

ТЕЗИСЫ УЧАСТНИКОВ<sup>1</sup>  
международной научной конференции  
**«МАЯКОВСКИЙ 2023**  
К 130-летию со дня рождения»  
Москва. 19–21 сентября 2023 г.

---

<sup>1</sup> Тезисы публикуются в авторской редакции

**«МНЕ ХОТЕЛОСЬ ВОВСЕ ОБОЙТИ ПОЛИТИКУ»:  
А.Л. БЕМ И В.В. МАЯКОВСКИЙ**

Для большинства представителей эмиграции Маяковский всегда оставался знаковой фигурой поэта, поставившего свое искусство на службу большевикам. Кого-то (среди них И. Бунин и Г. Иванов) подобная политическая позиция заставляла отказаться от признания его новаторства и выдающегося вклада в русскую литературу. Однако существовали и противоположные точки зрения. Трагическая смерть поэта вызвала в эмиграции обостренный интерес к его наследию и желание непредвзято оценить занимаемое им место в русской литературе.

Так, появился сборник «Смерть Владимира Маяковского» (Берлин: «Петрополис», 1931), включавший неизданный ранее вариант поэмы «150 000 000» и две статьи: Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов» и Д. Святополк-Мирского «Две смерти». Откликом на выход сборника явилась статья А. Бема «Спор о Маяковском» (Руль. 1931. 7 февр. № 3220). Ее автор отмечает, что к оценке Маяковского после его смерти следовало бы подойти объективно и без политики, но, учитывая оценки жизни и смерти Маяковского в новой книге, это оказывается невозможным. Политика так или иначе вмешивается в любое суждение о Маяковском. «Мне хотелось вовсе обойти политику, – пишет Бем. – Казалось столь естественным, что после трагической смерти поэта можно забыть все то тяжелое, что связано с его политическим прошлым. Но на деле это не так просто. Уже первые отклики на брошюру Р. Якобсона и Д. Святополк-Мирского показали, что от политики, говоря о Маяковском, никак не уйти».

В статье Бема речь заходит и об «объективно несправедливой» статье В. Ходасевича «О Маяковском» (Возрождение. 1930. 24 апр. № 1787). Он безоговорочно поддерживает критику Р. Якобсона в адрес ее автора. Статья, несомненно, является его досадным «срывом» – невозможно отрицать

положительной роли футуризма в развитии литературы и уж тем более ту роль, которую сыграл в ней Маяковский. К тому же В. Ходасевич утверждает, что Маяковский сделал поэзию грубой, снизив ее лексическую составляющую, но это, по мнению Бема, в корне неверно: грубость Маяковского – это литературный прием, в ней «есть несомненная сила непосредственной поэтичности».

Статья Р. Якобсона, по мнению Бема, является одной из лучших работ, посвященных смерти поэта, он даже сожалеет, что она опубликована под одной обложкой со статьей Д. Святополк-Мирского, которая не заслуживает высокой оценки. Так, Р. Якобсон видит в гибели поэта проявление непонимания его обществом, именно в этом он усматривает сходство судеб Маяковского и Пушкина. Для Д. Святополк-Мирского с его «казенным марксистским мировоззрением» гибель поэтов явилась прямым следствием их неспособности уловить дух нового времени. В случае Маяковского это лишь подтверждение того факта, что на смену индивидуалистической литературе приходит новая пролетарская литература.

Защита творчества Маяковского от узкой политической оценки для Бема – как руководителя объединения молодых писателей «Скит» – имела особое значение еще и потому, что в парижской поэзии зарубежья он видел настроения «упадничества», упрекая ее представителей в том, что они игнорируют русский футуризм, в то время как пражские поэты избрали другой путь, пройдя в творческом развитии через имажинизм, через Есенина, Маяковского, Пастернака.

## ПЕРЕМОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ: К ИСТОРИИ НЕОСУЩЕСТВЛЕННОГО КИНОЗАМЫСЛА

Один из самых малоизученных кинозамыслов, связанных с Маяковским, – идея фильма Лили Брик «Любовь и долг» (1929), не получившего разрешения на съемку. О нем сравнительно поздно стало известно из довольно короткого рассказа самой Лили. В 1998 г. Валерий Босенко опубликовал пояснительную записку к фильму с синопсисом и ввел в оборот самые важные отрывки из цензурного дела по фильму.

По замыслу из основной истории (ироническая версия сюжета Кармен) путем одного только перемонтажа получались еще три фильма с другими сюжетами, приспособленные для разной аудитории. Предполагалось, что во всех ролях снимутся друзья Маяковского и Бриков, сам Маяковский хотел сняться в главной роли, режиссером планировался Лев Кулешов.

Перемонтаж – распространенная практика в эпоху немого кино. Замысел «Любви и долга» подвергал его осмыслению как с художественной, так и с полемической стороны.

С художественной стороны фильм мог проявить в новом ракурсе идеи монтажного кинематографа, развивавшиеся теоретиками и практиками ЛЕФа. Перемонтаж предстает как акт насилия над текстом, полного отрицания его самодостаточности, доходящего до фактического уничтожения. В то же время возможность такого насилия для левого искусства символизировала власть над миром. Утверждалась возможность сделать что угодно из чего угодно, то есть безграничная власть художественного приема и его способность выполнить любой социальный заказ. На уровне текстовой основы фильма показывалось, до какой степени игровой фильм – не текст. Сам факт перемонтажа становился ударным средством воздействия на зрителя – аттракционом.

С другой стороны, фильм, заявленный как «сатира на иностранную кинохалтуру» не в меньшей, если не в большей степени был сатирой именно

на тип переделок, принятый в СССР и в первую очередь в «Совкино», что и было немедленно замечено цензурой и стало главной причиной запрещения. Весьма вероятно, что заявка стала одним из эпизодов конфликта «Совкино» и «Межрабпомфильма», где Главрепертком однозначно был на стороне государственной киноконторы.

Наконец, кружковый характер фильма (участвует группа РЕФа) мог быть связан с продолжавшимся расколом левого искусства. РЕФ хотел не просто заявить о себе как о «мы», а показать себя как «мы». С этим замыслом можно соотнести эпизод из биографии раннего Маяковского – участие в съемках «Драмы в кабаре № 13».

*Д.К. Бернштейн (Москва)*

### **ПРО ДВУХИЗВОДНЫЙ «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ» М.В. ЛЕ-ДАНТЮ**

Изобразительное наследие Михаила Васильевича Ле-Дантю в своем сегодняшнем наличествующем составе однажды заставляет обратить внимание на два полихромных построения женского облика.

Несомненное, а то и вовсе неотменимое сходство изображений подводит к мысли о двухизводности цветописного построения и его восхождению к одному портретному образу. Причем, один из «изводов» устроен **графически** при посредстве бумаги и акварели – белил, а другой – **живописно**, маслом на холсте.

Этот женский облик отображается вполне на обоих портретах. Всякий раз он складывается из цельного и решительного очертания характера и выразительного запоминающегося силуэта психики, что, верно, сказывается на раз и навсегда найденной лепке прически, неизменяемости дамского наряда

(скажем, его цвета и кроя, и пр.), вместе с неотменимостью телесной пластики, безотчетно сконтаминированной с архитектурно-пластическим антуражем.

**Экспозиция «графического извода».** Исходный формат картинного листа близок к квадрату. Однако близость эта решительно иллюзорна. Все, что случается и происходит на его поверхности определенно противостоит близости портретного пространства к покою квадратной формы. Световые цветовые секущие кубизма портретной пластики выстраиваются живописцем из прямых и кривых пересекающихся линий. А те – перестраиваются в пигментно колористические структурные образования и в своей светло-голубой холодно кобальтовой целокупности обнаруживают выстроенности фигурной части портрета.

Однако, его собственно портретной части определенно случается быть отвлеченной от только что разобранного структурного концепта. Всё, что относится к личному в облике модели в значительной степени освобождено тут от энергетики кубизма.

**Экспозиция живописного извода.** Иная – живописно станковая – версия «Женского портрета» Ле-Дантю обнаруживает решительнейшую склонность к другому композиционному строю и верность явно новой живописно-пигментной пластике, а с ними – и к преобразованию эстетического целеполагания художественного видения, и все это при том, будто бы речь пойдет, и уже идет, вовсе не о знакомом нам художественно-содержательном концепте, с каким мы имели дело в случае «графической» экспозицией. Словом, облик героини кисти художника, неизменно сохраняя верность и неотменимость ее портретному обличью в первоначальном графическом изводе, очевиден и для «извода живописного», при цветопластическом и светоритмическом построении портретной формы Ле-Дантю. Последние составляют предмет надлежащих наблюдений раздела. Ну, а на портрете меж тем хорошо нам знакомый женский облик. Ему как будто бы свойственна та же поза, что и в прежнем портретном изводе. И тот же разворот плеч, при знакомом положении кистей рук. И та же посадка головы

на решительно стройной и длинной шее, при столь же неизменной лепке ее объема.

Портретный образ (особенно взятый в акварельном изводе) настойчиво подталкивает к мысли о наличии / присутствии в портрете биографической составляющей. Когда же соглашаешься с подобным ходом усмотрений и размышлений, единственно справедливым нашим решением оказывается взгляд на двухизводный женский портрет как на «Портрет Мамуськи», что следует из эпистоляриев художника, обращенных к матери – Зинаиде Самуиловне (Самойловне) Савостьяновой-Ле Дантю.

**О. Буренина-Петрова** (*Констанц, Германия*)

### **«МИНИАТЮРА МИРА В СТЕНАХ ЦИРКА»: МАЯКОВСКИЙ И ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО**

На связь Маяковского с цирковым искусством не раз обращали внимание как цирковые артисты (Виталий Лазаренко), так и ряд исследователей (Юрий Бабушкин, Михаил Загорский, Deak František, Н.В. Сарафанова и др.). Осип Мандельштам писал, что «сила и меткость языка сближают Маяковского с традиционным балаганным раешником»<sup>2</sup>, а Юрий Олеша, сравнивая игру Маяковского то с игрой Чаплина, то с играми гладиаторов, по сути, уравнивал поэта с цирковым артистом.

Маяковский не просто любил цирк и дружил с цирковыми артистами, например, с Виталием Лазаренко. Интерес к цирку восходит в его творчестве к футуристическому восхищению неотъемлемыми элементами циркового

---

<sup>2</sup> Мандельштам Осип. Буря и натиск // Русское искусство. 1923. М.; Пг. № 1. С. 81.

искусства – движением энергии, скоростью, simultанностью, волей к опасности.

В докладе будут рассмотрены разные аспекты интереса Маяковского к цирку: участие в футуристических киноэкспериментах 1913 г., наглядно демонстрировавших футуристические тезисы о значении цирка для нового искусства, авторские плакаты и рисунки (рекламный киноплакат к кинофильму «Не для денег родившийся», 1918; «Окно сатиры Чукроста», 1920 г. и др.), в которых присутствовали цирковые аллюзии, а также сценические воплощения ряда пьес («Чемпионат всемирной классовой борьбы», «Азбука», «Мистерия-буфф», «Москва горит»), строившиеся в большей степени на цирковых, нежели театральных приемах.

Важно, что мотив цирка и цирковые аллюзии были для Маяковского на разных этапах и в разных аспектах его художественного творчества постоянной данью футуризму, в частности, футуристической эстетике «затрудненной формы», акцент в которой делается на конструировании препятствий к восприятию смысла.

**С.А. Васильев** (*Москва*)

**М.А. ШОЛОХОВ И В.В. МАЯКОВСКИЙ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ  
ОБРАЗА ПОЭТА ВО ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ ЭПИЗОДА РОМАНА  
«ТИХИЙ ДОН»**

В беседе с биографом писателя Н.Т. Кузнецовой М.П. Шолохова вспоминала, как они с М.А. Шолоховым посетили Политехнический музей, где слушали лекцию Луначарского, и в этот же вечер – выступление Маяковского. По ее словам, «он читал стихи о солнце. Мне понравилось».

Маяковский занял место в просветительской деятельности Шолохова. А.А. Попов, член писательской группы при вёшенской районной газете



«Большевицкий Дон», вспоминал о том, что в 1930–1931 гг. Шолохов взялся руководить молодыми авторами и читал им лекции о литературе, в частности о Маяковском. Его же в числе прочих крупнейших писателей эпохи Шолохов назвал в выступлении на торжественном собрании памяти А.С. Серафимовича 21 января 1963 г.

Проблема выявления творческих связей крупнейшего прозаика своего времени М.А. Шолохова и его старшего современника, гениального футуриста, «лучшего» поэта советской эпохи (известная характеристика И.В. Сталина) разрабатывается в науке.

Имена Шолохова и Маяковского, возможно, первым поставил рядом в своей статье, опубликованной в «Литературной газете» от 8 октября 1947 г., Н.Н. Асеев. Футурист, друг, сподвижник и ученик Маяковского Асеев, отмечая, что, «на первый взгляд, как будто нет никаких оснований сравнивать Шолохова и Маяковского», констатирует, что именно в них сконцентрированы ее [нашей литературы] характернейшие черты».

По теме «Шолохов и Маяковский» важные наблюдения сделала Н.В. Корниенко. Маяковские литературные аллюзии она обнаружила в неологизмах и поэтических этимологиях деда Щукаря из «Поднятой целины»; с биографией и творчеством Маяковского сопоставляет характер Макара Нагульного и его отношения с Лушкой.

Анна Погудко, как отмечалось, романтик революции. Но именно в эту бурную эпоху она находит и любовь – Бунчука. Их отношения в одном из эпизодов романа «Тихий Дон» воплощаются через особую внутреннюю форму: переосмысление в образах, «парафразирование» (Ю.И. Минералов) стихотворения Маяковского «Военно-морская любовь».

Ключ к данному смысловому плану – описание работы прожектора на тральщике во время прогулки Анны и Бунчука по набережной Ростова-на-Дону. Эта же деталь – прожектор, впивающийся в спину миноносцев, – кульминация лирического сюжета стихотворения Маяковского, знаменующая переход от идиллии к трагедии. Шолохов, как это ему свойственно,

кардинально переосмысляет исходный образ: *миноносцу* Маяковского соответствует тральщик (созданный для *разминирования*); гибель миноносца находит параллель с позднейшей гибелью *пулеметчицы* Анны (условно – миноносицы). Эпитет *рукасто* вполне в стиле писателя-футуриста, соотносится с антропоморфическим же и кубистическим в своей основе образом «вздв на нос очки» (в основе – два круга).

**С.С. Васильев, И.Е. Лоцилов** (*Новосибирск*)

### **ИМЯ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО НА СТРАНИЦАХ НОВОСИБИРСКОГО ЖУРНАЛА «НАСТОЯЩЕЕ»**

На страницах журнала «Настоящее» (Новосибирск, 1928–1930) Владимир Маяковский, либо его произведения упоминаются или цитируются 10 раз, что сильно уступает другим часто упоминаемым авторам: Горькому (32 упоминания), Есенину (29 упоминаний), Пильняку (18 упоминаний). Однако такая частотность упоминаний этих троих авторов связана с отрицательным отношением настоященцев к ним: на страницах журнала разворачивается кампания против «есенинщины» и «пильняковщины», а с Горьким у «Настоящего» разыгрался длительный конфликт. Маяковский же был для журнала «Настоящее», напротив, авторитетной фигурой.

Упоминания Маяковского можно разделить на две группы.

Первая связана с объединением ЛЕФ и «литературой факта», которую исповедовал журнал «Настоящее». Маяковский рассматривается в первую очередь как прозаик и очеркист. Характерен пример из материала Сергея Третьякова, посвящённого выступлению Маяковского в Москве: «Самое интересное, тихий паренек просил Маяковского написать новые заграничные впечатления *прозой*. Другой возгласил: “Долой Маяковского-поэта, да

здравствует Маяковский-журналист”, и Маяковский аплодировал ему, а две девушки, требовавшие “и поэта и журналиста”, остались непоняты».

Вторая группа – использование цитат из «Облака в штанах», «Сергею Есенину» и «Хорошо!» для иллюстрации тех или иных тезисов в статьях (как правило, о борьбе с кулачеством или «есенинщиной»). Такая практика прямо входит в противоречие с политикой журнала, старавшегося (по крайней мере – на уровне деклараций) как можно меньше публиковать стихотворения и вообще использовать поэтический материал. Однако для Маяковского, как видим, сделано исключение.

Маяковский отвечал журналу и его редактору, А.Л. Курсу (1892–1937), взаимным интересом и симпатией. Известно об адресованной ему каламбурной реплике: «Хорошо идешь! Курси дальше!». Л.Ю. Брик писала: «Александра Львовича Курса я знала с 1924 года. Он бывал у нас, в доме Маяковского. Маяковский очень любил его». Сергей Третьяков не только печатался в «Настоящем», но и опубликовал в редактируемом Маяковским журнале восторженную рецензию на новосибирский журнал (*С.Т. Настоящее* «Настоящее» // *Новый ЛЕФ*. 1925. № 8. С. 43–44).

**Г.Н. Воронцова** (*Москва*)

### **ЖЕНЩИНА НА ВОЙНЕ: МАРИЯ ДЕНИСОВА КАК ВОЗМОЖНЫЙ ПРОТОТИП ДАШИ БУЛАВИНОЙ В РОМАНЕ А.Н. ТОЛСТОГО «ХМУРОЕ УТРО»**

Трилогия А.Н. Толстого «Хождение по мукам» хронологически охватывает период с 1913 по 1920 г. Его длительность и насыщенность историческими событиями позволяют говорить о возможном наличии нескольких реальных лиц, биографии и черты характера которых отозвались в образе какого-либо одного персонажа. Создание трилогии было инициировано написанным Толстым в эмиграции, в 1919–1921 гг., романом «Хождение по

мукам». Исследователи творчества писателя без труда опознали прототипов его главных героев — Даши и Кати Булавиных, Ивана Ильича Телегина. Ими стали жена Толстого Наталия Васильевна Крандиевская и ее сестра Надежда. Прототипом Телегина в большой мере послужил муж Надежды Васильевны Петр Петрович Файдыш. В романах трилогии «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» писатель уже явно ориентирован на другие примеры. Сюжетные линии Даши и Кати Булавиных в этих произведениях больше не совпадают с канвой жизни сестер Крандиевских. В романе «Хмурое утро» Даша, жена командира Красной армии, оказывается в зоне боевых действий, а потом и в том воинском подразделении, где служит ее муж. Ей, женщине образованной, предложено заняться организацией фронтового театра. Развитие сюжета совсем не банальное, особенно для Толстого, который к событиям Гражданской войны, ее быту, обстановке на фронтах имел весьма опосредованное отношение. Да и публичных примеров подобной культурной работы в Красной армии в 1918–1919 гг. было не так много. Самый очевидный из них — биография и судьба Марии Александровны Денисовой, женщины легендарной, не раз выступавшей прототипом героинь произведений известных советских писателей, в том числе В.В. Маяковского, с которым была хорошо знакома. В годы Гражданской войны, попав в Первую Конную армию, Мария Александровна возглавила ее художественно-агитационный отдел. Как рассказывали современники, она рисовала агитационные плакаты, и сама выходила на сцену, играя роли в спектаклях фронтового театра. В этом ее главная точка соприкосновения с Дашей Булавиной из «Хмурого утра». Кроме того, подобно Даше, на фронте Денисова становится женой красного командира. Она выходит замуж за члена Реввоенсовета Первой Конной Ефима Афанасьевича Щаденко. Толстой мог знать о подробностях жизни Денисовой, ставшей довольно известным скульптором, по крайней мере, из трех источников. Во-первых, от сестры жены, тоже скульптора, Н.В. Крандиевской. И она, и Денисова работали в жанре скульптурного портрета, в том числе героев Гражданской войны. Во-вторых, от В.В. Каменского, с которым

писатель был дружен и во второй половине 1920-х гг. состоял в активной переписке. Ну и, в-третьих, от самого Щаденко. Известно, что во второй половине 1930 -х гг., в пору работы над повестью «Хлеб» и романом «Хмурое утро», Толстой встречался в Москве со многими советскими военачальниками, возможно, и со Щаденко, который с 1937 г. был заместителем наркома обороны.

**Р. Вроон** (*Лос-Анджелес, США*)

### **К ИСТОРИИ ХЛЕБНИКОВСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ**

История историографии Велимира Хлебникова – то есть, история того, как он сам концептуализировал историю, чтобы на этом основании предсказывать будущее, – еще не написана. Однако нам известно, насколько интенсивно развивалась эта историография на протяжении его творческой жизни. По свидетельству поэта, все началось в 1905 г.: «Первое решение искать законов времени явилось на другой день после Цусимы <...>. Я хотел найти оправдание смертям». Реакция Хлебникова на эту военную катастрофу привела его к изучению цикличности разнообразных событий – исторических, личных, политических, даже космических. Его целью было показать, что «число и есть такое объединяющее все мысли начало, “камень мыслителей” нового времени».

К сожалению, мало изучена эволюция историографических опытов Хлебникова, созданных в погоне за этой целью. В настоящем исследовании мы рассматриваем некоторые неизданные сочинения, написанные после того, как он обнаружил свои главные открытия о «законах времени» в Баку в конце

1921 г. Главное открытие лаконично изложено в письме Петру Митуричу 1922 г., где Хлебников пишет:

В конце 1921 г. Хлебников вознамерился изложить окончательный вариант концепции в поэтической форме. Переработка первоначально приняла форму своеобразного жанра светских проповедей, вложенных в уста alter ego поэта, Зангези, в одноименной драматической сверхповести. В конечном итоге несколько разных проповедей были объединены в одну проповедь, которая составляла 18-ю часть сверхповести.

Хлебников начал собирать свои поэтические доказательства законов времени в тетради, которая известна сейчас под названием «гроссбух». В первоначальном виде эти доказательства имеют форму поэм, но они упоминаются как «проповеди» в разных конспектах и планах сверхповести в «гроссбухе». Этим проповедям посвящены десять листов «гроссбуха» и небольшие фрагменты, разбросанные по всей тетради.

Составление проповедей Зангези можно схематизировать как трехчастный процесс. Первый этап представляет собой подготовку «проповеди» о значимости числа « $2^{12}$ » как математической основы подобных событий или событий, которые маркирует «рост луча свободы». Второй этап представлен «проповедью» о значимости числа « $3^5$ » как временного промежутка между (словами Хлебникова) событием и противособытием, например между поступком и наказанием, между деянием и возмездием. Третий этап предполагает интеграцию первых двух этапов и дополнение исторических примеров обоих видов сопоставленных событий.

На первом этапе парадигмой для Хлебникова служит Краснопресненское восстание в декабре 1905 г. и сопоставленное с ним отречение от престола царя Николая II 13-го марта 1917 г. Считая отправной точкой 25-е декабря 2005 г., Хлебников подсчитал, что прошло ровно  $2^{12}$  (т.е. 4096) дней между этими событиями, подразумевая, что отречение от престола особенно наглядно сигнализирует «рост свободы через  $2^n$  дней».

На втором этапе парадигмой снова служит Краснопресненское восстание, но уже не само восстание как положительное событие, а его подавление командиром лейб-гвардии Семеновского полка Г.А. Мином 29-го декабря 1905 г., которое представлено как событие, вызывающее возмездие, – в данном случае убийство Мина эсеркой З.И. Конопляниковой 26 августа 1906 г., т.е. через 3<sup>5</sup> (243) дней после подавления восстания.

Третья проповедь объединяет положительные и отрицательные события и описывает дополнительные происшествия, организованные по указанным математическим параметрам на первых двух этапах. Для нас особенно важен тот факт, что исходное событие на первых двух этапах – одно и то же, а значит, доказательственная ценность наблюдения подрывается субъективизмом наблюдателя.

*Е.Д. Гальцова (Москва)*

### **МАЯКОВСКИЙ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЖУРНАЛЕ «СЮРРЕАЛИЗМ НА СЛУЖБЕ РЕВОЛЮЦИИ»**

Исходя из уже изученной в российской науке статьи Андре Бретона «Любовная лодка разбилась о быт» (опубликовано в № 1 за 1930 г. журнала «Сюрреализм на службе революции»), мы обратим внимание на «маргиналии», представленные в журнале, на неточности информации и их причины, на разнообразные смыслы, которые складывались на «полях» и их влияния на статью Бретона.

Мы постараемся ответить на следующие вопросы: в какой мере тема самоубийства Маяковского может быть соотнесена с другими подобными случаями в истории сюрреализма, начиная с его истоков в конце 1910-х гг.; как коррелируют между собой темы эроса и революции; какие ассоциации с

«революцией» подверглись табуированию в журнале, и как это отразилось в материалах о Маяковском; как этот материал отразился в других публикациях журнала. Мы также попытаемся воссоздать советский фон, на котором развивался журнал, все номера которого были пересланы в Москву Лиле Брик.

**О.Г. Герасимова** (*Москва*)

### **«СОБИРАНИЕ ИСТОРИИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. МАЯКОВСКОГО**

«Собирайте историю» – так назвалась статья В.В. Маяковского, написанная и опубликованная им в 1923 г. В ней проявилась ещё одна грань таланта поэта, писателя и художника – понимание важности сохранения документов эпохи для изучения истории. В статье говорилось о документах по истории революции: стихах, плакатах, «устных газетах», «трафаретных плакатах», «агитпунктных витринах», не сохранившихся даже к пятилетию революции. Маяковский отмечает, что небрежно относились к сохранению стихов и карикатур революционной поры в сравнительно спокойном городе, имея в виду Москву, а уж в провинциальных городах сохранение подобных документов вообще не велось.

Нельзя не согласиться с высказыванием Маяковского о том, что корявые и безграмотные солдатские частушки интереснее «беллетристики литературных белоручек, пишущих о революции в своих не подлежащих уплотнению кабинетах»<sup>1</sup>, и призывом сохранения каждого клочка для истории. И остается посетовать, сколько документов эпохи прошлого, дореволюционного периода, и текущего десятилетия с последующими не сохранилось, не дошло до нас.

---

<sup>1</sup> Маяковский В.В. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1988. С. 662.



Творчество Маяковского для историка воистину благодатно, поскольку практически каждое его произведение 1917–1930-х гг. содержит приметы советской эпохи, которые легко «считываются», узнаются. И это не только негатив советской действительности, как советские мещане, нэпманы (или как называет их поэт – «нэписты»<sup>2</sup>), бюрократы, взяточники, хулиганы, но и искренне строящие социализм рабочие, ударники, комсомольцы.

Маяковский в своих произведениях резко, критично высказывается по замеченным им недостаткам окружающей действительности: повсеместному анкетированию («кем был до 1917 г.»), возросшему канцеляризму, бюрократии, «всесильности» и «значимости» советских должностных лиц – от председателя домкома до членов ЦИКа. Не менее резок порой в своих высказываниях и о некоторых собратьях по литературному цеху. И при этом пишет о Есенине так, как не написали о нём его ближайшие друзья.

Летописцем быть сложно во все времена, фиксировать происходящее возможно лишь с точки зрения правящей власти, акцентируя внимание на одних событиях и намеренно не замечая другие. Не обошли эти трудности и Маяковского. Внимательный к деталям он не мог не видеть перегибов по отношению к «бывшим», которые имели место и в первые месяцы советской власти. Не мог не наблюдать внутрипартийную борьбу за лидерство в партии в период болезни и смерти В.И. Ленина, развязавшуюся не только на партийных форумах, но и на страницах печатных изданий. Показательные политические процессы, начиная с Шахтинского дела 1928 г., огульные обвинения во вредительстве на стройках индустриализации, начало массового раскулачивания – всё это не могло остаться незамеченным Маяковским. Вероятно, осознание своей ответственности как «летописца» и понимание невозможности продолжения «летописания» в складывающихся политических условиях, стали одной из причин ухода поэта из жизни.

---

<sup>2</sup> Бюрократиада // Маяковский В.В. Указ соч. Т. 1. М., 1987. С. 163. Любопытный термин, характеризующий советскую буржуазию наряду с «нэпманами», «совбурами», нэпачами».

Судьба литературных произведений Маяковского сложна и трудна – от обязательного изучения по школьной программе в советский период, когда многие исторические реалии, зафиксированные для потомков, оставались непонятыми, до современного охлаждения в целом интереса к советскому, «провластному» поэту. Переиздания отдельных произведений Маяковского («Конь-огонь», «Разговор с фининспектором о поэзии» с подробным анализом стихотворения) общую картину мало меняют. По грустной иронии «сбросили Маяковского с корабля современности», хотя творчество Маяковского достойно изучения не только на уроках литературы, но и истории. И не только в средних школах, но и вузах.

**А.В. Гик** (*Москва*)

### **М. КУЗМИН И В. МАЯКОВСКИЙ: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ**

Взаимоотражения и взаимовлияния художников слова, относящихся к различным литературным группировкам, являются предметом многих исследований. М. Кузмин – яркая фигура художественной жизни начала XX века – поэт, композитор, драматург, переводчик, критик, музыкант. Многогранное творчество и жизнь М. Кузмина теснейшим образом связаны со всей культурой начала XX века. Наличие большого множества точек соприкосновения обусловлено разнообразием интересов и М. Кузмина, и В. Маяковского. Н.А. Богомоллов считал, что: «Без обращения к его <Кузмина> имени не обходятся исследователи творчества Блока, Брюсова, Вячеслава Иванова, Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова, Цветаевой, Пастернака, Маяковского, Вагинова, обэриутов; оно непременно будет

присутствовать в биографиях Сомова, Судейкина, Сапунова, Мейерхольда, в описаниях самых различных театральных предприятий» [Богомолов 2000].

Вопрос творческого взаимодействия футуриста-бунтаря-экспрессиониста [Терехина 2008] В. Маяковского и М. Кузмина имеет под собой достаточные основания, связанные и с творческими, и с биографическими моментами. С творчеством Маяковского Кузмин знакомится в конце 1912 – начале 1913 гг. в литературно-художественном подвале «Бродячая собака». В 1915–1916 гг. произведения Маяковского и Кузмина появляются рядом в футуристических альманахах «Стрелец» (Вып. I и II); в 1914–1917 гг. поэты неоднократно встречаются и лично общаются в различных литературных салонах, на литературных вечеринках и «чаепитиях». Многие исследователи видят влияние Маяковского на поэтическую практику Кузмина. Так, Н.А. Богомолов пишет о заимствовании у младшего поэта не столько лексики, сюжета, рифмы, сколько «дикции» Маяковского. Метафорические построения двух авторов также становились предметом описания и сравнения [Селезнев 1989, Пахомова 2020].

Кузмин посвятил стихотворение-оду «Враждебное море» (1917) своему младшему товарищу. За творчеством Маяковского Кузмин внимательно следил и неоднократно упоминал о его поэтической практике в своих критических работах («Письмо в Пекин», «Парнасские заросли»). Кузмин высоко оценивал поэзию Маяковского, отмечая процесс ее эволюции: «Имя Маяковского, я думаю, теперь никого не пугает, с тех пор как он вырос из чемпиона футуризма, официального революционера и добровольного пугала – в поэта Маяковского» («Парнасские заросли»).

Исследователям известен стихотворный экспромт Маяковского, который был записан 25 июня 1915 г. в альбоме художника Сергея Юрьевича Судейкина, друга Кузмина: «Приятно марсовым вечером / Пить кузминской речи ром». ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. [цит. по Селезнев 1989].

В нашем исследовании мы хотим обратить внимание на такой момент взаимодействия творческих личностей, как отношение к новому явлению на культурном горизонте XX века – к кинематографу [Ратгауз 1992].

М.Л. Гаспаров отмечал, что творчество Кузмина было насквозь кинематографично: «интерес Кузмина к кинематографу засвидетельствован (не говоря о мелких реминисценциях) циклом 1924 г. «Новый Гуль» и несохранившейся драмой «Смерть Нерона», план которой (ЦГАЛИ) показывает чередование сцен из римской истории и современной жизни, близко напоминающее гриффитовскую “Нетерпимость”» [Гаспаров 1985: 85].

В. Маяковский являлся автором сценариев к кинокартинам («Барышня и хулиган», 1918; «Заколдованная фильмой», 1918; «Не для денег родившийся», 1919), выступал в качестве актера-исполнителя главных ролей вместе с Л. Брик, Д. Бурлюком, А. Каменским., а также активно участвовал в обсуждении теоретических вопросов взаимодействия кино, театра и литературы. В двухтомнике Маяковского «Театр и кино» (1954 г.) собраны статьи, написанные в связи с проходившей в печати дискуссией о взаимоотношении театра и кинематографа «Театр, кинематограф и футуризм». Как писал С. Юткевич, «Маяковский первым начал применять в кино те принципы “коллажа” и “фотомонтажа”, которые были ему дороги в практике его соратника Александра Родченко. Вообще же свойственное ему пластическое мышление кадрами появилось уже и в “Окнах РОСТА”, а затем в трансформированном виде сказалось в обширном применении им в его сценариях мультипликации. В этом он, это особенно интересно отметить, оказался солидарен со знаменитым высказыванием Чаплина: “Мультипликация является единственным подлинным искусством в настоящее время, потому что в ней художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать в картине все, что угодно”. <...> Ответ на вопрос, как окрестить это киновидение Маяковского, у меня лишь один: “Киноколлаж”». [Юткевич 1978].

У Кузмина не было практики киноактера, однако, к сценарным опытам можно отнести пьесу «Вторник Мэри», а монтажная техника письма применялись им в драматических произведениях.

#### **Литература**

Богомолов Н.А. «Любовь – всегдашняя моя вера» // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 3-18.

Гаспаров М. Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный [Электронный ресурс] // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. URL: [http://www.e-reading.mobi/chapter.php/1023938/48/Gasparov\\_-\\_Izbrannye\\_stati.html](http://www.e-reading.mobi/chapter.php/1023938/48/Gasparov_-_Izbrannye_stati.html)

Пахомова А. С. Поэтика и контекст оды Михаила Кузмина «Враждебное море» (1917) // Slavica Revalensia. 2020. Т. 7. С. 9-36.

Ратгауз М.Г. Кузмин - кинозритель // Киноведческие записки. 1992. № 13.

Селезнев Л. Михаил Кузмин и Владимир Маяковский // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 66—87.

Терехина В. Маяковский В.В. // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М.Топер. - М., 2008. С. 371-374.

Юткевич С. Модели политического кино. М.: Искусство, 1978. <https://chapaev.media/articles/5516>

**Ю.Н. Гирба** (Москва)

### **МАЯКОВСКИЙ И ХАРМС: НАЧАЛО И ФИНАЛ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО АВАНГАРДА**

Русский театральный авангард – единое, развернутое на протяжении 1910-1930-х гг. – явление. Театральные поиски, по преимуществу, русских художников-экспериментаторов, поэтов и художников, в меньшей степени режиссеров и актеров – Маяковского, Матюшина, Крученых, Зданевича, Хлебникова, Татлина, Филонова, Терентьева, Хармса и Введенского и ОБЭРИУ в целом – чаще всего оказываются в контексте или истории изобразительного искусства или литературоведения.

Исследователи театральной истории либо встраивают эксперименты этих авторов в историю традиционного театра, ставя их через запятую с работами Мейерхольда, либо игнорируют. В театроведении понятие «русский

театральный авангард» не существует, есть некоторые, озвученные в двух лекциях «Театр русского авангарда» размышления А. Киселева. Путь, который был проделан экспериментаторами от показов спектаклей в Петербурге 2 и 4 декабря 1913 г. «Владимир Маяковский. Трагедия» до «Елизавета Бам» 24 января 1928 г. в Петрограде, до настоящего времени не проанализирован и не разобран. Между тем, начало и конец этого театрального пути прочно – по целому ряду формальных и смысловых принципов – не только связаны исторически, но являются звеньями одной цепи. Это цепь поисков не только текстологической и визуальной новизны, но и новизны именно – и в первую очередь – драматической, и, шире, театральной. Оба произведения, театральные спектакли, – и тот, с которого начиналась история русского театрального авангарда, «лирическая экзистенциальная трагедия» Маяковского, и «сюрреалистическая абсурдистская трагедия» Хармса имеют общие, но по-разному реализованные структурные, смысловые, семантические задачи, и абсолютно революционные в плане слома театрального языка принципы, и способы их решения. Сюжет, конфликт, жанр и способы театральной реализации двух – первой и последней пьес русского театрального авангарда – связаны. Связаны не только поисками формальных театральных новаций, декларированных в манифестах футуристов и обэриутов, но в первую очередь – тематически. Оба произведения, являясь самопророчествами авторов, развивают одну главную тему именно на уровне театрального сюжета. Тему, необычайно значимую для русского авангарда как такового и мирового искусства XX века. Во главе угла обоих театральных проектов стоит фигура автора и его трагические взаимоотношения с миром. Но если Маяковский – герой и актер своего тотального театрального перформанса (драматург, исполнитель, режиссер), то Даниил Хармс, никогда не формулировавший: «Елизавета Бам – это я», – развил автопрезентацию, в рамках театральных задач ОБЭРИУ в тотальное театральное произведение, связанное с поисками постдраматического театра XXI века.

## МАЯКОВСКИЙ И ЯПОНИЯ

Маяковский никогда не бывал в Японии, но воспринимал это обстоятельство как свое большое упущение, а точнее, как неоплаченный долг «перед вишнями Японии». Насколько известно, с живыми японцами поэт встречался только однажды. В фондах музея В. В. Маяковского хранятся коллективные фотографии с Маяковским, сделанные по случаю визита японского писателя и журналиста Тамидзи Найто в Россию в 1924 г. Тем не менее вряд ли можно сомневаться, что Маяковского и раньше интересовала Страна Восходящего солнца. Ведь интерес к Японии стал питательной средой общеевропейского эстетического веяния, известного как Japonisme и расцветшего пышным цветом в русской культуре. Японской поэзии отдали дань Брюсов, Бальмонт, Хлебников и многие другие барды Серебряного века. В 1914 г. вышла большая антология японской поэзии в переводах Г. Рачинского (сделанных в основном с немецкого). Японский след нетрудно проследить в русской живописи, в театре и в коллекциях прикладного искусства. Маяковский, всегда бывший в центре творческой жизни обеих столиц, естественно, не мог оставаться в стороне от японской темы, даже если в его стихах она не была четко обозначена.

В то же время японские поэты-модернисты тоже давно готовились ко встрече с Маяковским и его сподвижниками. Еще в 1909 г. в Японии был восторженно встречен «Первый манифест итальянского футуризма» Филиппо Маринетти, а десять лет спустя многие юные стихотворцы в Токио повторяли строки программной декларации из «Пощечины общественному вкусу».

Тяготение именно к русскому футуризму было тем более закономерно, что зиждилось оно на прочной основе. Ведь русская классика – Тургенев, Чехов, Толстой, Достоевский, Горький – оказала решающее влияние на становление японской прозы XX века. Теперь же юные поэты с благоговением

и трепетом услышали из уст самих русских «революционный» призыв сбросить Пушкина, Толстого и прочих с парохода современности.

Важную роль в судьбе японского футуризма сыграл Давид Бурлюк, в прошлом один из ведущих поэтов «Гилеи», эмигрировавший из России вскоре после революции. Бурлюк давно поддерживал переписку с японскими художниками из Общества футуристического искусства. В конце 1919 г. он вместе с Виктором Пальмовым и еще несколькими единомышленниками прибыл в Японию, где провел более двух лет, выступая с лекциями о литературе и устраивая выставки футуристического искусства.

Молодой поэт Хирадо Рэнкити, под впечатлением от лекций Бурлюка, в декабре 1921 г. выпустил историческую «листовку», которая, по мнению японских литературоведов, положила начало новой эре в поэзии. Листовка называлась «Движение японских футуристических манифестов» («Нихон мирай-ха сэнгэн ундо») и состояла из собственно манифеста с приложением нескольких иллюстративных стихотворений автора.

Важность декларации Хирадо Рэнкити заключалась в том, что он впервые призвал собратьев по перу перейти от теории к практике, к активному революционному «разрушительно-созидательному» действию. О том же он писал более подробно в статье «Мой футуризм и практическое действие» («Ватакуси-но мирайсюги то дзикко»), опубликованной незадолго до смерти поэта в 1922 г.

Если до начала двадцатых годов творчество Маяковского фигурировало только в контексте деятельности русского футуризма, то в дальнейшем его стихи стали восприниматься совершенно обособленно и обрели статус поэтического символа Октябрьской революции. В период расцвета мощного движения Пролетарской литературы (Пурорэтэриа бунгаку ундо) с начала 1920-х до середины 1930-х гг. революционные строфы Маяковского служили источником вдохновения для многих молодых стихотворцев.

Самым страстным поклонником и последователем Маяковского стал неустрашимый Огума Хидэо, один из крупнейших деятелей движения



Пролетарской литературы времен его трагического заката. В период господства реакции (так называемый период мрака) с середины 1930-х гг. и до конца Второй мировой войны стихи Маяковского были запрещены цензурой. В послевоенные десятилетия они регулярно выходили большими сборниками в различных переводах.

В Японии опубликовано немало исследований о Маяковском, из которых, вероятно, наиболее популярными являются книги известного русиста профессора Икуо Камэяма.

**А.П. Зименков** (*Москва*)

### **«ЛЕВИЗНА» РИФМЕННОЙ СИСТЕМЫ МАЯКОВСКОГО КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА И ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

В 1910-е гг. многие поэты-футуристы стали наряду с традиционными рифменными созвучиями (заударными и точными) с небывалой прежде активностью использовать в своих стихах точные и неточные созвучия, образованные с участием не только заударных, но и предударных согласных и гласных рифмующихся слов.

Маяковский, являясь, по свидетельству Брюсова, «одним из творцов новой рифмы» предстал перед читающей публикой самым решительным и последовательным поборником «левого» принципа рифмовки. Глубокие рифменные созвучия, всегда приветствовавшиеся в русской поэзии, у него превратились в правило, стали визитной карточкой его рифменной системы: Пёсьей – Процёссий («Вывескам», 1913), МОТúвы – локоМОТúвы («Любовь», 1913), НАСúловать – грАССúрывать («Кофта фата», 1914), СЛОВá – гоЛОВá («Ничего не понимают», 1914), Сúд – понеСúт («А все-таки», 1914), ПОéдем – ПОбéде («Война объявлена», 1914).

Едва ли не первым на это обратили внимание В.М. Жирмунский в своей книге «Рифма, ее история и теория» (1923). На его книгу откликнулся рецензией Брюсов. В ней он выступил в поддержку новаторских опытов Маяковского и его единомышленников.

Наблюдения В.М. Жирмунского и Брюсова подтверждаются подсчетами, произведенными в 1970-1980-е гг. Д.С. Самойловым и М.Л. Гаспаровым. Из них следует, что до футуристов в русской поэзии конца XIX-начала XX веков рифмы с совпадающими опорными звуками не превышали 30% от общего числа рифм. Маяковский же с самых первых шагов (1912-1913 гг.) почти вдвое (по сравнению со среднестатистической «нормой» русской поэзии 1905-1913 гг.) увеличивает в своих стихах количество созвучных опорных: 52,6 на 100 рифм. И это было, по верному наблюдению В.М. Жирмунского, вызвано принципиальным желанием сделать свою рифму звучной, а не одной лишь необходимостью компенсировать «разрушение созвучности в заударной части рифмы».

По нашим подсчетам в 1912-1914 гг. точные рифмы, усиленные созвучными парами предударных согласных и гласных, составляют у Маяковского 47% от общего числа точных рифм (т.е. каждая вторая его точная рифма является к тому же «богатой» или «глубокой»). Например: ПУГ<sup>а</sup>я – поПУГ<sup>а</sup>я («Ночь», 1912), вХ<sup>о</sup>дов – пароХ<sup>о</sup>дов («Порт», 1912), плАЧ<sup>е</sup>вен – хАрЧ<sup>е</sup>вен («Вывескам», 1913).

Еще 16% точных рифм – это рифмы, усиленные парами предударных согласных и гласных, которые не тождественны, но близки по звучанию: реШ<sup>е</sup>ткой – Четкой («Утро», 1912), гЛ<sup>а</sup>зу – Вазу («Утро», 1912), Б<sup>у</sup>дня – сТ<sup>у</sup>дня («А вы могли бы?», 1913). Степень фонетического сходства согласных и гласных, образующих данные пары, может быть самой разной, но не подлежит сомнению – они усиливают общее впечатление созвучности рифмующихся слов.

Стремление придать рифме повышенную звучность в сочетании с усилением ее неточности вскоре привели к принципиально новому в стихах

поэта количеству рифм с использованием звуков слева от ударного гласного. В 1916-1918 гг. (поэмы и драмы) данный показатель, согласно подсчетам М.Л. Гаспарова, достиг у Маяковского невиданной в русской поэзии величины – 106,5 созвучных опорных на 100 рифм.

По существу, поэт сделал созвучность предударных обязательной для своих рифм, а опорные согласные в рифмопарах стали у него несущими элементами рифменных созвучий, по значимости приблизившиеся к ударным гласным.

Из сказанного следует, что предударность русской рифмы XX века и, в частности, рифмы Маяковского – актуальная научная проблема, которая заслуживает системного и глубокого изучения. К сожалению, на этом направлении сделаны пока только самые первые шаги.

*И.Ю. Иванюшина (Саратов)*

### **БИО-ИНТЕРВЬЮ С. ТРЕТЬЯКОВА В СВЕТЕ ТЕОРИИ «ЛИТЕРАТУРЫ ФАКТА»**

Книга С. Третьякова «Дэн Ши-хуа: био-интервью» (1930) представляет собой одну из наиболее художественно значимых попыток реализации положений лефовской теории «литературы факта». Книга экспериментальна как по методу работы над ней, так и по возникшей в результате жанровой форме полигенетической природы.

В 1924–1925 гг. Третьяков преподавал в Национальном университете Пекина. В 1927 г. один из его китайских студентов приехал на учебу в Москву. В процессе долгого общения профессор подробно записал историю жизни двадцатилетнего Ши-хуа. Исходя из лефовской установки на разделение труда в «литературных артелях», автор отвел Дэну роль «поставщика»,

«сырьевщика» фактов, а себе – «открывателя» и «формовщика» нового материала. К подготовке издания было привлечено более двадцати человек. Конструктивистское оформление А. Родченко, обилие фотографий, рисунков, чертежей, сноски и предисловия сделали книгу образцом фактографического творчества.

Автор определил жанр книги как био-интервью – рассказ о жизни заинтересованному, активному слушателю. Однако формальных маркеров диалога в этом интервью нет. Голоса, задающего вопросы, мы не слышим, но ощущаем «запрашивающий интерес» интервьюера. Признаками направленности речи Дэна на собеседника – носителя иной культуры – являются избыточная информация об особенностях китайской жизни и языка, объяснение китайских реалий посредством аналогий с русскими. В монологе героя моделируется образ имплицитного интервьюера: европейца, русского, москвича, борца с сентиментальным психологизмом. Достраивается этот образ с помощью маргиналий: сносок, в которых Третьяков выступает от собственного лица.

При этом биография Дэн Ши-хуа является для Третьякова не целью, а средством. «Новый ЛЕФ» постулирует инструментальное отношение к человеку: «Интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку – <...> производный» (О. Брик). Развивая эту идею в статье «Биография вещи», Третьяков стремится переместить фокус внимания с героя на окружающий его мир. Такой подход представлялся автору действенным средством борьбы с романским сюжетом, «насилующим материал». Заменой сюжету должны стать приемы селекции и монтажа. Разрозненные факты левовцы предлагают скреплять, опираясь на принципы «натуральной сюжетности» (Н. Чужак) или «передвижения точки рассказывания» (В. Шкловский). В книге Третьякова реализуются оба этих подхода.

Фигура Ши-хуа возникает на острие теоретической дискуссии о «живом человеке» в литературе, активно ведущейся на страницах «Нового ЛЕФа». Позиция Третьякова в вопросе о типизации противоречива: выступая против

синтезирования и обобщения, автор в то же время отмечает сходство детства героя со своим собственным и типичность его биографии для китайской молодой интеллигенции.

Развивая формалистскую критику литературного образа, лефовцы объявляют борьбу «образотворчеству» как «пережитку художественности». Не образности, а точности требует Третьяков в очерке «Сквозь непротёртые очки». Однако в своей книге поэт-футурист не избегает выразительных метафор и запоминающихся сравнений. Показательно, что все образные средства опираются на эмпирический опыт Дэна и могут быть истолкованы как точные характеристики его речи.

В отличие от образности, остранение вполне соответствует фактографической доктрине. В био-интервью Третьяков охотно использует взгляд ребёнка – маленького Дэна, провинциала – юного Ши-хуа, иностранца – профессора Тэ Ти-ко в Пекине и Дэна в Москве. Оптика же профессионала включается, когда речь заходит о вопросах языка и литературы.

Как видим, С. Третьяков в своем био-интервью стремится последовательно реализовать постулаты фактографической теории, но одновременно показывает границы возможностей литературы такого типа.

**Е.В. Казарцев, Й.И. Хаертдинова (Москва)**

### **“ИЗ МЕТРОВ Я НЕ ЗНАЮ НИ ОДНОГО” – О «КЛАССИЧЕСКИХ» ЯМБАХ МАЯКОВСКОГО**

В докладе представлены данные о распределении четырехстопных ямбов в творчестве Маяковского, а также их связь с русской поэтической традицией. Сам Маяковский, как известно, декларативно отрекся от ямбов и хореев, однако его творчество тем не менее изобилует классическими

метрами, в частности, у него достаточно часто встречается именно четырехстопный ямб, который, кстати, проявляется во всех ритмических вариациях, когда-либо существовавших в истории русского стиха. Причем влияние стихотворной традиции иногда происходит бессознательно: ритм стихоподобных фрагментов в прозе Маяковского оказывается почти таким же, что и в прозе Пушкина и Пастернака. В целом, проведенное исследование дает основание считать, что классический ямб прочно закрепился в сознании поэта и время от времени обнаруживал себя в его творчестве, причем не только в метрике, но и в ритмике и не только в стихах, но и в прозе.

*М. Комия (Токио, Япония)*

## **В. МАЯКОВСКИЙ И ИСКУССТВО ЖИЗНЕСТРОЕНИЯ: О ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА**

В 1920-е годы В. Маяковский являлся лидером группы ЛЕФ. В данном докладе обращается внимание на творчество Маяковского, рассматривается его отношение к «искусству жизнестроения», под знаменем которого осуществлялась деятельность ЛЕФ.

Лозунг «искусство жизнестроения» был впервые провозглашен Н. Чужаком в первом номере журнала «ЛЕФ», вышедшем в 1923 г. Лефовцы, критически относившись к существовавшему до этого искусству, в соответствии с которым художники изображали действительность, продвигали новое искусство, с помощью которого художники создавали жизнь, то есть строили новую социалистическую страну. Следует обратить внимание на то, что в 1923 г., когда впервые было провозглашено искусство жизнестроения, этот лозунг в основном касался изобразительного искусства. Проблема, в каком виде будет реализовано жизнестроение в области литературы, пока еще

была далека до разрешения. В статье «Откуда и куда?», опубликованной в первом номере «ЛЕФа», С. Третьяков спрашивал самого себя о будущем курсе литературы: авантюрная новелла ли, или газетный фельетон, или агитка.

Когда вышел первый номер «ЛЕФа», агитационные стихи были одним из мощных литературных жанров. Наряду с пролетарским поэтом Д. Бедным, Маяковский был основным поэтом агит-стихов. Очевидно, в это время Маяковский искал пути к новой лефовской литературе в жанре агитационных стихов.

Какова была связь между публикациями в журнале «ЛЕФ» и агитационными стихами Маяковского? В стихах поэта, опубликованных в «ЛЕФе», предполагаемые читатели отличались от читателей типичных агиток. Основными читателями агиток были рабочие и крестьяне, то есть не высокообразованная масса людей. Между тем, политические стихотворения Маяковского, публиковавшиеся в журнале «ЛЕФ», не так затрагивали массового читателя, как агитки. Стихотворения поэта в номерах «ЛЕФа» не были агитками в прямом смысле слова.

Журнал «ЛЕФ», переставший выходить в 1925 году, восстановился как ежемесячник «Новый ЛЕФ» в 1927 г. В каждом первом номере «Нового ЛЕФа» содержались стихотворные произведения Маяковского. Тем не менее в 1927 г., после выхода седьмого номера, стихи поэта исчезли из журнала. В это время Маяковский начал опасаться отрыва группы от народных масс. Рабочие и крестьяне, которых Маяковский сразу после революции пытался ориентировать на строительство новой страны под идеалами социализма, через десять лет оказались на чуждом для поэта пути. Таким образом, жанр агитационных стихов у Маяковского закончился. В то же время, литература ЛЕФа тоже отходила от покровительства поэта. «Литература жизнестроения», которую лефовцы стремились создать со времен основания группы, после попыток в разных жанрах была реализована как документальная проза: «литература факта». В этом процессе агитки Маяковского были отсеяны.

**ДАВИД САМОЙЛОВ И ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ  
(ДИАЛОГ ПОЭТА С КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ)**

В докладе рассматривается присутствие Владимира Маяковского в творческом сознании и в творчестве Давида Самойлова. Имя «Маяковский» представляет особый интерес, поскольку в произведениях Давида Самойлова, по общему мнению, доминирует пушкинская традиция. В творчестве Давида Самойлова имя Владимира Маяковского – символ-память.

Имя Маяковского притягательно для Давида Самойлова, ибо оно связано с пониманием российской истории, культуры, литературы. В докладе автор коснется воспоминаний о встрече с Давидом Самойловым в стенах Латвийского университета в Риге в 1987 г., на которой поэту задавались вопросы, связанные с его отношением к Маяковскому.

Имя «Маяковский» пронизывает и дневниковые записи Давида Самойлова, и строки его писем, и стихи. В самоеловском понимании, Маяковский — высокий образец истинного поэта русской литературы, это критерий мастерства, незыблемый авторитет, определенный знак в русской культуре. Диалог с Маяковским просматривается в стихотворениях из сборника «Горсть» (1989) и «Из последних стихов» (1992).

Многие стихотворения Давида Самойлова декларативны, публицистичны, в них доминирует ораторский стиль, столь любимый Маяковским. У Самойлова часты аллюзии на тексты Маяковского, на названия его стихотворений, а также реминисценции из его стихотворений.

Поэт постоянно ведет диалог с классиком, «играет со словами», создаёт афоризмы, каламбуры. Словесная игра – один из любимых приёмов Самойлова. В стихотворении «Подстригай и прореживай кроны» Давид Самойлов перефразирует Маяковского, изволившего «единого слова ради тысячи тонн словесной руды».



Текст «Маяковский отмаячил» построен у Давида Самойлова, как и многое у Маяковского, на чувстве поэтического языка, на словотворчестве.

Самойлов показал огромное богатство классической русской рифмы, серьезно занимался исследованием рифменного репертуара Маяковского в «Книге о русской рифме». В письмах к Р. Орловой и Л. Копелеву Самойлов рассуждает о самоубийстве Маяковского. Близкой к традиции Маяковского является поэма Давида Самойлова «Чайная». Связь двух поэтов в «Чайной» сложная, противоречивая, скрытая.

Слово в стихе является центром поэтической речевой системы как у Самойлова, так и у Маяковского.

У Самойлова нет внешнего следования за Маяковским, он, бесспорно, остается самим собой, но общие приемы использования средств художественной выразительности поэтического слова налицо. Многие годы у Самойлова сохранялась духовная ориентация на опыт Маяковского. Как и Владимир Маяковский, Давид Самойлов ведет диалог с А.С. Пушкиным.

**С. Ю. Корниенко** (Новосибирск)

**«КОГДА РАЗДРАЗНИЛИ ВЕЗУВИЙ...»:  
МЕТОД В. МАЯКОВСКОГО В МЕТАПОЭТИЧЕСКИХ  
ПОСТРОЕНИЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

Доклад посвящен метафорам творчества и стратегиям поэтического самоописания М. Цветаевой, генеалогически отсылающим к ранней лирике В. Маяковского. В цветаевских стратегиях освоения пространства обнаруживается осязаемый след влияния В. Маяковского, поэта сточных канав и социальных рвов и в целом «адища города». Это найдет отражение в авангардной природе цветаевского стиха, барочно-гомерической установке «стать всем», в способах сцепления героини с индустриальным пейзажем. След влияния достаточно осязателен в ее цикле «Заводские» (1922), а также в

стихотворении «Поэма заставы» (1923). Но наиболее эксплицитно отсылает к лирике Маяковского «вулканическая» метафора творчества, впервые представленная в ее «Поэме Горы» (1924), в которой любовный сюжет переплетен с метапоэтическим. В финале этого текста цветаевская героиня, накладывая заклятие на «свою гору» и проклиная потенциальных «дачников» (здесь контекстуальные синонимы – презираемые ею обыватели, мещане), заявляет о своем поэтическом праве на абсолютное владение этим пространством: «Виноградниками – Везувия / Не сковать! Великана – льном / Не связать! Одного безумия / Уст – достаточно, чтобы львом / Виноградники за–ворочались, / Лаву ненависти струя. / Будут девками ваши дочери / И поэтами – сыновья!». Образ идиллического холма Смихов, трансформирующегося под влиянием магии поэтического слова в вулкан Везувий, чрезвычайно любопытен: через этот цветаевский образ поэтический дар представляется не даром богов, а проклятием, негативной «печатью судьбы».

В русской поэтической топографии закрепление Везувия в качестве аспекта самоопределения поэта впервые было произведено в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» (1915): «Дразните? / «Меньше, чем у нищего копеек, / у Вас изумрудов безумий». / Помните! / Погибла Помпея, когда раздражили Везувий!». Образ лирического героя в поэме Маяковского выстраивается вокруг эффектной метафоры «поэта-вулкана» («глыбы»), фонтанирующего / взрывающегося словами. Образ словесного вулканирования (в «Облаке в штанах» – изрыгания из глубин поэтического тела – «горящего публичного дома» – обгоревших «слов-проституток») достаточно частотен в его метапоэтическом репертуаре. Однако в устах женщины-лирика подобная пространственная метафора приобретает специфическую гендерную трансгрессивность, прежде всего за счет очевидно физиологически аффектированных в качестве типически «мужских» сексуально-поэтических обертонов момента тексто- и словопорождения.

Образ вулканирующего стихами поэта, впервые появившийся в «Поэме Горы», проявится во множестве текстов Цветаевой этого периода. Типологическое разведение «парнасцев» и «везувцев» / «везувийцев» и закрепление в статусе последних поэтических универсалий можно увидеть в близкой по времени записи в ее «Сводной тетради»: «Есть два рода поэтов: парнасцы и – хочется сказать – везувцы (-ийцы? нет, везувцы: рифма: безумцы). Везувий, десятилетия работая, сразу взрывается всем. (NB! Взрыв – из всех явлений природы – менее всего неожиданность.) Насколько такие взрывы нужны? В природе (а искусство не иное), к счастью, вопросы не существуют, только ответы», а также в стихийном образе русского абсолютного поэта в ее «Стихах к Пушкину» (1931).

Потенциал вулканической метафоры (метапоэтическая связанность с идеей творчества) разовьется в ее «пушкинских текстах», где образ русского абсолютного поэта выстраивается на генетически дионисийско-протеистической составляющей поэтической самоидентификации, полемически противопоставленной статуарному «академическому» / «аполлоническому» Пушкину: «"Аполлоническое начало", "золотое чувство меры" – разве вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь. Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра – изнутри создавший, не создавший, а извергший... Пушкин – моря "свободной стихии"».

Существуют и менее очевидные отсылки (эхо интертекстуальности) к поэтическим построениям Маяковского. Например, экспозиция цветаевской «Поэмы заставы»: «А покамест пустыня славы / Не засыпет мои уста, / Буду петь мосты и заставы, / Буду петь простые места» (ср.: «И когда мое количество лет / выпляшет до конца – / миллионом кровинок устелется след / к дому моего отца»), определившая образ повседневности как амбивалентный «[Ад]Рай – с драками!» (черновая редакция), наполненный парадоксальными возможностями и лишениями – «без – раковин / От – устриц / Без люстры...». Любопытно, что если устрицы представляются атрибутом буржуазных излишеств – ср: «вот вы, женщина, на вас белила густо, / вы смотрите устрицей

из раковин вещей...» (Маяковский В. В. «Нате», 1913), то второй образ – «без люстры» – указывает на привилегированную маркированность электрического света в стихотворении А. Блока «Сытые» (1905): И вот – в столовых и гостиных, / Над грудой рюмок, дам, старух, / Над скукой их обедов чинных – / Свет электрический потух» (в черновой тетради Цветаевой немало более очевидных отсылок к этому стихотворению А. Блока).

**Ю.В. Кузуб** (Москва)

### **ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ПОЭМЕ В.В. МАЯКОВСКОГО «ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН»: КОНТЕКСТ РУССКОЙ КЛАССИКИ**

Поэма Маяковского о вожде революции имеет сложную жанрово-стилевую природу. Автор блестяще синтезирует публицистическое начало, лирико-эпико-драматическую родовую структуру, «портретирует» (Ю.И. Минералов) традиционные литературные жанры. Для понимания стилового своеобразия произведения и функций реализованного в поэме жанрового синтеза (см. работы И.Г. Минераловой) необходим контекст всей русской литературы, включая древний период ее развития. Часть параллелей будет обусловлена типологическими сходствами, часть – генетически.

Ю.В. Шатин обратил внимание на «жанрово-стилевые и композиционные клише древнерусского жития» в данном произведении. Добавим, что речь может идти о «портретировании» жанра, «конфигурации стиля» агиографии, что дополняется переосмыслением иных характерных примет, реалий, сакральных предметов православной культуры, например, иконы: «Я / себя / под Лениным чищу, / чтобы плыть / в революцию дальше».

Поэма Маяковского, по сути, является развернутой лирической эпитафией вождю, она написана по случаю его смерти, хотя и создавалась,

будучи объемным произведением, довольно длительное время. Характерно, что в русской литературе есть опыт такой развернутой лиро-эпической поэмы-эпитафии, посвященной смерти великого человека: поэма А.Д. Кантемира «Петрида, или Описание стихотворное смерти Петра Великого, Императора Всероссийского» (осталась незавершенной, автор подводит читателя лишь к болезни Петра). Сравнение ее с текстом Маяковского может быть весьма перспективным как минимум через использование типологического метода.

Своеобразие эпического характера «Владимира Ильича Ленина» высвечивается ярче через обращение к истокам русской эпической поэмы, в первую очередь произведениям М.М. Хераскова и его казавшейся современникам «бессмертной» «Россияде». Свою поэму Маяковский открывает не только зачином, являющимся жанрово необходимым компонентом эпической поэмы, но и художественно-философским осмыслением времени: «Время – / начинаю / про Ленина рассказ. ... Время, / снова / ленинские лозунги развихрь». Переход от времени, истории к вечности включен в развернутый зачин самой известной поэмы Хераскова: «Отверзи, вечность! мне селений тех врата, / Где вся отвержена земная суета...» Этот же поэт является автором известной философической оды «Время».

Жанр лирико-эпико-драматической поэмы, к которому фактически обратился Маяковский, представлен русской классике в творчестве А.С. Пушкина: «Цыганы» в обозначенных жанрово-стилевых формах разворачивают образ страстного, сильного, хотя и далеко не однозначного, персонажа, авторская речь включает афоризмы, – и Н.А. Некрасова: поэма «Русские женщины», включающая эпические описания, лирические отступления, диалоги, содержащая изображение начального этапа революционной борьбы, пока еще представителей правящего класса, дворян.

## МИФОЛОГИЯ ЛЮБВИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. МАЯКОВСКОГО (МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА О. УАЙЛЬДА, ДАНТЕ, В. СОЛОВЬЕВА)

Миф о любви – центральный в творчестве В. Маяковского. Являясь жизнетворческим, он связан с особым пониманием роли искусства как преобразующего начала в жизни человека и мира. «Любовь – это сердце всего. От нее разворачиваются и жизнь, и дела, и поступки». В ней воплощается искомый идеал: «чтоб всей Вселенной шла любовь». Свой миф поэт развивал, опираясь на литературные мифы других писателей, обогащая и отражая в зеркалах разных культур и эпох свою собственную историю и идеологию.

Одним из таких мифов для Маяковского являлся миф о Прекрасной Даме и стоящая за ним философская концепция В. Соловьева. Философ полагал, что половая любовь – прообраз подлинной любви, преодолевающей эгоизм и человеческую отдельность.

В сценарии «Сердце кино» («Закованная фильмой») Вечная Женственность, Прекрасная Дама Блока явлена как женщина Большой Красоты, она же «шикарная баба». Травестию этого мифа мы можем найти и в других произведениях Маяковского (киносценарий «Позабудь про камин» / пьеса «Клоп», Фосфорическая женщина в «Бане») и др.

В «Про это» Маяковский опирается в трактовке Красоты, значению эстетизма на О. Уайльда: первую главку поэмы Маяковский назвал «Баллада Редингской тюрьмы».

В Редингскую тюрьму Уайльд, вдохновитель целого поколения русских символистов (Белого, Бальмонта, Вяч. Иванова и др.), попал из-за своего бескомпромиссного служения Красоте. Земным воплощением идеала для писателя оказался мужчина (лорд Альфред Дуглас), а не женщина, как было принято. Свободные отношения Маяковского с Л. Брик и тяжелый кризис, приведший к созданию «Про это», также были вызовом общепринятому. Мотив убивающей способности любви, звучащий в «Балладе Редингской

тюрьмы», характерен и для «Портрета Дориана Грея». Его Маяковский использует в «Сердце кино»: желание художника написать портрет Красавицы и зафиксировать ее красоту на холсте в каком-то смысле сродни желанию ее «убить».

Через Уайльда открывается и вход к любви преображающей, любви-бессмертию. В эссе «Критик и художник» писатель пишет, что реальная жизнь – всегда неудача. Лишь искусство сохраняет вещи и мгновения вечно прекрасными. В качестве примера он приводит Беатриче, которая указывает Данте путь в Рай.

«А мы взбираемся все выше по чудесным ступеням, и ярче обычного разгораются звезды... – вот, наконец, мы и достигли семи золотых деревьев и входа в Земной Рай <...> И наконец, нам предстает празднество под сенью Таинственной Розы <...> и мы постигли, что Любовь движет солнцем и всеми звездами»<sup>1</sup>.

Эти строки заставляют вспомнить образ Рая в финале поэмы «Про это»: с возлюбленной, обитающей в нем, и словами «чтоб всей Вселенной шла любовь». Также они вызывают в памяти образ афитеатра-ступеней из «Клопа», напоминающего и райскую Розу Данте. Таким образом, развивая собственный миф о любви, Маяковский задействует широкий спектр философских и художественных произведений разных стран и эпох, так или иначе актуальных для символизма и переосмысленным его группой «Леф» в теорию жизнестроения.

---

<sup>1</sup> Уайльд О. Собр. соч.: в 3-х т. М.: Терра-Книжный клуб, 2003. Т. 3. С. 117-119.

## РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В. МАЯКОВСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ДОБЫЧИНА

«Если Вы не любительница еще <...> и Владимира Маяковского, то Вы – вполне на высоте», – так писал секретарю Госиздата Л. Варковицкой в ноябре 1928 г. Л. Добычин, «один из самых загадочных писателей 20-30-х годов» прошлого столетия, а по мнению Иосифа Бродского, и лучший русскоязычный прозаик XX века.

Но еще в 1923-м, сочиняя свои первые рассказы, Добычин использовал для них раскавыченные цитаты из стихов Маяковского, калькировал его обороты в частных беседах. Так, в рассказе «Евдокия» (1923) он открыто цитировал его строки «Война объявлена» (1914), а его хорошо известный отзыв о «парфюмерном» Бабеле – это, предположительно, калька с «парфюмерного блюда Бальмонта» из манифеста русских футуристов «Пощечина общественному вкусу» 1912 г., подписанного также Маяковским.

А уже в рассказе «Ерыгин» (1925) Добычин вступает в скрытую полемику о старых литературных формах с Маяковским, а через него с ЛЕФом и его «социальным заказом», и с Лениным и его установками – учиться телеграфному языку, «чтобы всякий понял». При этом прозаик решал, по-видимому, и еще один важный для себя вопрос – приносить ли талант в угоду конъюнктуре. Примером чего, вероятно, послужил для него Маяковский.

Тем не менее творчество поэта остается для Добычина источником многочисленных аллюзий и реминисценций в ряде последующих рассказов. Например, в «Сорокиной» (1925), позже переименованной в «Дориан Грей», а затем и просто в «Дориан», образ заглавного персонажа Добычин строит, точнее, отстраивает, переосмысляя литературное и кинематографическое наследие предшественников – в первую очередь О. Уайльда, «русского Уайльда» М. Кузмина и подписывавшегося «Оскар Уайльдом» В. Маяковского. Творчество последнего здесь представлено и в виде



реминисцентных цитат из «Баллады Редингской тюрьмы» – главы поэмы «Про это» (1923), и в виде отсылок к кинообразам поэта в фильмах «Барышня и хулиган» (1918) и «Не для денег родившийся» (1918).

В целом, путь от любви к Маяковскому до ненависти к нему занял у Добычина неполных шесть лет. Уже в рассказе «Чай» (1930) можно усмотреть сарказм над однотипными, повторяющимися статьями «американского цикла» Маяковского – «Докторша тянула канитель, рассказывая об Америке <...> хотя чувствовала, что никто не верит ей». Но была ли это действительно ненависть или, используя терминологию Х. Блума, всего лишь частный случай «страха влияния»? Ведь уже в романе «Город Эн» (1935) Добычин не просто возвращается к творчеству Маяковского и создает на его страницах прозаический вариант стихотворения «Вывескам» (1913), но и выводит персонажа, отсылающего к образу поэта футуристического периода, – времени, когда и сам Добычин жил, учился и работал в Петрограде и мог быть свидетелем его выступлений.

*Лю Чао (Иркутск, Китай)*

## **МАЯКОВСКОВЕДЕНИЕ В КИТАЕ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВВ.**

Новизна данного доклада заключается в том, что нами была рассмотрена научно-исследовательская рецепция Маяковского в Китае на различных этапах знакомства с его личностью и творчеством в следующих аспектах: китайское маяковедение; российское маяковедение, востребованное на китайской почве, представленное трудами, на авторитет которых ссылаются китайские специалисты.

Особое внимание уделяется русскому маяковедению, исследователям, работы которых представлены или переведены китайскими учеными (А.А. Михайлов, А.И. Метченко, А.С. Юрий, В.Н. Терехина, В.О. Перцов;

В. Петров, Е.М. Болдырева, К.Г. Петросов, К.М. Симонов, Л.Е. Черкасский, Л.И. Тимофеев, М.И. Серебрянский, М. Смородинская, Ю.П. Иваск и др.).

Научно-исследовательская рецепция творчества В.В. Маяковского опирается на опыт русского литературоведения, но при этом с уверенностью можно говорить о самостоятельности китайского маяковедения. Мы подробно останавливаемся на наиболее значимых исследовательских работах китайского маяковедения с учетом тенденций времени и исторического развития.

Работы Юэ Фэнлиня «Маяковский – литературный мастер XX века» (2004), «Исследование искусства поэзии Маяковского» (2017) расширили восприятие В. Маяковского новыми представлениями о творческом стиле, эстетическом вкусе, сведениями о жизненном опыте поэта, его общественной деятельности.

Ван Цзунху в своих работах «Русская литература XX века: течения и направления (теория)» (2012), «Рецепция В.В. Маяковского в Китае» (2018) систематизации и обобщению подвергает не только все творчество В. Маяковского, переведенное на китайский язык к настоящему времени, но и историю китайской рецепции В. Маяковского от 1921 г. до современности.

Восприятие русского футуризма в Китае на рубеже XX–XXI вв. расширяется и вызывает все больший интерес. Это накладывает свой отпечаток на современную рецепцию поэта. По мнению Юэ Фэнлиня, Маяковский трансформировал футуризм, приспособил его к условиям социалистического строительства, соединил модернизм с реализмом, лиризм с пафосом патриотизма, в этом индивидуальная неповторимость Маяковского, он неофутурист.

В Китае творчество Маяковского оказало влияние не только на развитие поэзии, но и на другие сферы культуры. Сатирические произведения поэта были интерпретированы в различных жанровых формах, включая перекрестные разговоры, пьесу и экранизацию пьесы в кино. Режиссер Мэн Цзинхуэй поставил на китайской сцене комедию В. Маяковского «Клоп» в

разных версиях (2000, 2013, 2017). Этот первый опыт постановки произведения драматической формы поэта имел множество откликов. Культурное влияние Маяковского на современном этапе тоже требует научно-исследовательского осмысления.

**Н.М. Малыгина** (*Москва*)

### **ОТНОШЕНИЕ А.К. ВОРОНСКОГО К ФУТУРИЗМУ И МАЯКОВСКОМУ**

Высказывания о футуризме создают сквозной мотив статей Воронского о современной литературе постоянно высказывался. Отношение критика к творчеству футуристов было двойственные: с одной стороны, у них «много свежести, литературного бунтарства», а с другой - у них «один роковой изъян: трудовое человечество они не знают и не любят... они идеологически бесплодны...» (О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» //Красная новь. 1924. №2).

Исследователи старались обойти молчанием представления Воронского о творчестве Маяковского, т.к. в них преобладали негативные суждения.

Анализируя творчество поэта в статье «Маяковский» (Красная новь. 1925. №2), критик увидел его главное достоинство в том, что у поэта создан образ героя. Но, отметил недостатки человек Маяковского: его образ физиологичен; он дикарь, жаден, груб, он не принимает ничего небесного, он язычник и атеист. Воронский считал, что мечты поэта о земном рае ограничены материальными потребностями. Грядущее ему представляется

как наслаждение вещами. Воронский критиковал «вещизм» «Мистерии-Буфф».

Воронский считал, что поэт видит только биологические нужды человека и не признает его духовных, умственных, нравственных и эстетических потребностей. Ради еды поэт, по мнению критика, готов выбросить всю умственную «культуришку». Причиной утилитаризма Маяковского, его преклонения перед материальными ценностями, Воронский считал его мещанскую психологию.

Отмечая, что Маяковский воюет со вселенной, хочет подчинить ее человеку, хочет владеть природой, Воронский видит в бунтарстве поэта «стремление преобразовать мир при помощи науки, техники, знания», замечает у поэта, возникшую с детства веру в могущество электричества.

Воронский комментирует общее мнение об урбанизме Маяковского, определяя характер урбанизма поэта, считавшего, что человек «замызгал, испакостил» природу. В поэзии Маяковского критик слышал крик о помощи человека, у которого капиталистический город высосал кровь и плоть.

Воронский считал, что у Маяковского возникали извращенные образы, т.к. поэта преследовало прошлое. В то же время критик признавал, что под влиянием революции поэт создавал возвышенные очищенные образы.

По мнению Воронского, поэт не боится индустриального социализма, но социализм Маяковского далек от марксизма, т.к. в нем отсутствуют общественные отношения.

Воронский оценил поэму Маяковского «Про это», заметив, что она проникнута чувством «ледяного одиночества», в ней звучит мотив ненужности лирического героя, она наполнена тоской и горем.

Персонажи пьесы «Мистерия-Буфф», по мнению критика, лишь на первый взгляд представляют «пролетарскую революционную массу». При более внимательном рассмотрении, можно понять, что они - «не живые типы, а абстрактные схемы». Критик утверждал, что поэт напрасно гордится тем, что

его устами говорят миллионы жителей страны: «Людская трудовая масса поэту никак не дается: она ему не близка».

Воронский критиковал образ Ивана из поэмы «150 000 000»: «Из папье-маше..., несуразный, неубедительный, вымученный, надуманный и неестественный...».

**Нина Александровна Масютина,  
Наталья Александровна Масютина**  
(Москва)

### **СПОСОБЫ СТИЛИСТИЧЕСКОГО И ЯЗЫКОВОГО НОВАТОРСТВА В. В. МАЯКОВСКОГО**

В докладе проведён анализ новаторских средств выразительности в стихотворениях В.В. Маяковского. Всего было проанализировано 16 стихотворений футуристического периода творчества поэта: «Ночь», «Порт», «А вы могли бы?», «Нате!», «Послушайте!», «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Скрипка и немного нервно», «Я и Наполеон», «Вам!», «Гимн судье», «Гимн ученому», «Военно-морская любовь», «Дешевая распродажа», «Хвои», «Себе любимому посвящает эти строки автор» [Маяковский, 1955].

Нами выявлено 17 групп способов стилистического и языкового новаторства и 244 новаторские языковые и стилистические единицы, а именно:

- 1) Сложные слова, сложение слов и основ,
- 2) Слова с приставками, приставочно-суффиксальные способы,
- 3) Слова во множественном числе,
- 4) Падежные формы,
- 5) Глаголы с приставками,
- 6) Причастия и деепричастия,
- 7) Отыменные глаголы и глагольные формы,
- 8) Притяжательные прилагательные,

9) Краткие прилагательные и причастия, 10) Уменьшительно-ласкательные суффиксы, 11) Увеличительные суффиксы, 12) Числительные, местоимения, количественные слова, частицы, 13) Слово в новом значении, 14) Повторы, 15) Звуковые способы – подобие звуков в словосочетании, 16) Порядок слов, рема, 17) Средства модальности.

Основная цель работы – определить, в какой мере в языке поэта-новатора реализован закон экономии языка; какие новаторские средства – стилистические и языковые – использует сам поэт для достижения художественного замысла; выявить количественное соотношение использованных средств и проверить гипотезу о законе экономии языка, согласно которой в языке поэта языковых неологизмов должно быть в разы меньше, чем стилистических неологизмов.

Наша гипотеза об экономичности языка подтвердилась частично: языковых неологизмов меньше – 102 (42%), чем стилистических – 142 (58%), но, как мы видим, их количество велико. Мы полагаем, что это во многом связано с установками авторского замысла о необходимости новизны языкового материала: «новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения» [Маяковский, 1959: 116].

#### **Литература**

1. Маяковский Владимир Владимирович. Стихотворения, том 1, «Советский писатель», 1955.
2. Маяковский В.В. Как делать стихи? Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 12, 1959. – С.81-117.

**ОТ «СЕГОДНЯШНЕГО ЛУБКА» К ПОЭМЕ  
«ВОЙНА И МИР» МАЯКОВСКОГО –  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ<sup>1</sup>**

В августе-октябре 1914 года издательство «Сегодняшний лубок» выпустило серию цветных лубков – карикатурных плакатов и открыток, иллюстрирующих стихотворные тексты В.В. Маяковского. Авторами плакатов были В.В. Маяковский, К.С. Малевич, Д.Д. Бурлюк, В.Н. Чекрыгин, И.И. Машков, А.В. Лентулов.

Как писал Г.Н. Пospelов, народное примитивное искусство апеллирует к «эмоционально-жизненным переживаниям, призывая <...> как бы к непосредственному “воспроизведению”» действий лубка. Именно поэтому обращение к лубкам в агитационных целях было закономерным.

Маяковским были полностью созданы четыре лубка «Эх султан, сидел бы в Порте», «Эх ты немец, при да при же», «Немец рыжий и шершавый разлетался над Варшавой», «Отвалилось у Вильгельма штыковое рыжеусие», а также рисунки для почтовых карточек.

В многоцветных и ярких лубках Маяковский вербально и визуально противопоставлял враждующие стороны, с помощью лаконичных лексических и живописных средств высмеивал боеспособность немцев и восхвалял мощь российской армии. Сатира над образами врагов и гиперболизация силы и ума защитников родной страны присутствовали как на картинках, так и в подписях к ним. В поисках ритма и рифмы поэт обращался к частушке, раешному стиху.

Подписи к лубкам интонационно очень разнообразны за счет использования поэтом фольклорных сниженных образов, просторечных выражений, высмеивающих боеспособность немцев: «Да в бою у Осовца /

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабея», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

Был острижен, как овца», «Глядь, поглядь, уж близко Висла; / Немцев пучит – значит, кисло!». Ироничный тон автора создавался благодаря диссонансу просторечной лексики и библеизмов, архаичных выражений: «Англичан у Гельгоlanda / Сторожила немцев банда, // Да сломали чресла у / “Гебена” и “Бреслау”».

Картинки «Сегодняшнего лубка» – это работа коллектива художников и поэта в синтетическом жанре в целях агитации и поднятия боевого духа. Статьи Маяковского и стихи периода 1914–1917 гг., поэма «Война и мир» – индивидуальное высказывание автора, где отчетливо отразилась эволюция его взглядов на происходящие события.

В статьях Маяковского «Штатская шрапнель (Вравшим кистью)», «Мысли в призыв», стихотворении «Мысли в призыв» война осмыслялась как «кузня», «ремонт» человеческой природы. Он утверждал, что она «новые мощные черты положит на лицо человеческой психологии». Одновременно он отмечал и огромную цену подобных изменений, в результате которых мир заливают реки крови: «И на площадь, мрачно очерченную чернью, / багровой крови пролилась струя!», «Морду в кровь разбила кофейня, / зверьим криком багрима».

Апогей конфликта гуманистических установок и экономической выгоды представлен в поэме «Война и мир» (1917): «Сцепилась злость человечьих свор, / падает на мир за ударом удар / только для того, / чтоб бесплатно / Босфор / проходили чьи-то суда». Обычные люди представлены марионетками в этой бойне: «Каждый, / ненужный даже, / должен жить; / нельзя, / нельзя ж его / в могилы траншей и блиндажей / вкопать заживо...». Библейская символика подчеркивает «дымящееся мира месиво».



**«ОСТАЕТСЯ ПОД НАБЛЮДЕНИЕМ...»:  
К ПРЕБЫВАНИЮ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО В ПАРИЖЕ  
В 1920-Е ГОДЫ (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ).<sup>1</sup>**

В архиве префектуры полиции Парижа хранятся документы, связанные с наблюдением за Владимиром Маяковским во время его поездок в Париж в 1920-е гг.: справки, рапорты, отчеты, донесения агентов.

Так, 6.12.1922 министр МВД Франции, которому стало известно о банкете в честь Маяковского, данном французскими художниками на Монпарнасе, в своем распоряжении отмечает, что поэт «считается большевиком» и требует срочного предоставления информации о нем.

12.12.1922 начальник Общей информационной службы извещает министра, что розыски по поводу Маяковского оказались бесплодными, сведений о нем не зафиксировано ни в каких службах префектуры, нет и сведений о контактах с экстремистской средой. Рапорт завершается обнадеживающим: «Маяковский остается под наблюдением».

Наблюдение выглядело бессрочным. В тексте без бланка от 27.10.1928 сообщается, что «большевистский поэт Маяковский, прибывший сейчас во Францию из СССР, даст завтра, в воскресенье, 28 октября, в 14 часов 30 минут, лекцию о пролетарской литературе.

Члены «Союза русских рабочих во Франции» приглашены на это собрание журналом «Наш союз».

Еще один, недатированный и без подписи, документ представляет собою отчет о встрече, проходившей «вчера с 16 до 19 ч 30, в Доме Коммуны, 111 rue du Chateau, под председательством Саблина». В собрании участвовало 360 человек, доход от билетов по 2 или 3 франка предназначался для организации фонда взаимопомощи. Маяковский говорил о современной советской литературе: «Советская литература, – сказал он, – еще не

---

<sup>1</sup> Работа выполнена благодаря гранту FMSH (Fondation Maison des sciences de l'homme).

индивидуализировалась. Масса пролетарских поэтов и писателей начинает, однако, уже создавать особую литературу, несколько грубоватую, и это ее отличает от буржуазной литературы».

В заключении вечера Маяковский читал свои произведения, в которых, в частности, «выражает надежду, что СССР удастся создать «пролетарский рай».

Отчет от 31.10.28 посвящен собранию накануне «Союза советских учащихся» в кафе «Вольтер» на пл. Одеон с участием 270 человек, вечер продлился с 21 часа до 23.20. Поэт «продолжил свою серию литературных пропагандистских разговоров», среди прочитанного было и стихотворение о Польше, «которую он обвиняет в вооружении и милитаризации своего народа в преддверии будущей агрессии против СССР». В ответ на вопросы о политике и Франции Маяковский, тем не менее, ответил, что «хотел бы оставить свое мнение по этому поводу при себе».

В записке префекта полиции министру МВД от 7.4.1928 дан список членов «женской секции ЧК в Париже», Брик здесь названа «женой советского поэта Маяковского», балерина [Ольга] Спесивцева «бывшей любовницей Зиновьева». Брик была также отмечена среди лиц, по поводу которых проходила «тщательная проверка», среди них упоминалась и сестра Менжинского.

В рапорте шефа Службы общей информации 19.03.1928 уточняется, что сотрудничество Брик с ЧК не подтверждено. Далее приводится информация о Маяковском, в частности, его поездке во Францию 30.10.1924 по визе, выданной 27.7.24 консульством в Риге. 16.12.24 он получил в Париже удостоверение личности №2.049.071 по рекомендации сенатора Анатоля де Монзи; когда карту украли, Маяковский 20.07.1925 получил новую, № 29.244. Жил он в отеле Istria, а в ноябре 1922 года в течение 10 дней – в отеле на rue d'Alger, 13. Здесь же отмечено, что в отеле Istria до 07.02.1925 жила и М. Триоле, названная в сообщении любовницей поэта.

Приводится список зарубежных виз Маяковского. В его досье есть и другие небезыңтересные материалы.

**А. М. Насуева** (*Москва*)

**АЛЕКСАНДР БЛОК И ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ:  
ЭВОЛЮЦИЯ КРИТИЧЕСКИХ ОЦЕНОК  
И ПОСТАНОВКА ВОПРОСА О «ЛИРИЧЕСКОМ ГОЛОСЕ»**

В предыдущей работе, посвященной истории сопоставления А. Блока и В. Маяковского, уже была предпринята попытка осветить историю вопроса на конкретных примерах, начиная с оценок современников, заканчивая последними исследованиями<sup>1</sup>.

Однако для того, чтобы подойти к основательному сопоставлению Блока и Маяковского, необходимо рассмотреть историко-культурный контекст, творческий фундамент, на котором сформировались оба поэта: символизм и футуризм. Как тезис о «преодолении символизма», так и вопрос о преемственности на первый взгляд различных эстетических систем неоднократно звучали в литературоведении. Например, Р.-Д. Клуге<sup>2</sup> указывал на радикализацию авангардом тех принципов, которые уже были заложены символистской эстетикой, О.А. Клинг<sup>3</sup> выдвигал идею «диффузного состояния» русской литературы начала XX в. и др.

Что касается «частных» влияний символизма на представителей авангарда, то учеными неоднократно утверждалась важность той роли,

---

<sup>1</sup> См.: Насуева А. М. А. Блок и В. Маяковский в критике: к истории вопроса // Новые российские гуманитарные исследования. 2023. Т. 18. URL: <http://nrgumis.ru/articles/2243/>

<sup>2</sup> Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 53-70.

<sup>3</sup> Клинг, О.А. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) / О.А. Клинг // Вопросы литературы. М., 2000. №6. С. 83-113

которую сыграл символизм в становлении Маяковского как поэта. Обычно выдвигаются следующие тезисы: влияние «эстетического эксперимента» Андрея Белого на поэтику футуристов<sup>4</sup>, близость лирических героев Бальмонта, Брюсова и Блока и лирического героя Маяковского<sup>5</sup>, общие неоромантические корни обоих направлений, определившие их пафос и т. д.

Здесь встает главный вопрос: на каких основаниях выделены именно эти поэты разных литературных направлений? Наиболее целесообразным кажется подойти к вопросу через соположение «лирического голоса» и — назовем это предварительно — «поэтического высказывания», определяя это условно как план выражения и план содержания. В докладе будет сделан акцент на сопоставление «голосов» лирических героев в контексте различия коммуникативной ситуации «автор-читатель» в авангарде и символизме.

С другой стороны, нужно проследить внутреннее движение лирического героя в аспекте творимого поэтического пути. Важность анализа лирического героя Маяковского с точки зрения последовательной реализации в поэтическом гипертексте (метод, применяемый традиционно к блоковской трилогии) уже отмечалась учеными: «Поэт Маяковского — лирический герой в лермонтовском, в блоковском смысле»<sup>6</sup>. Или: «Творчество Маяковского (наряду с лермонтовским и блоковским) — классический пример, к которому обращается для иллюстрации своих основных положений современная теория лирического героя, сложившаяся в российском литературоведении»<sup>7</sup>. «Пути» Блока и Маяковского, несмотря на разность плана выражения, наиболее родственны в плане ценностной наполненности, поэтому нам кажется важным рассмотреть корреляцию между методом высказывания и фактом высказывания. Несмотря на то, что сходства лирических героев

---

<sup>4</sup> Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 338-367.

<sup>5</sup> См., например: Фадеева И. В. Культурно-исторический контекст лирических поэм В.В. Маяковского: дис. кандидата филологических наук. Астрахань, 2006. 178 с.

<sup>6</sup> Гинзбург Л. Я. О Лирике. Л. 1974. С. 405.

<sup>7</sup> Большухин Л. Ю., Александрова М. А. Лирический герой Маяковского. Феномен «незавершенности». М., 2022. С. 11.

прослеживаются и у других представителей символизма и авангарда, лирические герои Блока и Маяковского близки структурно и системно, их сходства носят не спорадический характер.

**В.В. Никульцева (Москва)**

### **ЦВЕТ И СВЕТ В ПОЭМЕ В. МАЯКОВСКОГО «ОБЛАКО В ШТАНАХ»**

В создании цветовой и световой семантики ранней поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» участвуют лексические гнезда СМЕРТЬ, КРОВЬ, ПОХОТЬ, ЛЮБОВЬ, НЕНАВИСТЬ, УНИЖЕНИЕ, БОЛЬ, БОЛЕЗНЬ, СТРАХ, ВРЕМЯ, РЕЛИГИЯ, КРАСОТА, ЗВУК и др.

Световая семантика реализуется лексемами, входящими в семантические поля БОЛЬ и ЦВЕТ: «*В плаче и всхлипе цветочек под росами*»; «*В стёклах дождевики серые*»; «*Скользящего... в небесном паркете*»; «*морями и солнцами омытого*»; «*На каждой капле слёзовой течи*»; «*В светлое весело*»; «*Исслезенные веки*»; «*Слеза лилась*»; «*Солнце моноклем вставляю*»; «*Обрызганных предательством звёзд*» и т.д. В лексической реализации этих семантических полей основными элементами выступают звёзды, слёзы, солнце, вечер, дождь, ночь, глаза, золото.

Цветовую палитру художественного текста создают красный, белый, серый, чёрный, голубой, зелёный, жёлтый, рыжий, коричневый краски. Доминирующими цветами выступают красный и белый.

Красный ассоциируется с болью, страданием («*из горящего публичного дома*»; «*на сердце горящее*»; «*на лице обгорающем*», «*об окровавленный сердца лоскут*»; «*издерётся рот*», «*чахотки плоче*», «*на шее ссадиной пальцы давки*»), со смертью («*упал двенадцатый час, как с плахи голова*

*казнённого*», «*распял себя на кресте*», «*кастетом кроиться миру в черепе*», «*окровавленные туши*», «*резал*»), с чувственной любовью («*одни сплошные губы*», «*огнем озаряя бровей загиб*»; «*пожар сердца*»; «*обгорающим ртом*», «*я – весь из мяса*»), с переменами («*в терновом венце революций*»).

Белый цвет связан с религиозной семантикой («*ангельской лиги*», «*архангелова хорала*», «*пытливой сединой волхвов*», «*я тоже ангел*»); применяется он и в характеристике предметно-ассоциативного ряда («*Облако в штанах*», «*рухнула штукатурка*», «*пульс покойника*», «*заспанная простыня*»), и в создании городского пейзажа («*белые рабочие*», «*на ресницах морозных сосуллек*», «*облачный кисель*»).

Переходным между ахроматическими тонами выступает серый, который воссоздаёт картину дождливого вечера («*вечер в ночную жуть ушёл от окон, хмурый, декабрь*», «*уткнувшись дождю лицом*», «*дождединки серые*», «*тучи и облачное прочее*», «*дождь обрыдал тротуары*»), а также порождает урбанистические образы («*гвоздь у меня в сапоге*», «*холодной железкою*», «*железного Бисмарка*», «*золото и грязь*», «*лижет улиц забитый бульжником труп*»).

Черный цвет связан с ночью, пожаром, гарью, чадом («*город дорогу мраком запер*»; «*в доме, который выгорел*», «*от копоти в осне*» и др.), голубой – с небом, цветами, морем («*небье лицо*», «*венецианского лазорья*», «*моей души незабудки*»), зелёный – с болезнью и горем («*изумрудов безумий*», «*в тине сердца*», «*заплесневшим в радости*»), жёлтый, оранжевый и коричневый – с агрессией и сарказмом («*хохочут и ржут канделябры*», «*лицо рябое*», «*пейте какао*»).

Смешанная цветовая палитра часто служит Маяковскому для воплощения идеи урбанистических контрастов («*цветочная Ницца*», «*гримируют городу*») и как средство самоиронии («*вином обливаю душу и скатерть*»).

## МУЛЬТИМОДАЛЬНАЯ НАРРАЦИЯ В КИНОСЦЕНАРИЯХ МАЯКОВСКОГО

Произведения Маяковского обычно нарративы и ориентированы на устную и визуальную форму представления: их можно рассматривать как мультимодальное явление, включающее не только словесный аспект, но и жесты, голос, движение тела. Интерес Маяковского к кинематографу обусловлен стремлением расширить спектр модальностей нарратива. Одной из главных особенностей киносценариев Маяковского становится объединение разных видов кино: игрового, хроникального и анимации. В нашем докладе будет предложено осмыслить эту стратегию на основе концепции мультимодальной наррации, выдвинутой Дэвидом Германом. Согласно этой концепции, доступ к миру истории осуществляется посредством разных семиотических каналов, которые в свою очередь отсылают к разным референциальным мирам. Маяковский, пользуясь возможностями кинематографа, умножает количество каналов передачи истории, планируя будущий фильм как сложный синтез нескольких видов кино. Так, в сценарии «Сердце кино» особую роль приобретают миры фильма и киноплаката, а в сценарии «Позабудь про камин» анимация и хроника монтируются в рамках одного полиэкрана, задавая различия прошлого и будущего. Трансформации истории в сценариях Маяковского обусловлены ее связью с множеством референциальных миров, доступ к которым открывается за счет комбинаций видов кино.

## СТИХОСЛОЖЕНИЕ ГРИГОРИЯ ПЕТНИКОВА: ВАРИАНТ ЭВОЛЮЦИИ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Специалисты нередко отмечали беспрецедентное разнообразие культуры русского футуризма, органично вобравшего в себя творческие индивидуальности самой различной направленности: от радикальнейших в своей стихотворной технике Хлебникова, Крученых, Божидара, Терентьева и Гнедова до внешне вполне традиционных – по крайней мере, в большинстве своих текстов – Лившица, Петровского, Петникова.

В случае Петникова важную роль сыграло и то, что он прожил долгую жизнь, продолжая активную литературную работу с середины 1910-х до конца 1960-х гг. и вынужденно вписываясь в контекст советской литературы.

При этом начинал он как самый активный участник радикальных инициатив Хлебникова и Крученых («Труба марсиан» (1916), «Временник» (1917), «Воззвание председателей земного шара» (1917), «Сборник нового искусства» (1919), «Заумники» (1921), выступая в них и как теоретик, и как поэт-заумник и практик свободного стиха. В той или иной степени это сказалось и в дальнейшем оригинальном творчестве поэта, последняя стихотворная книга которого вышла в 1972 г. При этом к верлибру Петников активнее всего обращался в раннем, собственно футуристическом творчестве, и в последние годы жизни.

Самым активным образом использовал поэт свободный стих и в своих многочисленных переводах с немецкого, английского, французского и восточных языков, выполненных и напечатанных в 1920-1930 гг., в первую очередь – в собранной им антологии «Молодая Германия» (1926) и особенно – в его авторской книге переводов «Запад и восток» (1930).

Особенно стоит отметить переводы Петникова из Рембо, Малларме, Гейма, Сэндберга, Шевченко.



Параллельно Петников работал и как переводчик прозы; тут особенно надо отметить его ранние переложения «Фрагментов» великого немецкого поэта Новалиса (1914) и его повести «Ученики в Саисе» (1920). После этого Петников выпускал свои переводы новелл Г. Клейста и романа Э. Синклера, редактировал переводы немецких и еврейских поэтов и прозаиков.

В 1940-1960-е гг. поэт обратился к переложениям литературных обработок фольклора («Сказки» братьев Гримм, Ивана Франко) и собственно фольклорных книг: его сборники украинских и белорусских сказок выдержали массу переизданий. Кроме того, Петников создал собственный свод «Мифов Древней Греции» (первое издание – 1941).

Нетрудно заметить, что подавляющее большинство перечисленных прозаических произведений так или иначе связано с поэзией: это или проза поэтов (Новалис, Клейст, Франко), или фольклорные произведения, почти обязательно включавшие стихотворные вставки. Кроме того, Петников достаточно часто прибегал в своих переводах прозы к частичной силлаботонической метризации текста. То есть, можно сказать, что и в своей переводческой деятельности Петников остался поэтом.

**А.Е. Парнис** (*Москва*)

### **МАЯКОВСКИЙ И АБИХ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

Идея создания словаря «Маяковский и его окружение» давно назрела (ср.: Л.А. Черейский «Пушкин и его окружение», С.В. Белов «Ф.М. Достоевский и его окружение» и др.). Инициатором этой идеи была сотрудница «старого» музея Маяковского на Таганке В.А. Арутчева. Публичные выступления

футуриста, впоследствии первого поэта революции, и широкий круг его общения всерьез поставили эту проблему. Для создания такого словаря необходимо было определить реальный круг лиц, с которыми общался поэт за свою недолгую жизнь, создать словник и собрать по возможности все данные о них и установить, кто есть кто, а главное – попытаться реконструировать взаимоотношения этих лиц с главным героем словаря. Насколько мне известно, Арутчева стала прежде всего описывать записные книжки Маяковского, но эта работы была остановлена на первом этапе.

Иранист Р.П. Абих (1901–1940), который близко общался с Маяковским в последние два года его жизни, имеет все основания быть включенным в задуманный словарь. Сразу же после смерти Маяковского Абих написал краткий мемуар о нем и опубликовал его в посмертном номере «Литературной газеты», а также выступал на вечерах его памяти<sup>1</sup>.

Кто такой Р.П. Абих и какие у него были отношения с Маяковским?

В последнем перекидном календаре Маяковского, который лежал на письменном столе в квартире поэта на Лубянке, за двадцать дней до рокового выстрела он написал на обороте одного из листков (25 марта 1930 г.) три телефонных номера, один из которых принадлежал востоковеду: «35471. Абих»<sup>2</sup>.

С чем связана эта мнемоническая запись Маяковского? Биографических сведений об Абихе сохранилось крайне мало. Автор этих строк стал собирать о нем материалы еще в 1964 г. В тогдашней исторической литературе его имя вообще не упоминалось. Некоторые сведения о нем удалось найти в различных архивах и получить от лиц, знавших его.

Абих был востоковедом, автором статей об истории Ирана XIX и XX вв., а также о персидской классической литературе и об ее культуре. Он работал редактором в различных издательствах. Некоторое время он работал в журнале

---

<sup>1</sup> Абих Р. Агитатор Маяковский // Литературная газета. 1930. № 16 21 апреля. Подробнее об Абихе см.: Парнис А.Е. Наши «пылкие годы» // «Быть тебе в каталожке...»: Сборник в честь 80-летия Габриэля Суперфина / Сост. О. Розенблюм, И. Кукуй. Франкфурт-на-Майне: Esterum Publishing, 2023. С. 249-298.

<sup>2</sup> Этот календарь Л.Ю. Брик передала в музей Маяковского в 1938 г. (Любезно сообщено Л.К. Алексеевой.)

«Даешь». В 1929 г. он пригласил Маяковского сотрудничать в этом журнале и напечатал в нем несколько его текстов. У Абиха сохранились рукописи этих текстов, которые после смерти поэта он в 1930-х гг. передал О.М. Брику<sup>3</sup>.

Состоялась ли 25 марта встреча Маяковского с Абихом (в этот день у него было выступление в Доме комсомола на выставке «20 лет работы») и о чем они могли говорить, к сожалению, установить не удалось. Между тем можно попытаться реконструировать эту вероятную встречу. Скорее всего, речь между ними могла идти о книге «Хлебников и Тиран без Т», над которой тогда работал Абих. Он заключил в 1929 г. с Госиздатом договор на издание этой книги и тогда же предложил Маяковскому написать предисловие. Эта встреча, если она состоялась, могла быть связана с этим проектом.

Вернусь к предыстории этого вопроса. В 1920–1921 гг. Абих находился в Гиляне (Северный Иран) и стал участником революционных событий, происходивших в стране. Некоторое время он возглавлял Политпроект Персидской Красной армии и занимал разные руководящие посты, а также участвовал в походе на Тегеран летом 1921 г. В Гиляне он неожиданным образом встретился с Велимиром Хлебниковым. Здесь он тесно общался с поэтом три с половиной месяца. Впоследствии они снова встретились в Москве весной 1922 г. Хлебников написал стихотворение «С утробой медною...», обращенное к Абиху, а также нарисовал три его графических портрета<sup>4</sup>.

В 1928 г. начало выходить первое собрание произведений Хлебникова. Составителем этого издания был молодой ученый Н.Л. Степанов, ученик Ю.Н. Тынянова – он предложил Абиху прокомментировать «персидскую» поэму Хлебникова «Труба Гуль-муллы», которая вошла в первый том. Вероятно, тогда же у Абиха и возникла идея написать книгу о «персидском»

---

<sup>3</sup> Ныне рукописи лозунгов Маяковского для журнала «Даешь» и Электрозавода находятся в РГАЛИ: Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 73.

<sup>4</sup> См. об этом в первой моей статье, посвященной Хлебникову из найденного архива Р.П. Абиха: Парнис А.Е. Хлебников в революционном Гиляне (новые материалы) // Народы Азии и Африки. М., 1967. № 5. С. 156–164.

периоде Хлебникова, он стал активно собирать материалы. В 1929 г. он вошел в первую «Группу друзей Хлебникова», которую возглавлял А. Крученых и которая издавала литографированные сборники «Неизданный Хлебников». Примечательно, что в эту группу на первоначальном этапе входил Маяковский. Этот факт был ранее не известен исследователям. Эта группа написала письмо в «Литературную газету» (в РГАЛИ сохранилась машинопись без указания адресата) о собирании рукописей для этих сборников. Среди подписавших: Маяковский, Р. Абих, О. Брик, В. Каменский и другие. 7 и 13 марта 1930 г. состоялись два вечера памяти Хлебникова в московском клубе писателей ФОСП, на которых выступили Маяковский, Абих и другие. На втором вечере Абих выступил с докладом «Хлебников и Восток».

Абих собрал значительное количество материалов и документов о пребывании Хлебникова в Иране. В 1933 г. он пролонгировал договор с Госиздатом, но, к сожалению, не успел закончить работу над книгой. Он был репрессирован – 16 апреля 1936 г. его арестовали, а 1 ноября 1940 г. он был расстрелян.

*А.Г. Плотникова (Москва)*

## **К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КИНОСЦЕНАРИЕВ 1910-1920-Х ГОДОВ**

Исследование киносценариев дозвукового периода представляет определенную сложность, обусловленную как объективными обстоятельствами, так и сложившимися академическими традициями. Затруднена текстология сценариев: в архивах сохранилось не много текстов раннего периода, поскольку этот жанр воспринимался как периферийный, и идеи сохранения этих текстов, а тем более их вариантов, не возникало до

середины 1910-х гг. Большинство сценариев этого периода известны либо по публикациям тех лет в специализированных журналах «Пегас», «Вестник кинематографии» и др., либо по редким архивным материалам. Публикация текстов сценариев в журнале имела две цели. Во-первых, это был один из способов рекламирования фильма. При этом очевидно, что такая реклама ориентирована на образованного, читающего зрителя, имеющего высокие культурные запросы. Это диктовало специфику отбора сценариев для публикации: предпочтение отдавалось объемным текстам, отличавшимся художественностью и образностью. Во-вторых, публикация сценариев, написанных самими кинематографистами, имела практический, методологический смысл. Эти тексты задавали определенный формат, показывали будущим авторам некий образец, как должен выглядеть сценарий фильма.

При анализе киносценариев раннего периода мы можем обратить внимание на те рекомендации, которые давались в различных методических пособиях для будущих авторов. Текст должен быть разбит на сцены, причем места действия должны быть разными, что существенно отличает кинодраматургию от театральной, в которой, вслед за Аристотелем, утверждалось «единство места». Конечно, это было преимущество киноизображения, допускавшего многократную смену локаций в течение фильма. Эта особенность позволяет нивелировать вынужденную малогеройность немого фильма: зритель должен быстро уяснить, какие герои в сюжете, чем они отличаются и какие отношения между ними. Требование смены локаций при малогеройности рождает парадокс, который преодолевается при помощи системы модусов. Термин «модальность» или «модус» пришел из лингвистики, но встречается достаточно часто в трудах по теории кинематографа и в методологических руководствах по сценарной работе. Современный киновед К. Ахметов выделяет пять типов модуса: модальность реального времени, воспоминания, сна, воображения, измененного сознания. Изучение художественных особенностей и модальных

переходов в сценариях профессиональных кинематографистов – А.С. Вознесенского и А.А. и А.Н. Ханжонковых – позволяет утверждать преобладание эпического над драматическим родом литературы в кинотекстах раннего периода. Понимание механизмов устройства реализованных «пьес для экрана» позволит глубже взглянуть на проблему взаимодействия писателей и кинематографа в 1910-е годы.

**Е.И. Погорельская** (*Москва*)

#### **И. БАБЕЛЬ В ЖУРНАЛЕ В. МАЯКОВСКОГО «ЛЕФ»: БИОГРАФИЧЕСКИЙ И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

И. Бабель считал публикацию своих рассказов в четвертом номере журнала «Леф» началом литературной работы («Автобиография», 1924). Номер «Лефа» за август–декабрь 1923 г. вышел в свет в первых числах января 1924-го.

Бабель встретился с Маяковским в 1923 г. в Москве, в Водопьяном переулке, где жили Маяковский и Брики, и передал для публикации в «Лефе» машинописи восьми рассказов. Наиболее вероятно, что этот визит относится ко второй половине или к концу октября. В начале месяца Бабель был еще в Одессе, а пребывание в Москве можно датировать по сохранившейся записке Валентина Катаева от 28 октября, с пометой «Чистые пруды».

Маяковский пропагандировал творчество Бабеля, в т. ч. во время своих зарубежных поездок. Так, 4 мая 1924 г. газета «Накануне» поместила отчет о вечере поэта 29 апреля, организованном Германским отделением Всероссийского союза работников печати. Среди прочего в отчете говорилось

о чтении Маяковским рассказа Бабеля «Соль», а Бабель назван одним из «лефистов».

Перепечатанные в «Лефе» конармейские рассказы «Письмо», «Смерть Долгушова» «Соль», «Прищеп» были впервые опубликованы в 1923 г. в одесских «Известиях». В том же году и в той же газете состоялась первая публикация рассказа «Как это делалось в Одессе» и повторная – «Короля».

В «Лефе» авторская правка, была внесена, например, в рассказ «Письмо». В отрывке о пребывании Тимофея Курдюкова в Майкопе после слов «Мы увидели, что тыл никак не сочувствует фронту» есть уточнение, опущенное в газете, вероятно, по цензурным соображениям: «...и в ем повсюду измена и полно жидов, как при старом режиме».

Два рассказа – «Дьяков» (впоследствии «Начальник конзапаса») и «Колесников» (впоследствии «Комбриг 2») – были опубликованы в «Лефе» впервые. Правку Бабель внес в отдельное издание «Конармии» 1926 г. В рассказе «Начальник конзапаса», автор, например, дополнил описание внешности и поведения начальника штаба. А из рассказа «Комбриг 2», наоборот, исключил описание боя.

Приехавший в Одессу в феврале 1924 г. Маяковский рассказал корреспонденту одесских «Известий» о подготовке нового номера «Лефа» и публикации в нем еще одного рассказа Бабеля. Речь шла о первом номере «Лефа» за 1924 г. и рассказе «Мой первый гусь», белой автограф которого Бабель, видимо, тогда же передал Маяковскому. Впервые рассказ был опубликован в одесских «Известиях» 4 мая 1924 г., а «Леф» вышел между 9 и 15 июня (но сверстан был еще в апреле, не позднее 21 числа).

Тексты газетной и журнальной публикаций имеют различия. Варианты «Лефа» не были учтены в последующих изданиях, и в основу публикации в «Конармии» 1926 г. положен газетный текст. Текстологический анализ показывает, что лефовская публикация и белой автограф являются самыми ранними источниками этого рассказа. Вероятно, существовала рукопись,

выполненная позднее, чем автограф, находившийся в распоряжении Маяковского и редакции «Лефа».

**А.А. Россомахин** (*Санкт-Петербург*)

### **К ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ САМОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КНИГИ МАЯКОВСКОГО – СБОРНИКА «ДЛЯ ГОЛОСА»**

Сборник Владимира Маяковского «Для голоса», состоящий из тринадцати стихотворений – книга-регистр, сконструированная выдающимся художником Лазарем (Эл / Е1) Лисицким и вышедшая в Берлине под маркой «ГИЗа» весной 1923 г. Это вероятно самая знаменитая книга русского конструктивизма и одна из самых известных в мире книг классического авангарда. Это книга-манифест, книга-вещь, книга-концепт.

В истории издания сборника «Для голоса» много неясного. Неизвестно, видел ли Маяковский рабочие эскизы Лисицкого, нет однозначных данных о том, кто из них определил состав книги и порядок текстов, не выявлено никаких документов, фиксирующих дату выхода книги в свет, и т. п. Тем не менее, отдельные детали появления этого шедевра книжного искусства можно реконструировать благодаря ряду неопубликованных материалов и мемуаров. (В частности, утверждения Н. И. Харджиева и В. А. Катаняна, что книга вышла в свет в декабре 1922 или в январе 1923 г. – были приняты на веру исследователями, хотя ничем не подтверждены и являются ошибочными; сам же Маяковский увидел свою книгу много позже – не ранее конца лета или начала осени 1923 г.).

Состав сборника «Для голоса» также вызывает ряд вопросов. В небольшой книжке соединились разножанровые тексты совершенно разных



этапов творчества Маяковского, вне хронологического порядка. Однако в порядке расположения текстов, несмотря на эклектичный состав, опознается внутренняя логика. В докладе будут рассмотрены указанные аспекты.

**М.В. Силаева** (*Москва*)

## **РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО МАЯКОВСКОГО И ИСКАНИЯ В МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Оригинально воплощенные Маяковским: ритмическая и строфическая организация стихотворных текстов, быстрая смена (нередко совмещение) в одном звене лирического монолога словесно-фонетических созвучий с контрапунктами (согласованием нескольких самостоятельных интонаций) – со всей очевидностью указывают на соприродность поэзии и музыки. Однако взаимосвязь этих видов искусства гораздо явственнее проступает при сопоставлении их характера, сложившегося в один исторический период. Творчество раннего Маяковского обычно сравнивают с музыкой футуристической ориентации. Сам поэт, знаток города, неоднократно утверждал: «Горожанин, для которого музыкальные впечатления слагаются из воя фабричных гудков, дребезжания экипажей, гудения телефонных проволок, шума автомобилей, лязга якорных цепей, вряд ли способен правильно понять и оценить музыку Бетховена и Моцарта...». По той же причине он не принял «Остров мертвых» С.В. Рахманинова, записав в своей автобиографии: «Бежал от невыносимой мелодизированной скуки» – исполнения этого произведения в концерте («Я сам», Т.3. С.448). А в начале 1920-х годов признавал свою близость к творчеству С.С. Прокофьева «дозаграничного периода» – «Прокофьева стремительных, грубых маршей» (Т.3. С.408).

Сочинениям С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева свойственны героическое начало, общая содержательно-структурная организация произведений, проявившаяся в редкой многомотивности, часто в поляризации элементов, несущих опорные эмоционально-смысловые акценты, в гибкости и внезапности их столкновений и взаимопереходов. Новаторство интонационного строя стало фундаментом к появлению токкатности, которая приобрела форму быстрого марша, так импонировавшего Маяковскому.

Творчество Маяковского представляет собой «распев» человеческой души в динамической смене ее переживаний. Главные для автора акценты были заключены в контрастных, на редкость экспрессивных переживаниях героя, в их резком противостоянии друг другу, либо в прихотливом «перетекании» одного в другое. Лирическую партию всех стихотворений всегда отличало двуначалие: поклонение любви, красоте, творчеству и неиссякаемая боль прощания с прекрасным. В начале XX века подобное «звукодвижение» обрело, как было установлено выше с опорой на достижения С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева, особый характер, обусловленный совмещением в одном произведении сугубо индивидуальных, противоречащих друг другу, часто, казалось бы, несовместимых между собой звуковых потоков, что сообщило образному развитию редкий динамизм, мелодическую и интонационную гибкость, красочность.

Поэтическими приемами Маяковский передал и другое характерное для творчества С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, особенно – С.С. Прокофьева устремление – «распеть» какое-то, выраженное в звуках настроение, обогатить его множеством оттенков. Сходную цель преследовал Маяковский, прибегая к «говорящим» аллитерациям. Маяковский творил словесные, «аккорды» – значимые моменты напряжённого душевного состояния, затем конкретизировал их суть, результаты в «пассажах», основанных на варьировании и обобщении мотивов, а в этой стихии выделял новый поворот («аккорд») на избранном пути. Достигалась органичная согласованность всех

частей и звеньев произведения, непрерывность внутреннего действия. Поиски принципов отражения действительности привели Маяковского к освоению композиционного и архитектурного мастерства.

**В. Ставропулу** (*Москва, Россия-Афины, Греция*)

### **МАЯКОВСКИЙ VS ШКЛОВСКИЙ (Влияние Маяковского на школу русских формалистов)**

1. На протяжении всего периода – от начала творчества до смерти поэта – и вплоть до наших дней, школа русских формалистов продолжает в той или иной ипостаси, в семиотике и конструктивизме существовать. Футуризм как единичное движение – разовое и закончен, как поэма великого Маяковского. Парафразируя, «все мы вышли из гоголевской шинели», футуризм и формализм сотворены из одной материи. И нам, поклонникам поэта, есть чему учиться и к чему стремиться.
2. Формальный метод в литературоведении создавался, «эксплуатируя» повсеместно парадигму Маяковского. Но обстоятельно исследована лишь связка – поэт и живопись русского авангарда. Генетическая связь формализма-футуризма потеряна или не до конца раскрыта. Между тем, из больших поэм Маяковского, чьи большие поэмы сделаны по всем правилам монтажа и декупажа, «вышел» «Октябрь» режиссера С.М. Эйзенштейна – обозначение идентичности на сегодня необходимо.
3. Как пример формализма можно привести систему стихосложения Маяковского, правила могут иметь и практическое значение в будущем, по личному опыту приходится констатировать что переводчики поэта на

иностранные языки редко обращают внимание на систему и правила стихосложения, ограничиваясь переводом слов и смыслов.

4. В одной из величайших поэм «Про это» проявлены с особой яркостью формальные признаки, стиль Маяковского. Но чтобы подобрать ключ к формальному методу, в рамках доклада о Маяковском необходимо было изучить основные базовые источники, такие как: Ю. Тынянов. «Архаисты и новаторы»; В. Жирмунский. «Стихосложение Маяковского»; Р. Якобсон. «За и против В. Шкловского»; В. Маяковский. «Как делать стихи»; журналы «Лэф» и «Новый Лэф»; «О Маяковском», «Воскрешение слова», «Искусство как прием», «Памятник одной научной ошибке» и все последующие книги В. Шкловского. Особое внимание отдано книге «Энергия заблуждения» – в ней есть многие ответы на вопросы о формальном методе в литературе и многое другое, в том числе изучена новая и новейшая библиография.

*Е.С. Стрельникова (Воронеж)*

### **НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОЭТИКИ РАННЕГО МАЯКОВСКОГО**

Неомифологизм – принцип выстраивания художественного дискурса, который включает в себя сложное полигенетическое сочетание разных культурных и мифологических контекстов, имплицитно сопряженных по законам субъектно-авторской творческой воли. Неомифологическое нашло свое отражение в художественных практиках Серебряного века, и творчество Маяковского – не исключение.

Логика субъектного выстраивания художественного пространства отличает неомифологическое от мифологического, которое подчеркнуто объектно. Поэтика Маяковского переплетает мифологические и культурные контексты на уровне образной системы, лирического сюжета, хронотопных и мотивных элементов, подчиняя их авторской интенции и аксиологии. Преломленный таким образом конкретный культурный код, принципиально значимый для восстановления общей логики функционирования неомифологической системы, – это неомиф. Поэтика раннего Маяковского – это три основных неомифа: дионисийский, христианский и инициатический.

Дионисийский неомиф носит имплицитный характер, но представляется центральным, потому что к нему восходят важнейшие характеристики лирического героя и пространства вокруг. Это диалектика ночного и солнечного, жертвенного и властного, «звериного» и человеческого, небесного и земного, материнского и отцовского, умирающего и воскресающего. С дионисийским связана лиминальность как основополагающая черта лирического героя и поэтического хронотопа. Дионисийское предопределяет дисгармонию сущего и «разорванность» лирического героя, его стремление к упорядочиванию «неправильного». Острота восприятия лирическим героем солнечного пространства – отражение исконного аполлоно-дионисийского противоречия, одна из первопричин страданий безумствующего бога и вместе с тем точка отсчета и маркер его нравственной эволюции.

Три неомифа взаимообусловлены и находят свое выражение на всех уровнях художественного. Вместе с тем область функционирования христианского и инициатического существенно меньше. Христианский неомиф (наиболее эксплицитный из трех) обеспечивает восстановимость сути экзистенциальных трансформаций лирического героя, фиксирует аксиологическую взвешенность имеющейся в мире иерархии топосов, их поту- и посюсторонность, позволяет обратиться к вопросу о специфике творческого акта и пониманию креативности как единственно возможного

волевого проявления, способного противостоять индивидуации и онтологическому хаосу. Основная функция инициатического неомифа – восполнить лакунарность смыслов, видимую при попытке восстановить целостность эволюции мироощущения лирического героя. Инициатическое дополнительно фиксирует лиминальное, усиливая устремленность к преодолению пограничного. Факт этого преодоления означает переход во «взрослое» состояние, которое, в свою очередь, влечет переоценку существующих значений и дальнейшую перекодировку значимых дионисийских констант – сейчас и позже, уже в постреволюционном творчестве Маяковского.

**А.Ф. Строев** (*Париж, Франция*)

### **ЭЛЬЗА ТРИОЛЕ – ПЕРСОНАЖ РОМАНА СИМЕНОНА?**

Как известно, Эльза Триоле появляется на страницах эпистолярного романа В. Шкловского «Зоо. Письма не о любви или Третья Элоиза» (1923), затем в ее собственных автобиографических повестях «На Таити» (1925) и «Земляничка» (1926). Познакомившись в 1928 г. в парижском кафе «Куполь» с Луи Арагоном, она станет его музой и героиней его стихов.

Однако прошла незамеченной ее роль в одном из первых детективных романов Жоржа Сименона «Цена головы» (*La Tête d'un homme*, 1930, опубл. 1931, русск. пер. 1962). Сименон использует сюжетную схему «Преступления и наказания» Достоевского и ее источник, «Отца Горио» Бальзака. Роль Порфирия Петровича отведена комиссару Мегре, Раскольникова – чеху Яну Радеку, маляра Миколки – Жозефу Эртену, старухи процентщицы и ее сестры Лизаветы – богатой американке миссис Хендерсон и ее горничной. Однако у персонажей романа были и реальные прототипы. История американца

Уильяма Кросби, наследника миссис Хендерсон, восходит к Гарри Кросби, литератору, жившему с женой в Париже в 1920-е гг. и покончившему с собой вместе с любовницей в 1929 г. У рыжеволосого Яна Радека два прототипа: рыжий Карл Радек и Илья Эренбург, как о том свидетельствует дарственная надпись Сименона на книге: «Дружески Илье Эренбургу, чья сознательность и принципиальность помогли мне создать образ-карикатуру Радека». Большая часть романа происходит в кафе «Куполь», завсегдатаями которого были и Сименон, и Эренбург, и Эльза Триоле. Бармен Боб фигурирует в книге под собственным именем.

В романе «Цена головы» одна из постоянных посетительниц кафе – молодая небогатая русская женщина в «черном английском костюме, хорошо сшитом, но отутюженном уже, вероятно, не менее ста раз. У нее было усталое и нервное лицо». Обедает она только булочкой с молоком. «На столике рядом с ней лежал альбом с карандашными набросками». Если допустить, что прототип ее – Эльза Триоле (хотя ей тогда было не 22 года, а 34), то наброски могут отсылать к рисункам ювелирных изделий.

Французская полиция пристально следила за Эльзой Триоле с 1926 г., считая, что она активно сотрудничает с советским посольством, выполняет роль связной или даже сотрудницы секретной службы. Как свидетельствуют донесения агентов полиции, да и воспоминания самой Эльзы, она вставала поздно и проводила всю вторую половину дня в кафе на Монпарнасе.

Все дальнейшее – гипотеза.

Если предположить, что в романе женщина в черном, сидящая недалеко от Радека, появляется неслучайно, что ей отведена особая роль, то тогда тирада последнего, обращенная к Мегре, обретает иной смысл: «Если вы запутались и наделали ошибок, то лишь потому, что взяли за основу неверные данные. Значит, и все остальное пошло по ложному пути, не так ли? Поэтому же все, к чему бы вы ни пришли в дальнейшем, будет ошибочно».

За уголовным преступлением могут скрываться политические цели, а за «Преступлением и наказанием» – «Бесы» Достоевского. Для финансирования

революции в Европе Радек организует убийство богатой американки (подставив дурачка Эртена). Потом он провоцирует самоубийство наследника-американца, затем убеждает вдову убить любовницу Кросби. Если бы все пошло по его замыслу, то шантажируя вдову, он мог бы получить миллионы, а не только сто тысяч франков.

Позднее, Сименон вспоминал, что в те годы Эренбург в Париже жил впроголодь и боялся агентов ГПУ. Сам писатель весной 1933 г. отправился с женой в плавание по Черному морю, жил в Одессе (остановился в гостинице «Лондонская», где зимой 1934–1935 гг. поселятся Триоле и Арагон<sup>1</sup>), затем в Батуми, а в июне в Турции взял интервью у Льва Троцкого о приходе Гитлера к власти. В том же году он выпустил роман «В доме напротив» (1933), действие которого происходит в Батуми (нехватка всего, всевластие ГПУ, слежка, доносы, расстрелы, убийства, отравления).

**Е.А. Тюрина** (*Москва*)

## **ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ДОГОВОРЫ И СТЕНОГРАММЫ В.В. МАЯКОВСКОГО В ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

В новом академическом собрании произведений В.В. Маяковского в 20 томах впервые будет представлен раздел издательских договоров поэта, для которого были разработаны текстологические принципы публикации и комментирования.

Издательские договоры являются неотъемлемой частью творческого наследия В.В. Маяковского. Они содержат важную информацию о деятельности поэта, которой до настоящего времени уделялось крайне мало

---

<sup>1</sup> См. мемуарный рассказ Л. Пантелеева «Гостиница “Лондонская”» (1976).



внимания, за исключением книги Е.А. Динерштейна «Маяковский и книга: из истории издания произведений поэта» (М.: Книга, 1987)

Договоры поэта и связанные с ними документы проливают свет на литературную политику 1920-х годов, характер отношений с руководителями издательств, указывают на особенности работы поэта при подготовке книг, содержат информацию по истории их названий, в некоторых случаях издательские документы позволяют судить о времени написания тех или иных произведений.

При жизни Маяковского было выпущено около 90 его книг, включая тома собрания сочинений. Не на все издания заключались договоры и не все договоры сохранились. Ряд сборников вышел под другими названиями. Некоторые договоры не привели к выпуску книг, иногда потому, что произведения, заявленные в договорах, не были написаны (Маяковским так и не был, например, осуществлен замысел «Романа»).

В настоящее время известны около 70 личных авторских договоров (на разных стадиях их подготовки). Первый датируется 1922 г. Все договоры авторизованы – Маяковский поставил на них свою подпись, а в некоторые внес правку от руки, уточняющую условия договора.

Поэт сотрудничал с разными издательствами, в том числе, с иностранными. Больше всего – с Государственным издательством РСФСР, которое выпустило значительную часть его сборников и прижизненное собрание сочинений.

После всестороннего анализа группа В.В. Маяковского ИМЛИ РАН приняла решение: при воспроизведении текста договора использовать возможности шрифта, помогающие читателю отличать типовую часть договора, общую для всех авторов, от той его части, в которой были сформулированы конкретные обязательства сторон – издательства и Маяковского.

Типографскую или машинописную типовую форму издательского договора было решено воспроизводить прямым обычным шрифтом, а

добавленный текст, вписанный от руки или набранный на пишущей машинке, – полужирным курсивом.

К текстам договоров сделаны комментарии, которые характеризуют творческий и биографический контексты заключения договора, состав книги, краткую историю работы над ней, сообщается – была ли рукопись в срок сдана и напечатана. Комментарии также содержат информация об издательстве, именах и фактах, фигурирующих в договоре, а также библиографическое описание книг и печатные отклики на них.

Помимо этого, был разработан новый текстологический принцип подачи выступлений в стенографической записи для 10-го и 11-го томов академического собрания произведений В.В. Маяковского. Было принято решение, когда сохранились полные тексты стенограмм, а не только выжимки выступлений поэта, – публиковать не только речи Маяковского, но и отдельные выступления других лиц, которые будут набраны петитом, а текст Маяковского – обычным шрифтом. Такая подача позволит передать контекст выступления, сделает реплики поэта понятными. Это сделает излишними дополнительные объяснения, которые при всем желании не смогут в полной мере заменить контекст стенограмм.

Было также решено стилистически не править стенографический текст выступления Маяковского, как это иногда имело место в предыдущих научных изданиях. Сохранилась лишь одна опубликованная стенограмма, которую поэт поправил в нескольких местах. Стенограммы передают живую, не подготовленную заранее речь Маяковского и других выступающих и уже одним этим, помимо даже содержания выступлений, представляют ценность для всех исследователей его творчества и читателей.

## В. МАЯКОВСКИЙ И «СКИТ»

Предлагаемый сюжет открывается изложением спора между В. Ходасевичем, представлявшим русский литературный Париж, и А.Л. Бемом, руководителем пражского литературного содружества русских эмигрантских писателей «Скит поэтов» (в дальнейшем «Скит»). Предметом спора стала фигура В. Маяковского, к которой обратились участники спора вскоре после гибели великого поэта. Речь шла об оценке его творчества, значимости его для дальнейшего литературного развития. В. Ходасевич в статье «О Маяковском» – своего рода яростном антинекрологе – высказал свою известную позицию неприятия личности Маяковского и его творчества, бывшего, как он утверждал, лишь имитацией новаторства в поэзии, изменой идеям футуристов.

В статье А.Л. Бема «Спор о Маяковском» речь шла о несправедливости подобной оценки творчества Маяковского, через все творчество которого «проходит красной нитью основная тема лирики: *я и мир*. И все своеобразие Маяковского в том, что он совершенно по-новому преподнес нам эту основную лирическую тему». Оспаривая основную мысль в статье Ходасевича, не видевшего в Маяковском «революционера в поэзии», А.Л. Бем особо обращал внимание на поэтический синтаксис Маяковского – утверждая, что именно здесь проявилось творческое новаторство, оказавшее влияние «на всю последующую поэзию».

За спором Бема с Ходасевичем слышался и полемический диалог двух «столиц» русского зарубежья – Праги и Парижа; диалог, за которым стояли разные литературные традиции. Об этом писал Бем, напоминая, что, в отличие от Парижа, примыкавшего к школе символистов, прошедшего в своем литературном развитии мимо идей русского футуризма, Прага прошла и через есенинский путь имажинизма, и через опыт Маяковского и Пастернака.

За этим суждением стоял конкретный опыт «Скита», в котором, по словам одного из наиболее ярких его поэтов, Вяч. Лебедева, «главенствовала советская поэзия, представленная Маяковским, Есениным и Пастернаком». В поэзии самого Вяч. Лебедева ясно ощущалось присутствие Маяковского – и в утверждаемой грандиозности единства души и мира, и в том самом поэтическом синтаксисе, о котором, в связи с Маяковским, писал А.Л. Бем.

Голос Маяковского слышен и в произведениях других участников «Скита» – М. Скачкова (в его книге «Музыка моторов»), А. Туринцева («Эпизод», «Конница»), А. Фотинского («Демонстрация»). В поэзии Аллы Головиной, где живет соединяющий землю с небом образ *души-птицы* и связанный с этим неизменно возникающий мотив *крыльев*, угадывается преемственная линия с поэмой Маяковского «Война и мир» («Белые крылья выросли у души...»). *Крылья души* осеняют поэзию Аллы Головиной, соединяя ее с поэтическим миром Владимира Маяковского.

**Я.В. Чухарева (Москва)**

### **ИССЛЕДОВАНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ПОЭМАХ В. МАЯКОВСКОГО В ХОДЕ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННЫХ УЧАЩИХСЯ**

Владимир Маяковский запустил новый виток русской поэзии, он знал все приемы оживления стиха, в том числе и через сценическую организацию действия. Поэтому необходимым видится рассмотреть поэмы с точки зрения понимания драматургического построения текста.

Для более эффективного и полного анализа были выделены и определены фабульные точки, являющимися опорами для развития действия в поэмах.

На основу драмы наращиваются основные составляющие – сценические эпизоды, в которых каждое событие присоединяется друг к другу, создавая художественное пространство. Конструкция драмы – это организация всех элементов в правильном порядке для создания единого «организма».

Особую роль в драме играет гипербола: персонаж нуждается в большом количестве громких, внятно произносимых слов, нежели этого требует текст драмы, так как речь рассчитана на массовый эффект.

В образной системе драмы преобладают речевые характеристики, ориентированные на зрителя, обладающие зрелищной выразительностью и учитывающие возможности сценического пространства. Отсюда главное требование – сценичность.

Метод коллажирования позволил достигнуть и добиться наглядного представления, так как это универсальный прием и многоступенчатый процесс создания индивидуального и неповторимого продукта, подчиняющийся заданной теме и условиям, обладающий эмоциональным воздействием. Для студентов музыкального училища был приведен пример по аналогии с композиторами: «В русской литературе классиком является А.С. Пушкин, как в музыке П.И. Чайковский, а В.В. Маяковский стал Д.Д. Шостаковичем или современным композитором, Людовико Эйнауди».

Работа над погружением и объяснением этого периода литературы заняла большое количество времени: тексты произведений поэта тяжело переводятся на китайский язык. Нужно отметить, что есть переводы текстов этого писателя, но существующие переводы не всегда передают полноту произведений. Например, слова «размедвеженье» выглядит как «razmedvezhenie», не имеет аналога в языке студентов, «любёночек» составляется из возможных по звучанию китайских слогов «liǔběn nuòqiè kè», «стих строкопёрстый» из слогов «sītèluókē rò», «дамьё» – «dámǐěr», сочетание «человечьи ноты» как «человеческие заметки» – «rénlèi bǐjì», «одни сплошные губы» не имеют прямого перевода, тем самым затрудняется понимание словосочетания, перевод которого «твёрдая губа» – «yī gè jiǎnshí de zuǐchún»,

«сердцелюдый» – «милый» «qīnqiè», «строчная душа» не имеет аналога и обозначается «душа в нижнем регистре» – «xiǎoxiě línghún», «омолниили [телефон]» не имеет аналога, объясняется ложным переводом «омолаживать» «huīfùhuóli», глагол «огромив» не имеет аналога и переводится как «огромный» – «jùdà de».

В практике преподавания русского языка как иностранного творчество Владимира Маяковского рассматривается при обучении иностранцев на филологических или лингвистических факультетах, при высоком уровне владения языком. Тем ценнее работа, проведенная со студентами, хоть и музыкально одаренными, но имеющими низкий уровень владения русским языком.

Л.Л. Шестакова, А.С. Кулева (*Москва*)

### **МАЯКОВСКИЙ: ПОЭТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ РЕАЛИЙ ЭПОХИ (на материале сводного авторского словаря)**

Владимир Маяковский был исключительно чуток к новым веяниям в жизни и языке. Особенно хорошо это видно в жанре авторского словаря, где внимание уделяется каждому слову поэтического текста.

«Словарь языка русской поэзии XX века» дает возможность не только более пристально взглянуть на идиостиль Маяковского, но и сопоставить его с другими идиостильями. Этот сводный словарь построен на материале творчества десяти выдающихся поэтов Серебряного века: И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой. Важную часть словаря составляют, наряду с необходимыми лингвистическими сведениями о

слове, историко-культурные, энциклопедические и др. комментарии к иллюстративным контекстам.

Из авторов, язык которых описывается в словаре, именно Маяковский наиболее внимателен к таким новым реалиям, как реклама и кинематограф.

Помимо самой лексемы *реклама*, Маяковский использует более конкретные обозначения (*электрореклама*, *перетяжка* – отметим, что последнее слово широко используется и сейчас, наряду с синонимами *растяжка* и *транспарант*), вводит в поэтический текст рекламные слоганы. При этом сам феномен рекламы осмысливается, оценивается по-разному, нередко в ироническом, осудительном ключе. В концептуализации рекламы определенную роль играют и тропы. См., например: а для рекламы –/ не храм, / а краса –/ старайся / во все тяжкие. / Электрорекламе –/ лучший фасад: / меж башен / пустить перетяжки, / да буквами разными: / «Signe de Zoro», / чтоб буквы бежали, / как мышь. / Такая реклама / так заорет, / что видно / во весь Boulmiche. [о соборе Парижской Богородицы] (1925); Тебя ослепило, / ты / осовел. / Но, / как барабанная дробь, / из тьмы / по темени: / «Кофе Максвелл / гуд / ту ди ласт дроп». [англ. – «Кофе Максвелл хорош до последней капли»; ср. англ. Good to the last drop – «Хорош до последней капли»; рекламный слоган Maxwell House Coffee с 1910 г.] (1925). Ср. строки Цветаевой: «Без единственного шва // Ткань, наброшенную свыше: / С высоты – не верь, что вышла / Вся – на надобы реклам! – / Всей души твоей мальчишьей – / На́ плечи – моим грехам / И годам...» (1928).

Характерное для Маяковского внимание к современности заметно и в использовании лексики, связанной с кинематографом. Это отдельная, весьма пестрая группа слов: *кино* и *Совкино* (сокр.: «Советское кино» – Всероссийское фотокинопромышленное акционерное общество, 1924–1930), *киноаппарат*, *кинематограф* (в значении «кинотеатр»), также *Гарри Пиль* (немецкий актер и режиссер), «*Медвежья свадьба*» (название кинофильма) и др. Многие примеры с подобными номинациями из поэзии Серебряного века несут на себе печать архаичности, тогда как у Маяковского превалирует актуальность и

современность темы. Ср. строки Блока: В кинематографе вечером / Знатный барон целовался под пальмой / С барышней низкого званья» (1914) – и Маяковского: «Но мы / не предадим / кустарям-одиночкам / ни лозунг, / ни сирену, / ни киноаппарат» (1926).



**КРУГЛЫЙ СТОЛ**  
**РЕЦЕПЦИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**  
**В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1914-1918 ГГ. –**  
**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

Проект РНФ № 23-28-01239 «От факта к художественному образу –  
осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов –  
А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского,  
И.Э. Бабеля», руководитель Михаленко Н.В. (ИМЛИ РАН).

Г.Н. Воронцова (Москва)

## ОЧЕРКИ А.Н. ТОЛСТОГО ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В КРИТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОКОВ<sup>1</sup>

Во время Первой мировой войны, в качестве военного корреспондента газеты «Русские ведомости» и уполномоченного Всероссийского земского союза, в зону военных действий Толстой выезжал трижды: в 1914 г. — на юго-западный фронт, в 1915 — на кавказский, в 1916 — на западноевропейский. Его военные очерки, публиковавшиеся под названием «Письма с пути» в газете «Русские ведомости», для тома собрания сочинений, вышедшего двумя изданиями в 1915 и 1916 гг., были объединены в циклы: «По Волыни», «По Галиции», «На Кавказе» и «В Англии». В издание 1915 г. вошло два первых цикла, 1916-го — четыре. Одним из первых откликнулся на книгу Толстого, вышедшую в 1915 г., Н.П. Ашешов, который ее «беглость» и «поверхностность» предлагал «считать лишь простыми недостатками», которые «искупаются искренностью художника, красивой простотой его отношения к жизни и полным отсутствием какого-либо национального бахвальства». В.П. Кранихфельд к достоинству военных очерков Толстого относил прежде всего «мудрую воздержанность» писателя «по части умствований», отмечал, что «почти фантастическое» под пером автора принимает характер достоверности, потому что «он умеет показать и психологические основания кажущейся фантастики». В отличие от Ашешова и Кранихфельда А.А. Гвоздев оценивал военную прозу Толстого скептически, указывая что автор «сумел во всех своих поездках по стопам войны, сохранить

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабеля», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

душевное равнодушие постороннего наблюдателя». С.А. Адрианов, напротив, считал, что Толстой принадлежал «к числу писателей, ярко переживающих современность и явно преображающихся под ее необычайными откровениями», а его последняя книга «поражает единством и четкостью настроения, которым проникнуты все эти отрывочные рассказы о попадающихся на пути пейзажах, хатах, поездах, офицерах, солдатах». Е.А. Колтоновская также отмечала, что писателя «поразило внезапное преобразование огромной России — всей, сверху до низу, полный сказочный переворот в психике как народа, так и интеллигенции», тем более что «те же чувства, в гораздо большей степени, даже со специфическим славянофильским оттенком», безраздельно владели самим Толстым. С большим вниманием к военным очеркам писателя отнесся М. Курдюмов, который подчеркивал, что Толстой «рисует больше всего *будни войны*, походную жизнь и военный быт со всеми его мелочами, и в отдельных штрихах всюду проглядывает *наше, особенное, русское*». Своим впечатлением от военных очерков писателя делился В.Д. Набоков: «Корреспонденции А.Н. Толстого принадлежат к числу тех (весьма немногих), которые имеют не одну только эфемерную ценность мгновенных снимков быстро текущей действительности. Для истории войны они не претендуют на роль документов, для широкого ее изображения они слишком эпизодичны и отрывочны. Но эти недостатки (если это недостатки) с избытком покрываются основным качеством всех писаний молодого автора: их художественной яркостью, силой их выразительности, прелестью их изложения».

**ОТ «СЕГОДНЯШНЕГО ЛУБКА»  
К ПОЭМЕ «ВОЙНА И МИР» МАЯКОВСКОГО –  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ<sup>1</sup>**

В августе-октябре 1914 года издательство «Сегодняшний лубок» выпустило серию цветных лубков – карикатурных плакатов и открыток, иллюстрирующих стихотворные тексты В.В. Маяковского. Авторами плакатов были В.В. Маяковский, К.С. Малевич, Д.Д. Бурлюк, В.Н. Чекрыгин, И.И. Машков, А.В. Лентулов.

Как писал Г.Н. Пospelов, народное примитивное искусство апеллирует к «эмоционально-жизненным переживаниям, призывая <...> как бы к непосредственному “воспроизведению”» действий лубка. Именно поэтому обращение к лубкам в агитационных целях было закономерным.

Маяковским были полностью созданы четыре лубка «Эх султан, сидел бы в Порте», «Эх ты немец, при да при же», «Немец рыжий и шершавый разлетался над Варшавой», «Отвалилось у Вильгельма штыковое рыжеусие», а также рисунки для почтовых карточек.

В многоцветных и ярких лубках Маяковский вербально и визуально противопоставлял враждующие стороны, с помощью лаконичных лексических и живописных средств высмеивал боеспособность немцев и восхвалял мощь российской армии. Сатира над образами врагов и гиперболизация силы и ума защитников родной страны присутствовали как на картинках, так и в подписях к ним. В поисках ритма и рифмы поэт обращался к частушке, раешному стиху.

Подписи к лубкам интонационно очень разнообразны за счет использования поэтом фольклорных сниженных образов, просторечных выражений, высмеивающих боеспособность немцев: «Да в бою у Осовца / Был острижен, как овца», «Глядь, поглядь, уж близко Висла; / Немцев пучит –

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабеля», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

значит, кисло!». Ироничный тон автора создавался благодаря диссонансу просторечной лексики и библеизмов, архаичных выражений: «Англичан у Гельгоганда / Сторожила немцев банда, // Да сломали чресла у / “Тебена” и “Бреслау”».

Картинки «Сегодншнего лубка» – это работа коллектива художников и поэта в синтетическом жанре в целях агитации и поднятия боевого духа. Статьи Маяковского и стихи периода 1914–1917 гг., поэма «Война и мир» – индивидуальное высказывание автора, где отчетливо отразилась эволюция его взглядов на происходящие события.

В статьях Маяковского «Штатская шрапнель (Вравшим кистью)», «Мысли в призыв», стихотворении «Мысли в призыв» война осмыслялась как «кузня», «ремонт» человеческой природы. Он утверждал, что она «новые мощные черты положит на лицо человеческой психологии». Одновременно он отмечал и огромную цену подобных изменений, в результате которых мир заливают реки крови: «И на площадь, мрачно очерченную чернью, / багровой крови пролилась струя!», «Морду в кровь разбила кофейня, / зверьим криком багрима».

Апогей конфликта гуманистических установок и экономической выгоды представлен в поэме «Война и мир» (1917): «Сцепилась злость человекских свор, / падает на мир за ударом удар / только для того, / чтоб бесплатно / Босфор / проходили чьи-то суда». Обычные люди представлены марионетками в этой бойне: «Каждый, / ненужный даже, / должен жить; / нельзя, / нельзя ж его / в могилы траншей и блиндажей / вкопать заживо...». Библейская символика подчеркивает «дымящееся мира месиво».

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКЛИКИ С.А. ЕСЕНИНА НА ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ<sup>1</sup>

Военная тема в творчестве С.А. Есенина — свидетеля и участника Первой мировой войны (1914–1918) — представлена в целом ряде произведений, некоторые из которых связаны с конкретными историческими событиями, происходившими в Европе. В первые месяцы после вступления Российской империи в войну (предположительно в сентябре 1914 г.) Есенин написал поэму «Галки» (неизвестна), где «отобразил ярко поражение наших войск, бегущих из Пруссии, и плач жен по убитым»<sup>2</sup>. Поэт не остался равнодушным к печальному опыту русской армии: начавшееся вскоре после объявления войны вторжение русских войск в Восточную Пруссию завершилось крупным поражением, стало свидетельством их слабости и неорганизованности. В поэме Есенин, очевидно, следовал традиции «Слова о полку Игореве», о чем свидетельствует переключка сюжета (поражение и бегство русских войск), одного из эпизодов (плач жен соотносится с плачем Ярославны) и заглавного образа («Боян, по мнению автора “С<лова...”», сравнил бы рус<ских> князей не с соколами, преследующими птиц, а сравнил бы князей вместе с их полками со стадами галок, бегущих, на свою погибель, к Дону Великому. <...> Данное отрицательное сравнение (не соколы, — галки) особенно удачно по отношению к полкам Игоря, которые, подобно галкам, были окружены половцами и разбиты»<sup>3</sup>).

В 1914 г. Есенин обратился к событиям, находившимся в центре внимания многих литераторов и активно освещавшимся в периодике. О высокой гражданской позиции поэта свидетельствуют стихотворения

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабеля», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.

<sup>2</sup> Деев-Хомяковский Г.Д. Правда о Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Вступ. ст., сост. и комм.: А.А. Козловский. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 149.

<sup>3</sup> Соколова Л.В. Сокол // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 19.

«своеобразного триптиха» (определение И.Ф. Герасимовой): «Греция», в котором Есенин призвал соблюдавшее нейтралитет государство определить свою позицию в начавшейся войне, «Бельгия», где поэт отметил немецкую оккупацию страны и выразил поддержку бельгийскому народу, «Польша», созданное в связи с начавшейся в конце 1914 германской оккупацией Царства Польского, входившего тогда в состав Российской империи. Стихотворения отличает героический пафос, обращение к славной истории стран, их культурному достоянию и убежденность автора в скором и справедливом возмездии.

К осмыслению Первой мировой войны Есенин вернулся в поэме «Анна Снегина» (1925), события которой начинаются в 1917 г. Отсылки к конкретным историческим эпизодам войны в тексте нет, однако черновик отражает одно из событий Рижской операции, организованной немецкой армией против русских войск 1–6 сентября 1917 г., в первый день которой проводилось форсирование Западной Двины и русская армия понесла значительные потери. Упоминание данного сражения в варианте строк поэмы «Анна Снегина» свидетельствует о внимании Есенина к событиям Первой мировой войны. Помещица Анна Снегина, получившая известие о смерти мужа, сообщала об этом герою: «Как будто от дикой стужи / Дрожа, она бросила мне: / “Вчера разорвало мужа / Снарядом в бою при Двине”»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). Т. 3 / Сост. и подгот. текстов: Н.И. Шубникова-Гусева; Комм.: Е.А. Самоделова, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 416.

## ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ПРОЗЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ И.Э. БАБЕЛЯ<sup>1</sup>

В «Автобиографии» 1924 г. об участии в событиях Первой мировой войны Бабель сообщает короткой фразой: «...я был солдатом на Румынском фронте». Документально эти слова нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть. Однако в опубликованных в марте 1932 г. рассказах «Аргмак» и «Дорога» упоминаются воинские соединения, действовавшие на Румынском фронте.

В 1916–1918 гг. Бабель опубликовал ряд очерков, в которых можно прочесть об отголосках войны в Петрограде. В очерке «Публичная библиотека» говорится о том, как из-за войны изменился состав читателей библиотеки. Среди авторов, ожидающих приема у редактора, из очерка «Девять» — еврей Корб, получивший контузию рядом с французским городом Мобёж. Действие рассказа «Doudou» происходит в годы войны во французском госпитале.

С марта по июль 1918 г. в горьковской газете «Новая жизнь» были напечатаны 17 очерков-репортажей Бабеля, в которых автор писал о своих впечатлениях от жизни революционного Петрограда, в т. ч. о последствиях Первой мировой войны. Так, в очерке «Слепые» говорится об убежище для переживших войну слепых воинов и рассказывается типичная для той эпохи биография жены одного из слепцов.

Цикл «На поле чести», опубликованный в июне 1920 г. в первом номере одесского журнала «Лава», состоит из четырех рассказов: «На поле чести», «Дезертир», «Семейство папаши Мареско», «Квакер». Сюжет и содержание первых трех рассказов заимствованы из книги французского капитана Г. Видаля «Персонажи и анекдоты Великой войны» (Париж, 1918). Рассказ

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабеля», <https://rscf.ru/project/23-28-01239/>.



«Квакер» перекликается с новеллой Г. де Мопассана «Коко». Этот цикл был для Бабеля подступом к военной теме, хотя в нем нет описаний боев, как их почти не будет в «Конармии». Для писателя важнее было показать нравственный аспект происходящих событий, жестокость войны и ее жертвы.

Герои ряда конармейских рассказов были участниками Первой мировой: Сашка Христос, командир эскадрона Хлебников, красноармеец Никита Балмашев. Пять долгих лет пробыл в германском плену повозочный Грищук, многократно упоминающийся в дневнике Бабеля 1920 г., один из героев рассказов «Учение о тачанке» и «Смерть Долгушова». Его пребыванию в плену посвящен рассказ «Грищук», опубликованный одним из первых среди конармейских рассказов — в одесских «Известиях» 23 февраля 1923 г., но не включенный автором в книгу «Конармия».

В 1930-е гг. помимо «Аргамака» и «Дороги» тема Первой мировой войны так или иначе затронута Бабелем в рассказах «Иван-да-Марья», «Гюи де Мопассан», «Поцелуй».

Таким образом, если Бабель и принимал участие в событиях Первой мировой войны, то весьма непродолжительное время. Вероятно, поэтому непосредственно посвященные ей рассказы заимствованы из французских источников, и в них говорится об иностранной армии. Однако на протяжении многих лет последствия и отголоски той войны оставались в поле зрения писателя, что нашло отражение в его произведениях не только 1910–1920-х, но и 1930-х годов.