинный поэт, т. е. имел свой собствен-



Benedict Livschitz, *Poet*

VLADIMIR BURLIUK (1911)

ный, неповторимый мир, неукладывавшийся в его 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 Чернынке, вообще, не мешала никакой „сублимации“): выкатив глаза, хищнически устремив вперед вострый нос, он в сомнамбулическом трансе пищеварения постигал какую-то ускользающую мысль; крепкими зубами перегрызая кость, он казалось сводил счеты с только что пойманною там, далеко от всех нас добычей.

Узы необычайной любви соединили всех членов семьи. Родовое начало обнажалось до физиологических границ. Запанные планетарными петрами в этот уютный 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.

Между Бурлюками и всем остальным человечеством стояла неодолимая преграда: зоологическое ощущение семьи. Под последовательно наросшими оболочками гостеприимства, добродушия, товарищеской солидарности, таилось непрозраемое ядро — родовое табу.

Бурлючий кулак, вскормленный соками древней Гилеи, был самой судьбой предназначен сокрушить несокрушимые твердiani.

IV.

На следующее по приезде утро в Чернынке закипела работа. Шестиконный зимний сад, давно превращенный в мастерскую, снова ожил после полугодового затихия. 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



Nicholas Burliuk (Drawing)

by VLADIMIR BURLIUK.

состарившиеся детища. На смену им за две недели рождественских каникул из драконовых зубов Пикассовой парижанки, глубоко запавших в чернотинский чернотин, должно было подняться новое племя.

Огромные мольберты с натянутыми на подрамки и загрунтованными холстами, словно по щучьему велению, выросли за одну ночь в разных углах мастерской. Перед ними шифийскими тренажерами высидели табуретки, вроде тех, какими впоследствии Пронин обставил «Бродячую собаку». На полу, среди блестящих Фриденберских туб, похожих на крупнокалиберные снаряды, босховой кухней расподжались ведерца с разведенными клееными красками, банки с белыми, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблелками и шпательками, медные туркестанские сосуды неизвестного назначения. Весь этот дикий табурет ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордой на строго белешные холсты.

Но братья еще совещаются, обдумывают последние детали атаки. Захлебанный по полым снимкам переходит из рук в руки. Можно начинать...

— Ну, раскись его как следует! — напутствует брата Давид.

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

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

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 чернотин человек в высоком цилиндре уже заикался после кобылы, удивленно оглаживающей свой круп. Это слишком натуралистично, но проходит еще четверть часа и пространство, спиралеобразно нахмурясь, изламывается под прямым углом; над головой человека в цилиндре блещет зеркальная гладь воды; маленький пароходик, скользя по ней, вознамерился мачтами и поверхностью земли и жирной змеею дыма старается дотянуться до пешехода. Еще один взлом пространства и парусная лодка, вроде тех, что дети сооружают из бумаги, распорет шатер нашего праотца Иакова.

Владимир, между тем, уже выколот мне левый глаз и для большей выразительности вставил его в ухо. Я бесстрастно ожидаю дальнейшего течения событий: гадать об уготовленной мне участи было бы бездельным занятием.

Канон единичный конструкции! — весело провозглашает Давид.

Это говорится из чистого удовольствия произнести искух свежую формулу: всем троим совершенно ясно, ради чего пишется пейзаж с нескольких точек зрения и зачем на портрете мой глаз отехал 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 названной перспективы, от условных ракурсов, бельмом застилающих наш взор, необходимо заставить зрителя видеть мир под новым углом, хотя бы по одному тому, что другой точки зрения уже не существует.

Сдвинутая конструкция, которую формалисты через девять лет назовут приемом острашения, не является прищипом специфически свойственным живописи. То, что в 1911 году делали Бурлюки и изобразительное искусство, делал одновременно в области слова. Мои «Люди в пейзаже», в которых впервые осознали и показана роль предлога, как «направляющих действия», были первым опытом русской прозы со сдвинутым синтаксисом. Это — стопроцентный кубизм, перенесенный в сферу организованной речи: педагогом, присвоив этой вещи название одной из картин Леже, я посвятил ее Александре Экстер.

Мы отлично понимаем друг друга и не считаем нужным с гиперотической важностью вещать о том, что в эту минуту нам ближе всего. Комическое заключено для нас не в единиче конструкции, а в том, как вещи, построенные по этому принципу, воспринимаются со стороны. Первое по-

пытание ждет Бурлюков еще в недрах семьи.

Дней через пять по нашему приезду меня отыщут в дальний угол Людмила Носицова. 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 Лодичка 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 разгнен; мальчики надеваются над ним. Стоило ли воспитывать их, на медные гроши учить живописи, если они занимаются такой мизией, да еще выдают ее за последнее откровение!

— Да я теплой ногой напишу лучше! — бросает он и лицо сыновьям и сердито хлопает дверью.

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

— Вот тебе, папочка, и кабинет пейзажика.

Старуку 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 улыбается:

— Ну, иди, иди... работай, как знаешь...

Однако, мимо мастерской все проходит потупясь, точно там, за стеклянными дверями, совершилось нечто ненужное и на собирательное лицо семьи оттуда, с кубистических картин, вот-вот расплывется пятно позора.



Synthetic Landscape

DAVID BURLIUK (1911)

V.

Дни шли за днями. Одержимые экстазом чадородия, в яростном восторженном созвездии Бурлюки несли за собой. Стены быстро покрывались будущими экспонатами „Бубнового вала“.

Давид продолжал заниматься сложными композициями, в „пейзажах с нескольких точек зрения“ осуществлял на практике свое учение о множественной перспективе.

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

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

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

В неандертальской ночи сетчатка интеллигентного смутно отражала лишь близлежащие поверхности. Тяжелые базальтовые столбы еще выделялись на черном фоне неба: когда еще научится сетка реагировать на голубой цвет? Ведь от Эллада, которая тоже не видела его, этот архический ландшафт отделен сотнями тысячелетий... Иногда огромные треугольные доскуты, прообраз будущей лавины, обращаются острым кинж, к земле. Это —

геотропизм. Иногда вытягиваются кверху, к угадываемому источнику тепла. Это — гелиотропизм. Вот и все, что глазу удастся различить в доверженном мраке, нараставшем из которого мы опять сумеем неистощимым взором созерцать полированную нам природу.

Все — на потребу этому обновленному восприятию мира: и единичная конструкция, и множественность перспективы и моря черного цвета, упрямое импрессионистами, и синтопическая плоскость и несмешанная трактовка фактуры.

С лорнетом и перепачканным краской кулаком, подходит Давид к только что законченному Владимиrom пейзажу.

— А поверхность у тебя, Володя, слишком спокойная...

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

— Наложение мазка — момент скульптурный. Поверхность картины писанной маслом, имеет три измерения, как бы далека она ни была. Красочный слой может быть, прежде всего, ровным или неровным. Ровная поверхность бывает блестящей, мерцающей или матовой. Неровная в свою очередь, подразделяется на зияющую, крокодиловую, землестую... Каждая из этих категорий имеет целый ряд последовательных градаций... Рассматриваемый со стороны структуры, красочный слой картины дает поверхность зернистую, волнистую или слоистую...

Он приводит примеры, называет имена. Но Владимир уже не слушает его и тихо распахивает стекленную дверь, ведущую в парк. В мастерскую врывается поток свежего воздуха. На дворе декабрь, но мы в Таврической губернии и Крым не так уж далеко. Какие бы ни стояли морозы, на солнышке в полдень хоть на час, а все же тает снег.

Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в ядовитую 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 песка и — *ишшш ишшшш* — его ландшафт станет плотнее от пыли гилеяской земли.

Конечно, все это было бы только дурной литературщиной, если бы не обуславливалось глубоким пониманием сущности фактуры.

Теперь, оглядываясь назад, на путь пройденный живописью за два последних десятилетия, и вижу каким вдохновенным предвосхищением и татлинских контррельефов и тактистического манифеста Маринетти (выпущенного уже после мировой войны) был этот осязательный подход к поверхности холста. И мне приятно представлять себе такую картину: на заре занимающегося кубизма Давид с закры-



Vladimir Khlebnikov.
(Drawing)
VLADIMIR BURLUK (1909)

тыми глазами ощущает концами пальцев фактуру Владимирских полотен и, подобно другому библейскому герою, но с несравненно большим основанием, считает шершавость неоспоримым признаком первородства.

VI.

Нежная любовь к материалу, отношении 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, темпера, от красок переходить к карандашу, заниматься офортом, гравюрой, монотипом...

Это было непрерывное творческое кипение, обрывавшееся только во сне.

Прирожденные colorисты, Давид и Владимир, обладали высоко развитым чувством цвета, были, вместе с тем, и отличными рисовальщиками.

Под несколько вялой, немного расплывчатой линией Владимирских рисунков опытный глаз легко находил звериную мощь первобытных изображений на мамонтовой кости. И тематически они как то перекликались: конические 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 основой картины, обрести мясом, назваться кровью. Но живописец до мозга костей, Бурлюк никогда и не подумал бы перенести их на холст: там объемами и вообще формой, распорядился 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 немаловажно породила 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



Etching

DAVID BURLUK

руки кисти? О членах их семьи я уже не говорю: за исключением отца и младшей сестры, Марианны, все отдали дань заразе.

С особой нежностью относились сыновья к живописи матери. Как я уже упоминал, Людмила Иосифовна не была лишена дарования. Дети всячески поощряли ее занятия в этом направлении, находя в них еще одно доказательство кровной связи, соединившей всех членов семьи. Людмила Иосифовна писала и „мирикусинские“ пейзажи и интерьеры, но не слишком верила в свои способности. Желая подогреть ее, сыновья настаивали на материнских вещах почти на всех выставках, в которых сами принимали участие. Она подчинялась этому как жребию, вынужденной ей на долю и, подписываясь девичьей фамилией Михневич, стыдливо отстранялась от уже скандальной известности Бурлюков.

Хлебников, гостивший в Чернянке за полгода до меня, также не избежал общей участи. Впрочем, о нем следовало бы написать иначе, так как, нигде не участвуя, он проявил себя настоящим живописцем. Давид показывал мне женский портрет маслом, его работы: это было вне школы, вне направления, но дилетантизмом и не пахло. К сожалению, в моей памяти этот портрет сливается с другим „ренуаровским“, который Хлебников в 1913 году писал в Петербурге в моем присутствии.

Давид и меня подбил пощипать слезы на этом поприще и с нашим 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 взглянуть на малышки панелей, нашелся человек, не на шутку соблазненный Бурлюковской живописью и удивленный 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 изращивали в нем второго Руссо, выставляя его картины вместе со своими. Еще зимой 1913 года я видел его вещи на Петербургской выставке „Союза Молодежи“, устроенной Жевнержевым: они пользовались успехом. Ау, Коваленко, где ты теперь?

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

творчество Ларионова, Гончаровой, Шагала, побуждало Бурлюка на последние деньги скупать вывески кустарной работы еще в те годы, когда Бенуа и Грабарь относились к ним с презрительным равнодушием. Богатая коллекция, собранная Давидом, вероятно погибла в Пушкине, куда в 1914 г. переселились Бурлюки.

Любовь к народному творчеству, тяготению к примитиву во всех его формах, к искусству Полинезии или древней Мексики, не были у Бурлюков прихотью пресмыщенного юнца, турманством людей типа Сергея Маковского.

Нет, это увлечение имело под собой гораздо более глубокую почву.

В одном из бесконечных наших разговоров я как-то обмолвился фразой о *grand art*.

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

— Это в тебе все еще говорит твоя „апостоловская“ закуска. Какой к черту *grand art*! Его никогда не существовало. История искусства — не последовательно развертывающийся лентой, 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! Этрусская лисушка ни в чем не уступает Фидию. Каждый эпоха вправе считать себя Возрождением.

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

VII.

Как ни был велик мой интерес к живописи, он, разумеется, 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 палку с Хлебниковскими рукописями. Это был беспорядочный ворох бумаг, схваченных как будто наспех.

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

Пришлось этот хаос в какое-либо подобие системы представлялось делом совершенно безнадежным. Приходилось вслепую погружаться в него и изредка находить, к удивлению, то одно, то другое. Николай, по-видимому, не первый раз рыскавший в папке, вызвался помогать мне.

Мы решили прежде всего выделить из общей массы то, что носило хотя бы в

слабой степени форму законченных вещей. Я горжусь тем, что впервые моей рукой были начисто переписаны такие сокровища русского слова, как „Бобэоби“, „О достоянском и идущей тучи“, „Люди, когда они любят“, „Слоны были бивнями“, „Так как мощь мила негустости“, „Небистелы“, „Крылатишка золотопысымом тончайших жил“, „Памятник“ и другие стихотворения напечатанные в „Посвящение обществу искусству“ и последующих сборниках. Николай переписал: „Я любил затопил“, „Хочу я“ и несколько прозаических отрывков. Конечно, оба мы были плохими почерковедцами, да и самый текст, изобилующий словоналичествами, чрезвычайно затруднял нашу задачу, но по чистой совести могу признать, что мы приложили все усилия, чтобы не искажать ни одного хлебниковского слова, так как вполне сознавали всю тяжесть внятой на себя ответственности.

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

Ведь и то, что нам удалось извлечь из хлебниковского полководца 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 лебидневской монадой, замкнутой в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменить без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения, казалось абсолютно немислимым.

И вот — хлебниковские рукописи опровергли все построения.

Я вскоре почувствовал, что отделился от моей планеты и уже наблюдаю ее со стороны.

То, что я испытал в первую минуту, совсем не походило на состояние человека, поднимающегося 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 оживили на моих глазах и очертились 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 реченными крошечным островком испытает среди будущей стихии.

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

Необятный, 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 немолчу. Я испытывал ярость и гнев 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 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 поражающее нас словосочетание играет лишь служебную роль, было и не могло быть ничем иным, как подлинным мифотворчеством: пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых. Именно поэтому обречены на неудачу все попытки провести грань между поэтическими творениями Хлебникова и его филологическими изысканиями. Хлебников нес, в каждой своей строке — чистейшее олицетворение поэзии.

Ключ, в 1911 году в не до конца понимал это и столбы несмысленных слов считал лишь подготовительными опытами, собиравшим материал, кирпичами недостроенного Хлебниковым здания.

Правда, материал сам по себе был необычен. Во что превратился 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 показались бы нам

графикой. Все живописные каноны пришлось бы создавать заново, ибо законы формы диктует материал. В этом пункте лежит водораздел между искусством Запада и искусством Востока, но об этом будет речь еще впереди. Возвращаясь же к Хлебникову, и хочу сказать, что перед моим взором раскрылись фантастические перспективы.

Слово, каким его впервые показал Хлебников, не желало подчиняться законам статичности и элементарной динамики, не укладывалось в существующие архитектурные схемы и требовало для себя формул высшего порядка.

Механика усложнилась 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 запретом. Да и кому, кроме него, оказался бы он под силу? Меня и не тнуло в ту сторону: передо мной расстилалась непотоптанная крайняя задача — как я уже говорил, конструктивного характера.

Это было поистине девственное поле, по мере которого, не помнящая перешагнуть через нее, бродила Белая 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, ниша опоры в опыте изобразительных искусств — главным образом живописи, уже за сорок лет до того выкинутой лозунги раскрепощения материала и в кубизме впервые подумавшей более или менее стройную систему его организации. Это был путь рискованнейших аналогий, ежеминутных сравнов, по выбору не было, и я вступал на него.

Прежде всего: в чем следовало искать **объективных** признаков тождества элементов двух различных искусств? Навяный параллелизм Рембо с его сонетами о цвете согласных 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 музыкальной и архитектурой, поэзией и музыкой и т. д.!

Недисциплинированность собственной мысли, с трудом распутывавшей клубок дико сплетенных 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 великодушной жадностью создавали картину за картиной Бурлюки, и я слонялся, как неприкаянный, на углах и углах, не решаясь взяться за перо.

Между «Ночным вокзалом» сложившимся по дороге в Чернянку, и «Людьми и пейзажем» или «Теплом», написанными две недели спустя, лежит неизмеримая временная пропасть — бессонные ночи, проведенные в поисках проклятых «соответствий». Прислушаясь 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 общее, но все таки позволяло ориентироваться.

Вооруженный канонами 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 буря. Таковы элементы «Тепла», какими их мог увидеть человек, стоя на пороге спальни Людмилы Носифовны.

Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, «острашением», как теперь сказали бы, эпитетом и другими приемами, не нарушив однако основных отношений между элементами. Образ анекдотического армянца, краснотелого седеющего в асептический цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору громадным предостережением. Как «сдвинуть» картину, не принижая ее до уровня ребуса, не делая из нее шарж, разгадываемый по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во испорченном животе которого копошится медлительный палач — перебирающая что-то в ящике эконома: «абберация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, оставив прилаженный за окном диск снежного шара, разложить его на семь цветов радуги и превратить в палящий хаос — «абберацию второй степени». Гораздо труднее было, разлагая поэзию в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черносиним окном) не разорвать цепи, не уничтожить контакта.

Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных; вводя, скажем, в окое образ ночного кургана с черепом уравновешивать его и прямоугольные двери образом колыбели с задранной вверх 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 малабарской символической.

Эта задача до такой степени поглощала все мое внимание, что об остальных элементах стихотворной речи я совершенно забыл: слово, подходя вплотную к живописи, перестало для меня звучать. Только находясь в подобном состоянии, можно



Drawing

DAVID BURLIUK (1911)

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. Возникавшая 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, но, конечно, неслучайно наиболее рискованные эксперименты в опи-

санном выше направлении производились под одной кровлей с Бурлюками.

IX.

Было бы жалко, если бы несомненно приподнятый тон этих записок — неизбежное следствие моего „фатического“ стиля — вызвал неверное представление о строе чернянской жизни.

Осмысливаясь задним числом, Чернянка оказывается точкой пересечения координат, породивших немаловажное течение в русском искусстве, местом, чуть ли не самым судьбою предначиненным стать инкубатором отечественного футуризма.

Это — ретроспективно. В декабре же 1911 года, мы хотя и сознавали неслучайный и величавый характер нашего содружества, однако и не думали облачаться в жреческие одежды и наряду со „службе-

нием музам“ не только терпели, но даже всячески приветствовали веселую „суету“.

Да и смеем было бы расхваливать и котурнах по самой что ни на есть земной земле Гилеи. Снизженный, как теперь принято выражаться, стиль, господствовал безраздельно над всем укладом чернянской жизни и там, где чопорные аполлиниды с Разъезжей, быть может, не раз почувствовали бы себя покороженными простотою и правотой, потомок Марсиа 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 по внешнему здоровы, но материнский глаз нашел в них какую-то перемену к худшему; обо мне же и говорить неприходилось: меня сразу обвинили заморышем, которого необходимо как можно скорее поставить на ноги.

На общем фоне повального чревоугодия чернянское успешное питание приобретало угрожающие размеры: нам грозила участь Ламе Госдзика. Отчаянное сопротивление, которое оказывал человеческий организм этой „экономизации“, ослаблялось вмешательством ветеринара — единственного представителя прикладного искусства в Чернянке. Он выписывал нам какие-то порошки в дозах, способных успокоить не только перистальтику, но смирить навеки урчание неподводящих труб.

Он же лечил нас от насморка — тоже домашним средством: прижатием носоглотки льняном, и, надо признаться, весьма успешно: испытав минутную боль, мы уходили из его кабинета исцеленными. Этот безвестный ветеринар, пробудив во мне атактистические симпатии к несложным навыкам врачевания, тем самым навсегда поселил в моем сердце спасительное недоверие к „высокой“ университетской медицине: да будет благословенно имя его!

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

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

По воскресеньям мы уже с утра одевались теплее. Собирались на охоту. На-спех позавтракав, обвертывали ноги газет-

ной бумагой — „опыт японской войны“, поучал Николай, начиненный всякими полезными сведениями — навязывали теплые тулупы, полушубки и вооруженные тем количеством снарядов, звероубийства, какое никогда и по сие не снилось заправскому охотнику, высылали во двор.

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

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

К обеду мы вернулись домой. Я был несказанно удивлен, увидев, 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 настрелить такую уйму и, хотя доказательств были пальцы, мы с недоверием внимали его мюнхгаузенским рассказам.

На следующий день все разъяснилось.

Мы опять сидели за столом, когда с кухни пришли сказать, что какой-то крестьянин спрашивает старшего панича. 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 карман!

Это был не единственный случай, когда Бурдюки с лукавым добродушием сваливали на меня свои грехи.

Не раз по ночам и слышал в коридоре тяжелый топот, шлепание босых ног, заглушенный визг: это из потревоженного гипнекея Владимир умакул не слишком рьяно сопротивлявшуюся жертву. Вероятно не одной из этих девушек, в залах которых текла кровь, мало чем отличавшаяся от бурдюковской, нравились звериной грубостью пощадок, ростом и силой чернопольский Геракл. На его почине подвиги все смотрели сквозь пальцы, даже мать.

Но однажды, когда шум и возня разбудили всех обитателей дома, Людмила Иосифовна на следующий день ядоуито осведомилась у сына о причине переполоха.

Владимир, молниеносно прикрывшись моей экстерриториальностью гостя, нашел выход:

— Видишь ли, мамочка, Бен еще плохо ориентируется в расположении комнат и, кажется, ночью попал в людскую.

Протестовать было бессмысленно: из британской солидарности Давид и Николай все равно выгородили бы Владимира. Так и сохранила впоследствии эта милая дама твердую леру в мой африканский темперамент.

Целомудренный и застенчивый Николай держался однако в стороне от подобных



Drawing

DAVID BURLIUK (1911)

похождений и был без памяти влюблен в дочь управляющего одной из экономий. В здоровой и цельной натуре младшего Бурдюка любовь к женщине неразрывно связывалась с мыслью о браке и он серьезно мечтал о женитьбе на семнадцатилетней девушке.

Не то подбодрила себя в этом решении, не то проявляя таким образом свои дружеские чувства — не то, наконец, — и это, пожалуй, скорее 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, снисредне староперы, разбивавшие после нашего посещения чайную чашку, опоглащенную прикосновением нехристя, никогда не выдали бы за меня свою дочь. Но Коли не унывал и с дьявольской настойчивостью продолжал плести вокруг меня сложную паутину своих матримониальных замыслов.

Давиду нравилась старшая сестра и он облизывался родняком и гипосульфитом, проявляя в ванной наедине с юной раскатышкой 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 бросился 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 непримечательной 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 распре-



Heliotropism.

VLADIMIR BURLIUK (1911)

делились сами собой. Николай был настоящим Митроном, а лучшего Скоттинина, чем Владимир, не нашлось бы во всей России. Хорошенькой Наде единогласно присудили быть Софией, атлетически же сложенной четырнадцатилетней Марианне, в беспримесном виде олицетворявшей животное начало бурлюковской семьи, сам бог велел быть Митрофаном.

Принципиально отвергая всякий театр, как писший род искусства и презирая дилетантизм, и упорно отказываясь принять участие в этой затее, но Бурлюки под конец уговорили меня не разбивать кампани. Убедившись в собственной бездарности, я решил вылезти из буфонады и потребовал себе роль Краля. Остальные достались уже не помню кому: безымянной студенческой молодежи, детей служащих, в Чернявке было много талантов. Ставил спектакль Давид Мейерхольд, наблюдением все моим, а постановкой —

костюмов. Писанием декораций занимался упоминавшийся Коналенко.

В помещении расчистили территорию усадьбы, мы выстроили сцены с рампой, занавесами, декорациями. Давид, но не Мейерхольдом, (которого мы по Херсону и уже тогда выгоняли), носился из угла в угол, метая карты на полу ромбы, эллипсы и параболы, по которым должны были двигаться актеры — так представлялась ему Мейерхольдовская работа над мизансценами.

На репетиции мы с грацией гипопотамов дрыгались по мелочным узорам, но на спектакле, разумеется, позабыли об их существовании и поровали стать поближе к суфлерской будке, где неистовствовал, издавая легкие, Антоши Беззвезд.

Этот милый юноша, сын старой приятельницы Людмилы Иосифовны, впоследствии женившийся на Надежде Бурлюк, уже

тогда считался членом семьи. Он единственный сумел пробить брешь в китайской стене, отделившей Бурлюков от всего мира.

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 тоже время неизменно оставаясь в тени.

Быть может, единственный раз в жизни судьба вознаградила его по заслугам — именно на чернявском 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 добренующих злодеи».

X.

Рождественские каникулы подходили к концу. Надо было уезжать из Чернявки: 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 упаковать 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 Делонз, но не русский художник.

Ярлык был необходим. Правда, в 1911 году он еще не носил того программно-принципиального характера, который уже год спустя стал обязательным для всех деятелей искусства, притязавших на общественное внимание. Он еще не обрел 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 выпирнуть из каталога, ошарашивать посетителей выставки.

Тематические обозначения, поэтому, никуда не годились: в них была передвижническая дряблость, свойственная установкам 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 «лазерами» и «должумами», 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 извращенной у нас на зубах иностранщины, мы решили использовать пародийный прием, обозначив вещи квази-научными терминами, молюеровской латынью.

Давид, надрываясь от хохота, стал надписывать на обороте холста картину за картиной:

„Концентрированная по ассирийскому принципу лейт-анима движения...“

„Синтетический пейзаж: элементы всба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырех точек зрения“...“

„Перемена плоскостей проекции“ и т. д.

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

— Геотроизм... телотроизм...

Но Владимир, которому надоела греско-латинская тарабарщина, вдруг разжал:

— Чукурюк!

Это было великолетно.

Ошершеченная где-то в недрах буржуазного подсознания рифма на его собственную фамилию, была гениальным синтезом наших сложных счетов с Западом, выпирившимся достоинством независимого русского искусства, предтечей бюджетных лозунгов.

Чукурюком назвал Владимир свою последнюю картину, но по глубине и количеству пластов, которые прорвало это даунное слово, прежде чем распереть ему глотку, оно должно было 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 истинскивали в понятие Гилей.

И мы, конечно, пошли по пути наименьшего сопротивления, когда еще начиненные гимназическими реминисценциями и уступая соблазну обставившей нас мифологии, назвали свое в Чернянке возникшее содружество тождой „Гилей“, а не резавшим слух „Чукурюком“.



Standing—Nikolai Burluk. Sitting—left to right: Alex Kruchenykh, David Burluk, Vladimir Mayakovsky, Benedict Livshitz.

Нас было четверо: над ворохом хлебниковских рукописей, даже не маячила антообразия тсп их творца; они жили само, атеистической жизнью, отрешенной от его личной судьбы. Тем не менее никто из нас не отрицал себе возможности нового обречения без участия Хлебникова.

Мы и не замечали как стали Гилейнами. Это произошло само собой, по общему молчаливому согласию—точно также,

как осознали общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганимбальных клятв в верности каким бы то ни было принципам.

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

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

Вик - 68290





