

**«От желтой кофты
до красного Лефа».
Маяковский и русский
литературно-
художественный авангард***

Книжно-плакатное творчество Владимира Маяковского, разнообразным проявлениям которого посвящена эта книга, рассматривается нами в контексте теории и практики русского авангарда 1910–1920-х годов как одно из его достижений. «Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько тесно соприкасались между собой, как это было

в период возникновения так называемого кубофутуризма в России»¹.

Русский авангард, важнейшей частью которого был кубофутуризм, формировался в начале XX века как передовой отряд тех творческих сил, что не были удовлетворены достижениями символизма и требовали более радикального преобразования сферы литературы и искусства. В этом отразился общеевропейский процесс обновления художественного языка, обозначенный прежде всего деятельностью итальянского футуризма, французского кубизма и немецкого экспрессионизма. Но рядом с типологически общими или заимствованными дискурсами в русской литературе и искусстве сложились такие своеобразные явления, как будетлянство (кубофутуризм), интуитивная школа эгофутуризма, аналитическое искусство Павла Филонова, музыкальный абстракционизм Василия Кандинского, заумь Алексея Кручёных, неопримитивизм и лучизм Михаила Ларионова, всёчество Ильи Зданевича, эмоционализм Михаила Кузмина, музыка высшего хроматизма Артура Лурье, супрематизм Казимира Малевича, монтаж аттракционов Сергея Эйзенштейна, конструктивизм, имажинизм, обэриутство и др.

Как мы видим, полиструктурность русского авангарда стала одной из определяющих его черт, источником своеобразия, индивидуальной неповторимости этих проектов. Так, словотворческие опыты Хлебникова по склонению корней, заумный язык Кручёных, использование «ноль-формы» Василием Гнедовым значительно углубляли эксперимент в поэзии.

Не менее важной особенностью русского авангарда можно назвать его стилевую плюрализм: разрывая с традицией, с эстетикой современников, его творцы не замыкались в рамках манифестов, но искали и находили творческие импульсы вне своих групп. Особый интерес к фольклору, к архаике заставлял критиков писать о том, что «будетлянство не есть футуризм, в то время как последний вовсе отрицает традицию, будетлянство

* Статья выполнена при поддержке Российского государственного научного фонда (РГНФ), № проекта 16-04-00318 (а) «Маяковский в зарубежном мире: восприятие, влияние, изучение».

есть новотворчество, вскормленное великолепными традициями русской древности»². Рядом с ориентацией на опыт европейского авангарда (футуризма, фовизма, экспрессионизма, дадаизма) получили распространение идеи «обращения к Востоку», к синтезу в «понимании окружающего мира и декоративности в его передаче»³. Эта теоретическая и практическая устремленность к разным, порой взаимоисключающим ценностям, получила предельное воплощение во «всёчестве».

Присущий модернизму синтез искусств обрел в авангарде более зримые, даже зрелищные формы, сочетавшие элементы условного театра, монодрамы и площадного балагана. Видовые и жанровые границы стали проницаемыми или были разрушены. Текст входил в живописное полотно как равноправный изобразительный элемент (цикл «Времена года» Ларионова, «Англичанин в Москве» Малевича). Напротив, «Железобетонные поэмы» Каменского или «Заумная гнига» Кручёных–Розановой рассматривались как предметы искусства и экспонировались на художественных выставках. Наконец, «взлетели новые книги», и получило развитие уникальное содружество поэта и художника в литографированных изданиях «самописма». В стремлении сохранить спонтанность и интуитивность творческого акта были созданы разнообразные техники, объединявшие визуальные и вербальные образы.

Несомненно, многоликость авангарда неотделима от социально-политической ситуации в России. Временем активных выступлений разнообразных футуристических и постфутуристических групп принято считать 1910–1920-е годы, вместившие и Серебряный век русской культуры, и период войн и революций, и построение «коммуны во весь горизонт». За эти годы сложилось два исторических этапа — ранний авангард и послереволюционный, связанный с программой Левого фронта искусств, конструктивизма и производственного искусства. Как отмечает Н. Гурьянова, эти «две идеологические модели русского авангарда какое-то время продолжали сосуществовать, часто в творчестве одной группы (развитие супрематизма после 1917 года тому хороший пример), да и в пространстве одной творческой биографии (Маяковский)»⁴. Водоразделом стал 1923 год — этот рубеж обозначен и в томах нового полного собрания произведений Маяковского (т. 1 «Стихотворения 1912–1923», т. 5 «Поэмы 1915–1923» и т. д.). Маяковский отразил непростую логику своей творческой эволюции в красочном и зримом образе: «От желтой кофты до красного Лефа».

Ранний авангард, сосредоточенный на критике существующего искусства и формопорождении нового, выражал себя в игровом, эпатажном действии. М. М. Бахтин, как известно, подчеркивал, что «большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготавливая их, известная карнавализация сознания»⁵.

Напротив, авангард 20-х годов явно политизирован, в нем свобода творчества уступает место утилитарной тенденции социального заказа, конструктивизма, литературы факта, производственного искусства. Стремление примирить художественный эксперимент и политическую активность нашло уникальное воплощение в творчестве Маяковского, что дало ему основание утверждать: «Мы никогда не были беспочвенными авангардистами».

«Живопись и поэзия первые осознали свою свободу», — с этого утверждения ведет начало будетлянство, или кубофутуризм, уникальное движение, органично объединившее литературу и изобразительное искусство в поисках новых форм. Хлебников замечал:

Странная ломка миров живописных
 Была предтечею свободы,
 Освобождением от цепей,
 Так ты шагало, искусство.

(«Бурлюк»)

Почти все кубофутуристы были художниками или неплохо рисовали, ориентировались на новейшие приемы живописи, внедряя их в словесное творчество и отражая в манифестах. Маяковский в силу особенностей своего таланта ярче других выразил ведущую роль зрительного восприятия мира и визуализации всего внутреннего опыта в поэтике авангарда. «Я — поэт. Этим и интересен», — писал Маяковский в автобиографии и там же отмечал, что «понятия поэтические» и «понятия живописные» сосуществуют в нем с детства.

Первые уроки рисования он получил у профессионального художника С. П. Краснухи в Кутаиси. После переезда в 1906 году в Москву Маяковский учился в Пятой классической гимназии и помогал овдовевшей матери, раскрашивая на продажу открытки, пасхальные яйца, делая плакаты. Пятнадцатилетним подростком Маяковский участвовал в нелегальной социал-демократической работе, в 1908 вступил в РСДРП(б), был трижды арестован, с августа 1909 по январь 1910 года находился в заключении в одиночной камере Бутырской тюрьмы. Уже после первого ареста он был исключен из гимназии, а поступив осенью 1908 года в подготовительный класс Строгановского училища, не смог продолжить учебу из-за нового тюремного заключения. В письме Маяковского из Сущевской части в январе 1909 года среди просьб к сестре Людмиле встречается первое упоминание о рисовании плакатов: «...спроси у Сергея адрес Виктора Михайловича, которому я рисовал плакат, сходи туда, спроси денег (проси 8 рублей), а если понадобится что-нибудь дорисовать, то сделай это, пожалуйста. На полученные деньги купи акварельных красок в училище, обязательно с коробкой, затем папку для рисования <...>, принеси Гнедича “Историю искусств”, Мутера “Историю живописи в XIX столетии”, если есть, то принеси от кого-нибудь другого, а если нет, то в крайнем случае те, которые лежат у меня в сундучке, только оберни в бумагу» (13: 11, 12). Заметим, что книги по искусству пятнадцатилетний Маяковский не только читал, но и берег как свое достояние. Договорившись с надзирателем о занятиях рисованием, он получил возможность делать портреты своих товарищей — сохранились немногие — С. Морчадзе и П. Вегера.

Через полгода, арестованный в третий раз Маяковский провел шесть месяцев в одиночной камере Центральной пересыльной тюрьмы — знаменитой Бутырки. От этого времени сохранилось лишь четыре строчки из отобранной надзирателем тетради стихов:

В золото, в пурпур леса одевались,
Солнце играло на главах церквей.
Ждал я: но в месяцах дни потерялись,
Сотни томительных дней⁶.

(«Я сам»)

Несомненное и нескрываемое ученичество у символистов, цветопись и звукопись, воспринятые у Бальмонта и Белого, недолгое знакомство с поэтом Виктором Гофманом и несколько томов стихотворений Надсона, Блока, — вот тот, надо признать, интересный поэтический опыт, который был освоен Маяковским до вступления на литературный путь. Но более реальной перспективой (без свидетельства о благонадежности) было получить профессию художника — он посещал студии С. Ю. Жуковского и П. И. Келина (1910). В августе 1911 года Маяковский был допущен к конкурсному экзамену в Высшее художественное училище при Академии художеств в Петербурге, но сам экзамен не сдавал, так как не получил справки о благонадежности. Его судьба определилась тогда же, с поступлением в фигурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где он сблизился с В. Н. Чекрыгиным, Л. Ф. Шехтелем (Жегиным).

По воспоминаниям А. Кручёных, «Маяковский того времени — еще не знаменитый поэт, а просто необычайно остроумный, здоровенный парень лет 18–19, учившийся живописи, носил длинные черные космы, грозно улыбался. Рот у него был слегка завалившийся, почти беззубый, так что многие знакомые уже тогда звали его в шутку “стариком”. Ходил он постоянно в одной и той же бархатной черной рубаше, имел вид анархиста-нигилиста»⁷.

Осенью 1911 года произошла встреча Владимира Маяковского с Давидом Бурлюком, который угадал его мощный критический потенциал и указал ему цель. Маяковский, по его словам, заговорил сразу как художник и как поэт. Уже в первых диспутах, когда Бурлюк делал основной доклад и приглядывался к 19-летнему Маяковскому, юноша рвался доказать публике: «Только мы — лицо нашего времени!».

Он читал стихи свои и будетлян. «Бронебойно грохотали мятежные» строки Хлебникова:

Веселош, грехош, святош
Хлябиматствует лютеж...⁸

Первое публичное выступление состоялось на диспуте общества «Бубновый валет» 25 февраля 1912 года в Политехническом музее, когда по существу в его активе не было ни картин, ни стихов — лишь пафос несогласия. Его полемический дар проявился на диспутах в Троицком театре в Петербурге, в «Бродячей собаке», а участие в выставке общества художников «Союз молодежи» в декабре 1912 года («Портрет Р. П. Коган»)⁹ совпало с литературным дебютом в альманахе «Пощечина общественному вкусу» («Ночь» и «Утро»). Подписанный Маяковским вместе с В. Хлебниковым, Д. Бурлюком и А. Кручёных манифест провозглашал разрыв с традициями, свободу словотворчества, обновление языка искусства.

Альманах «Садок судей» (1910) и «Пощечина общественному вкусу» (1912) обозначили появление группы «Гилея», получившей затем наименование

«кубофутуристов». Ядро ее составили Давид Бурлюк, Велимир Хлебников, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Алексей Кручёных, Бенедикт Лившиц. Маяковский печатался в футуристических сборниках «Садок судей — 2», «Требник троих», «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас» и др. Первая книга «Я!» вышла в 1913 году в оформлении В. Чекрыгина, Л. Шехтеля и самого автора.

Вспоминая выступления Маяковского, Кручёных писал: «И вот зрелище: Маяковский в блестящей как панцирь золотисто-желтой кофте с широкими черными вертикальными полосами, косая сажень в плечах, грозный и уверенный, был изваянием раздраженного гладиатора»¹⁰. На диспуте 26 февраля 1913 года в руках Маяковского оказалась только что, в декабре 1912 года, изданная «Пощечина общественному вкусу», и на чистой странице он зарисовал в память о своем первом сражении его участников — М. Волошина, Д. Бурлюка и К. Малевича. Любопытно, что и в этих мимолетных набросках уже видны характерные черты его портретной графики, так восхищавшей современников поэта.

Успех кубофутуристических вечеров и прежде всего неукротимого полемиста, артистичного юноши Маяковского заставил их инициаторов задуматься о создании театрального зрелища. В июле 1913 года Матюшин, Малевич и Кручёных собрались на Первый Всероссийский съезд баячей будущего в Усикирко, дачном поселке в Финляндии. В принятом манифесте говорилось, что пора «устремиться на оплот художественной чухлости — на русский театр и решительно преобразовать его». С этой целью учреждался новый театр «Будетлянин». Предполагалось поставить «Снежимочку» Хлебникова и заказанные вещи: пьесу Маяковского, первоначально названную «Железная дорога» (позже — «Восстание вещей»), и оперу Матюшина по пьесе Кручёных «Победа над солнцем». Вернувшись из Финляндии, Малевич пишет Матюшину, уже переговорив с Маяковским: «Я всё раздумываю над нашим “Будетлянином”. У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца, для нас блестяще он всё разрешает <...>. Я и Маяковский вносим предложение Вам, надеюсь, что и Круч<ёных> тоже, и Вы присоединитесь к нам. Именно, мы поручаем Вам снести письменное заявление от имени всего нашего Т<овариществ>ва в Союз молодежи о поддержке нас на первый спектакль»¹¹. Судя по письму, юный Маяковский (на 15 лет младше Малевича!) воспринимался как единомышленник, даже более близкий в этот момент, чем Кручёных, в понимании и претворении замыслов футуртеатра.

В предисловии к сборнику памяти Е. Гуро Матюшин писал: «Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально усталой души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки речи только для тех, кто всё сжег за собою. Но все эти победы — только средства. А цель — тот новый удивительный мир впереди, в котором даже *вещи воскреснут*»¹².

Стремясь к такому синтезу разных форм искусства, «Гилея» и «Союз молодежи» объединили свои силы в подготовке спектакля. Бурлюк и Малевич сообщали из Москвы Матюшину: «Полны боевых разговоров — о драме — трагедии Маяковского — уже почти написана — и о Вашей опере — очень интересно — не упустите лишь момента, а такой сейчас именно безусловно есть»¹³.

Инициаторам театра футуристов казалось, что под угрозой приоритет задуманного проекта, ибо конкурирующая московская группа Михаила Ларионова объявила о схожих планах. Малевич был недоволен медлительной подготовкой спектаклей: «Бурлюк и Маяковский меня очень разозлили своей флегматичностью. <...> В октябре у Ларионова уже назначены спектакли, после которых он едет в Питер. Надо торопиться»¹⁴.

Хотя театральный проект Ларионова так и не был воплощен, Маяковский, едва закончив текст трагедии, вышел на московскую сцену в театрализованном образе Поэта, заявляя: «Я — бесценных слов транжир и мот» (в пьесе: «Гранных строчек босой алмазник»). 19 октября 1913 года он участвовал вместе с Гончаровой и Ларионовым в открытии кабаре «Розовый фонарь», запомнившимся грандиозным скандалом при появлении художников с раскрашенными лицами и чтении поэтом в желтой кофте стихотворения «Нате!».

Постановки «первых в мире футуристов театра» в декабре 1913 года — трагедии «Владимир Маяковский» (оформление П. Филонова, И. Школьника при участии О. Розановой) и оперы «Победа над солнцем» (текст А. Кручёных, музыка М. Матюшина, оформление К. Малевича) стали, по общему мнению, наивысшим достижением раннего русского авангарда. Важнейшей темой театрального эксперимента стала потребность «дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей». Маяковский показал «наши новые души, гудящие, как фонарные дуги», а героями пьесы Кручёных стали «будетлянские силачи» и спортсмены. В спектакле-монодраме «Владимир Маяковский» автор исполнил заглавную роль Поэта, провозглашенного «князем нищих» и готового нести за них крестную муку. «И как просто было это всё, — писал Борис Пастернак. — Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания»¹⁵.

Пафос спектаклей ярко выразила Ольга Розанова в афише «Первые в мире постановки футуристов театра». В сложном движении вечерних огней города взлетают буквы театральной афиши. Динамичная композиция, цветовые контрасты зеленого, белого, красного. Из темноты к зрелищу устремляется фигура высокого мужчины в цилиндре и развевающемся пальто. Изображенный человек чем-то схож с автором и героем трагедии — Владимиром Маяковским. Это его желто-полосатая кофта проглядывает в распахнутых полах пальто, а мотив порывистого движения характерен для раннего Маяковского: «Версты улиц взмахами шагов мну. Куда уйду я, этот ад тая», «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана...». Над декорациями пролога, эпилога и костюмами работал П. Филонов. Он, по воспоминаниям А. Кручёных, когда начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку: «В сущности, писал он не декорации, а две огромные, во всю величину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины, — рассказывал Алексей Кручёных. — Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно

написанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка.

Другой декоратор — Иосиф Школьник, писавший для пьесы Маяковского в той же мастерской, в помещении рядом с Филоновым, задумал было вступить в соревнование с ним, но после первой же ночи заснул под утро на собственной, свеженарисованной декорации, а забытая керосиновая лампа для разогревания клея коптила возле него вовсю. Филонов ничего не замечал!¹⁶ По воспоминаниям мецената футуристического театра, председателя «Союза молодежи» Л. И. Жевержеева, образы героев-калек Филонов делал без эскизов — по холсту: «Чрезвычайно сложные по композиции “плоскостные” костюмы Филонова, написанные без предварительных эскизов им самолично прямо на холсте, затем были натянуты на фигурные, по контуру рисунка, рамки, которые передвигали перед собою актеры»¹⁷. Некоторое представление о сценографии трагедии дает помещенный в журнале «Огонек» (1913. № 50) репортажный рисунок Животовского, запечатлевший не только сцену из спектакля, но и выход автора: «Молодой человек-футурист в ярко-желтой кофте демонстрирует себя во время антракта перед публикой».

По свидетельству Н. И. Харджиева, в подготовке спектакля «Владимир Маяковский» принимала участие Ольга Розанова. В печатной афише футуристического театра с рисунком Давида Бурлюка указано: «Декорации художников гг. Малевича, Школьника, Филонова и др.»

В центре эскиза декорации Розановой мост и угловатые («заломленные») конструкции, они явно предполагают трехмерное пространство сцены. Пересекающиеся плоскости могли создать выразительные возможности для мизансцен и страстных монологов Маяковского, вынужденного в реальности использовать обычную приставную лесенку посреди пустой сцены. Об этом писали очевидцы: «Сцену осветили перед тем, как появиться поэту. Поэт взобрался на лесенку, на пьедестал, утвердился в позе и стал говорить». Для Розановой футуристического периода «Человек на улице» — также ведущая тема. Острые грани домов, пространственные и светотеневые контрасты видны в ее эскизе декорации к трагедии Маяковского, где в прологе поэт обращался к публике:

Замечали вы —
качается
в каменных аллеях
полосатое лицо повешенной скуки,
а у мчащихся рек
на взмысленных шеях
мосты заломили железные руки¹⁸.

Сопоставление трагедии «Владимир Маяковский» с оперой А. Кручёных «Победа над солнцем», также представленной в Луна-парке, свидетельствует о разных путях развития русского футуризма: один связан с неоромантической, экспрессионистской доминантой, другой — с заумной, словотворческой тенденцией.

Исключенный из Московского училища живописи, ваяния и зодчества в феврале 1914 года за выступления в турне футуристов, Маяковский не оставил

занятий живописью и графикой. Только летом 1915 года он, по свидетельству К. И. Чуковского, сделал около 120 рисунков, среди них преобладали острые до гротеска портретные зарисовки, вызвавшие одобрение И. Е. Репина.

К этому времени Маяковский в августе–октябре 1914 года, сотрудничая с Д. Бурлюком, К. Малевичем, М. Ларионовым, А. Лентуловым, И. Машковым в издательстве «Сегодняшний лубок», написал стихотворные тексты к 22 плакатам и 32 открыткам на тему войны. В шести литографских плакатах и четырех открытках и рисунки, и стихи принадлежали Маяковскому.

Маяковский использовал многие приемы футуристической поэтики, например сдвиги, переносы, передние и составные рифмы:

Ну и треск же, ну и гром же
Был от немцев подле Ломжи!¹⁹

Пользовались популярностью экзотические рифмы, основанные на подборе созвучия к иностранным словам и названиям. Интересно отметить, что сочетание просторечия с экзотизмами само по себе было бы известной «смесью французского с нижегородским», если бы не использование его как приема. Это и стилизация под народную речь, и стремление обновить литературный язык, лишить его стерильности.

Эх ты немец, при да при же,
Не допрешь, чтоб сесть в Париже²⁰.

Здесь впервые в его практике возникло сцепление агитационного текста, «милитарной карикатуры» и лубочного изображения, нашедшее развитие в мае 1917 года в лубках издательства «Парус», а затем в плакатах «Окна РОСТА».

В цикле статей о современном искусстве Маяковский протестовал против превращения картин в «телегу для перевозки здравого смысла сюжета» и отстаивал достижения молодых художников, воскрешающих «настоящую русскую живопись, простую красоту дуг, вывесок, древнюю русскую иконопись неизвестных художников, равную Леонардо и Рафаэлю»²¹.

Подлинным манифестом авангардной эстетики стала поэма Маяковского «Облако в штанах» (первоначальное название книги «Тринадцатый апостол», 1915), страстная проповедь «крикогубого Заратустры», обозначенная автором как четыре крика четырех частей: «долой *вашу* любовь, долой *ваше* искусство, долой *ваш* строй, долой *вашу* религию».

Эта книга, по словам современника, представляла угрозу — «угрозу стать частью нашего взыскующего духа, так как поистине она — кровавые лоскутки сердца современности»²².

Когда в феврале 1915 года в Петрограде вышел альманах «Стрелец» с отрывками из поэмы «Облако в штанах», Д. Бурлюк отметил, что в этой книге «футуристы как тараканы меж солидно отсыревших (климат такой) бревен символизма»²³. Действительно, впервые здесь встретились стихи футуристов и произведения Александра Блока, Михаила Кузмина, Федора Сологуба. Похожим было явление футуристов в марте 1915 года на «Выставке живописи 1915 года» в Москве. Вместе с полотнами академиков в респектабельных залах

был показан «Самопортрет» Маяковского, состоявший из половинки цилиндра, перчатки и трости, его экспрессионистская «Рулетка» (*Chemin de fer*) с приклеенными игральными картами. Критика отмечала новый облик Маяковского: желтую кофту сменил вполне обычный костюм. Цилиндр и желто-полосатая кофта остались в «Автопортрете» (1913) и во фрагменте полотна «Рулетка» (1915). Восприятие мира сквозь «метафорику игры» (Р. Якобсон) — важнейший элемент лирики Маяковского и всего авангардного творчества. Вспомним его первое «профессиональное» стихотворение «Ночь»:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
В зеленый бросали горстями дукаты,
А черным ладоням сбежавшихся окон
Раздали горящие желтые карты²⁴.

Тот же образ возникает спустя десять лет: «Вся жизнь / на карты окон легла...» («Про это»). Мир карт многократно воплотился и в образности Розановой (Цикл «Игральные карты», книги «Игра в аду», «Заумная гнига»).

В том же 1915 году, весной и зимой, прошли две яркие футуристические выставки картин: «Первая футуристическая выставка “Трамвай В”» и «Последняя футуристическая выставка 0,10». Здесь к концу года произошло размежевание группы Малевича, тяготевшей к чистой форме, «живописной зауми», с тем «содержательным», экспрессионистским направлением, которое представлял Маяковский. Прочитанные после вернисажа выставки «0,10» отрывки из поэмы «Война и мир» были восприняты художниками как измена футуризму. По воспоминаниям В. Алексеевой-Месхиевой, Маяковский на вечере в Политехническом музее читал «Войну и мир» с необычайным внутренним пафосом, с большим трагедийным запалом. В финале он встал на колени и читал на коленях с протянутыми к зрителям руками:

Вытеку, срубленный,
но кровью выем
имя «убийца»,
выклейменное на человеке.
Слушайте!
Из меня
слепым Вием
время орет:
«Подымите,
подымите мне
веков веки!»²⁵

Об актуальности поэмы в послереволюционные годы свидетельствует театрализованное представление «Войны и мира» вместе с прологом из «Мистерии-буфф» в Витебске 17 сентября 1921 года силами Уновиса, — художественного объединения «Утвердителей нового искусства», созданного К. Малевичем. Выступлением под лозунгом «Величайшина» открывался цикл вечеров современной поэзии, музыки и театра: «Представлено будет “Война и мир” Маяковского

в 5 актах. Стихи Малевича и других. Специальные декорации худ. Ермолаевой и Циперсона».

Еще в 1915 году в ответ на утверждения И. Зданевича о том, что «футуризм умер. Идет всёчество!» Владимир Маяковский заявил: «Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением... Футуризм мертвой хваткой взял Россию». В дальнейшем, сколько бы ни возобновлялись разговоры о «смерти футуризма», а затем и о ликвидации, кубофутуризм оставался реальной силой, с которой приходилось считаться и старшему поэтическому поколению, и начинающим литературную жизнь писателям. «Нами, футуристами, много открыто словесных Америк, ныне трудолюбиво колонизируемых всеми, даже благородно шарахающимися от нас писателями. Скоро сделанное нами станет не творимой, а разучиваемой азбукой»²⁶.

Отличительной чертой русского авангарда, как уже отмечалось, стала его тесная связь с социальной и политической стороной жизни. Широта практической реализации авангардной поэтики была уникальна — от плаката и лозунга до театрального зрелища.

С началом революционных преобразований Маяковский на Совете организаций художников Москвы был вместе с К. Коровиным избран представителем для всех переговоров с Временным правительством. Ольга Розанова сообщала А. А. Шемшурину 4 апреля 1917 года о собраниях художников: «За всё это время умные речи слышала только от Д. Бурлюка и Маяковского»²⁷. Вместе с Георгием Якуловым он поддержал создание в июле 1917 года Лево́й федерации Профсоюза живописцев Москвы, участвовал в их первой выставке. В марте 1917 года в Петрограде Маяковский вошел во Временный комитет уполномоченных Союза деятелей искусств. На собрании в Михайловском театре Илья Зданевич призывал: «Выбирайте временный комитет для созыва Учредительного собрания и текущих дел, боритесь за право художников на самоопределение и самоуправление, протестуйте против министерства искусств и захвата власти». Маяковский также выступил со словами: «Мой девиз и всех вообще — да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство».

От имени левых организаций свободного искусства их поддержал Н. Н. Пунин: «Наш лозунг здесь провозглашен, — товарищи Зданевич и Маяковский ясно здесь всё обрисовали. Левые течения во всё время старого строя находились в ненормальных условиях». В результате дискуссии была принята резолюция Маяковского. Показателен список избранных в состав Временного комитета Союза деятелей искусств, который огласил председатель собрания В. Д. Набоков: «От живописи — Альтман и Сомов; кандидаты — Шагал и Рылов; от архитектуры — Дубенецкий и Таманов; кандидаты Шрертер и Курбатов; от скульптуры — Матвеев и Исаков; кандидаты — Яковлев и Коненков; от литературы — Пунин и Маяковский; кандидаты — Блок и Кузмин; от музыки — Зилоти и Черепнин; кандидаты — Прокофьев и Глазунов; от артистов (сценических деятелей) — Мейерхольд и Фокин; кандидаты Соловьев и Дягилев». Имя Зданевича, как мы видим, отсутствовало в списке. Более успешным было выступление Маяковского, подхватившего слова Зданевича о создании

Союза деятелей искусств и получившего мандат. Вспоминая в докладе «Илиада» (1922) этот день, Зданевич говорил: «Когда из огромного зала заседаний все деятели искусств разбрелись по комнатам для выборов, я, аниматор и витиератор (вдохновитель и воплотитель. — В. Т.), остался один. Мне некуда было идти. Я сел за стол. И заплакал. Первый раз в моей жизни заплакал»²⁸.

Р. Гейро приводит слова Зданевича, написанные на обороте одной из страниц романа «Философия»: «Ильязд — любитель искусств. Всё, к чему он ни прикасался, обращалось в красоту. Маяковский — всё, к чему он ни прикасался, обращалось в революцию!»²⁹

После Октябрьской революции кубофутуристы (В. Маяковский, В. Каменский, отчасти Д. Бурлюк) адаптировались к новым условиям. Создавались литературно-художественные объединения: АСИС (Ассоциация социалистического искусства, 1918), Летучая федерация футуристов (1918), ИМО (Искусство молодых, 1919), Комфуты (коммунисты-футуристы, 1919, 1921), МАФ (Московская, в будущем Международная ассоциация футуристов, 1922), Леф (Левый фронт искусств, 1923–1925), Новый Леф (1927–1928), РЕФ (Революционный фронт искусств, 1929). Их последователи были за пределами Москвы и Петрограда: комфуты в Иркутске и Чите, «Творчество» на Дальнем Востоке, УкрЛеф в Харькове, Южная ассоциация футуристов и Юголеф в Одессе и др.

Роль поэта и художника в построении социально справедливого общества Маяковский связывал с «демократизацией искусства», с поиском новых форм обращения к массам, преобразованием культурной среды: «Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах-музеях, а повсюду: на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих кварталах». Вместе с Д. Бурлюком и В. Каменским зимой 1917–1918 годов Маяковский выступал в «Кафе поэтов». 15 марта 1918 года в единственном номере «Газеты футуристов» был напечатан «Манифест Летучей федерации футуристов» с требованием отделения искусства от государства и провозглашением необходимости третьей Революции, Революции Духа. С осени 1918 года он стремится, напротив, использовать возможности государства в интересах авангарда и работает в отделе Изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса, где начинает издавать газету «Искусство коммуны». Пафос преодоления времени, борьбы с прошлым выразился в жанрах оды, приказа, марша («Ода революции», «Приказ по армии искусств», «Левый марш»). Стихотворение «Наш марш» стало «Маршем футуристов» (отдельное изд. — 1918, муз. А. Лурье, обложка П. Митурича). «Заглавие означало, что марш этот наш, марш футуристов:

Бейся в площади бунтов топот,
Выше гордых голов гряда,
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.

Под непосредственным впечатлением, в один-два дня я сочинил к этому стихотворению музыку. Причем из озорства сочинил я этот марш не в четырехдольном размере, как это полагается быть всякому маршу, а в трехдольном. Характер маршеобразного движения сохранялся, но марш мой как бы прихрамывал»³⁰.

Кафе поэтов в Настасьинском переулке располагалось в непосредственной близости к зданию бывшего Купеческого собрания на Малой Дмитровке, где был клуб анархистов. Сохранилось заявление Московской федерации анархистов об отсутствии практических связей с футуристами³¹.

Усиление роли советского государства, политика военного коммунизма, исключавшая частную инициативу, привели футуристов к необходимости сотрудничества с властными структурами, к соединению идеи социальной революции с творческим экспериментом: «В государственную систему управления вошли носители живой художественной культуры России, привыкшие обычно *противопоставлять* себя власти, и вошли как *власть*», — писал Абрам Эфрос. В 1918–1919 годах с Наркомпросом сотрудничали кроме Владимира Маяковского Василий Кандинский, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Ольга Розанова, Артур Лурье, Марк Шагал, Александр Родченко, Надежда Удальцова и др.

В «Приказе по армии искусств» (1918) Маяковский требовал: «Товарищи! На баррикады! — баррикады сердец и душ». На страницах «Газеты футуристов» и «Искусства коммуны» разрабатывались понятия «Революции Духа», «Интернационала искусств» (Красный Искинтерн). Футуристами планировалось объединение «пролетариев от искусства» в международную организацию, подобную Третьему коммунистическому интернационалу. В документах Международного бюро при Наркомпросе говорилось: «Социальная роль искусства как фактора, гармонически объединяющего народы и общества, делает его могучим орудием в борьбе за осуществление мирового социализма. В то же время духовная роль искусств обещает социалистическому человечеству еще небывалые радости всенародной художественной деятельности в творчестве и постижении искусства»³².

Подчеркивая значение своих достижений, их насущность, подобную хлебу, первый послереволюционный сборник кубофутуристы назвали «Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов» (1918). «Хлебы искусства да преломятся равенственно, — писал Давид Бурлюк. — Ибо искусство — единственная религия нашего духа, пришедшего к купели эстетической». Недаром В. Кандинский воскликнул много ранее: «Мы вступаем в эпоху “Великой Духовности”».

Утопическая вера в возможность рая на земле, впервые воплощенная в финале поэмы «Война и мир» (1916), остается важнейшей чертой художественного мира Маяковского. Финалы всех его крупных произведений обращены в будущее, ближайшее или отдаленное на века. Поэт стремился заглянуть вперед как можно дальше, чтобы «тянуть за собой понятое время». Проективный, созидательный пафос освещает пьесу «Мистерия-буфф», задуманную в июле 1917 года, за несколько месяцев до Октябрьской революции. Пьеса была поставлена в Петрограде к ее первой годовщине — 7 ноября 1918 года. Режиссером был Вс. Мейерхольд, художником спектакля — К. Малевич. Маяковский исполнил роль Человека просто (это был его второй выход на театральную сцену после трагедии «Владимир Маяковский»). Переосмысленная им библейская история о всемирном потопе и чудесном спасении в ковчеге как новый миф о революции, давала ошеломляющие возможности для сценических экспериментов. Актеры Александринского театра отказались играть пьесу, трагестирующую

религиозный сюжет, — исполнителей набирали по объявлению в газете: «Товарищи актеры! Вы обязаны великий праздник революции ознаменовать революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна “Мистерия-буфф”, героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Вл. Маяковским»³³. К сожалению, эскизы Малевича не сохранились, не было и фотофиксации спектакля. Известно лишь, что центральное место занимало большое, диаметром около пяти метров земное полушарие и черные кубы, на которые вставляли актеры.

Афиша и обложка первого издания пьесы были выполнены Маяковским в едином решении. В 1919 году он сделал эскизы костюмов и декораций к несостоявшейся постановке в передвижном «Летучем театре» (экспонировались на Первой свободной выставке всех течений в Зимнем дворце, 1919). Как прекрасно подметила Цветаева, масштаб декорационного творчества особенно соответствовал Маяковскому, потому что «из кожи поэзии рвался еще и живописец».

Попытки поставить «Мистирию-буфф» предпринимались и позже. Сделанный Г. Якуловым в 1920 году эскиз оформления спектакля в Театре РСФСР Первом «с ренессансным блеском в форме своеобразного амфитеатра», по словам В. Бебутова, пригодился для постановки вагнеровского «Риенци»³⁴. Но «Мистерии-буфф» более соответствовали конструктивистские решения А. Лавинского, В. Храковского, В. Киселева (режиссура В. Мейерхольда и В. Бебутова, 1 мая 1921). Отталкиваясь от идеи беспредметничества, они превратили сцену в огромную стройку. «Установка поражала своей грандиозностью, — отмечал А. Февральский, — всеми своими частями она прямо выступала из обычного пространства сцены. Огромные масштабы места действия вполне гармонизировали с размахом пьесы. Занавеса не было... Сцена сливалась с полом зрительного зала...»³⁵

В июне 1921 года во 2-й редакции, с новым прологом и эпилогом, пьеса была показана в московском цирке для делегатов конгресса Коминтерна и стала известна за рубежом (перевод на польский язык сделал В. Вандурский, на немецкий — И. Бехер). Маяковскому представлялась особенно интересной постановка «Мистерии-буфф» под открытым небом на Лубянской площади, в центре которой в 1920-е годы находился фонтан — естественный символ всемирного потопа (с этим замыслом он обращался к студентам Вхутемаса).

С октября 1919 по февраль 1922 года Маяковский работал в РОСТА вместе с М. Черемных, И. Малютиным, А. Нюренбергом и др., выпуская трафаретным способом плакаты с характерными для них лаконичными рисунками и подписями («лозунг, а не роман!»), символикой цвета и жеста, поликадровой композицией. «Это, — отмечал Маяковский, — фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятиmillionного народа». Около 3 тысяч плакатов и 6 тысяч подписей составили его вклад в агитискусство. Десять плакатов РОСТА были показаны на Первой русской художественной выставке в Берлине (1922).

Художественная цельность и действенность этого творчества словно выводила его из области военно-политических конфликтов в сферу искусства.

Не случайно, как вспоминают, Анна Ахматова, определяя сущность Маяковского, говорила: до революции Лермонтов, после революции — плакат³⁶.

Марина Цветаева также связывала создание «Окон РОСТА» с обобщенным выражением всей революционной эпохи: «Эпос наших дней: плакат». Она отмечала: «Если же это “белогвардеец” (враг), Маяковский наделяет его такой выразительности атрибутами, что мы не вспомним ни одного нашего живого знакомого-добровольца, это будет Белая армия глазами Красной армии: то есть живой эпос ненависти... Генерал будет — до чудовищности отросший погон и бакенбард, буржуй будет — не мясом, а целым мысом выступающий на нас живот...»³⁷

Таков плакат РОСТА № 473 (октябрь 1920): «Врангель — фон, / Врангеля вон! / Врангель — враг, / Врангеля в овраг!». Краткие, как выстрелы, строки и лаконичные четыре картинки-эмблемы. Врангель в мантии и с короной под мышкой — в руках кинжал и цепи. В ответ — красноармейский сапог со звездой под зад. Врангель в белой черкеске тянется к красному флагу — красным штыком сброшен с крымских гор. Нетрудно заметить, что этот плакат органично вырос из авангардной стилистики предшествующих лет. «Геометрия, сведенная до пронзительного крика целенаправленной выразительности, — подчеркивал С. Эйзенштейн. — До цветовой агитстрочки, разящей сердце и мысль...»³⁸

В то же время строки-подписи наполнены частушечным ритмом, легко запоминаются несмотря на виртуозную рифмовку и динамичный синтаксис: стремительное действие без единого глагола. Так же и четырехкадровая композиция плаката, раскрывающая сюжет в карикатурных рисунках, создает четкое ритмическое движение. Маяковский пользуется графическим языком, который он опробовал в плакатах «Сегодняшнего лубка», в декоративных эскизах костюмов к «Мистерии-буфф». Характерна максимальная семантическая нагруженность каждого элемента плаката — цветовое решение выявляет невыраженное лексически противостояние Белой и Красной армий (Врангель в белой черкеске — флаг, штык, сапог красного цвета).

Но в поэме «Хорошо!» (1927) плакатное противостояние сменяется исторической панорамой. Цветаева напоминает «гениальные строки о последнем Врангеле, встающем и остающемся как последнее видение Добровольчества над последним Крымом, Врангеле, только Маяковским данным в росте его нечеловеческой беды, Врангеле в рост трагедии»³⁹.

«Будущих былин Святогор-богатырь», — так говорил о себе Маяковский. «Запевший Илья Муромец», — так озаглавил рецензию на книгу поэта Роман Гуль, писатель из стана русской эмиграции. Не принимая революционной насыщенности стихов Маяковского, он утверждал, что «Левый марш» идеологически чужд, но творчески прекрасен. Так проявляла себя авангардная эстетика активизма, объединявшая поиск новых художественных форм с преобразованием мира и человека.

Воспользовавшись футуристической «азбукой», русский авангард 1920-х годов существенно изменил, приспособил к новым условиям многие положения кубофутуризма и создал собственную, постфутуристическую теорию и практику. Наиболее важные изменения касались политизации творческой сферы и установки на утилитарность, конструктивность и массовость искусства.

Маяковский стремился объединить усилия левых художников, восстановить единое культурное пространство авангарда: участвовал в международном журнале «Вещь», где был опубликован его «Приказ по армии искусств», а стихотворение «Сволочи» — в переводе Марины Цветаевой на французский язык (1922. № 1), встречался с поэтами «Блока», «Дзвигни» в Варшаве, с группой «Деветсил» в Праге, с эстридентистами в Мехико, с У. К. Уильямсом и К. Сэндбургом в Нью-Йорке. «Маяковский, подобно Толстому, обнаруживает, — по словам В. Парнаха, — свойственный русским вкус к перестройке жизни всего человечества». В октябре 1922 года Маяковский, участвуя в открытии Первой выставки русского искусства в Германии, познакомился с Г. Гроссом, И. Голлем, Э. Пискатором, В. Герцфельде, Д. Хартфильдтом. Тогда же, по приглашению С. Дягилева, Маяковский побывал в Париже, посетил мастерские П. Пикассо, Ж. Брака, Р. Делоне, Ф. Леже, встречался с Ж. Кокто, Т. Тцара, И. Стравинским, Н. Гончаровой, М. Ларионовым, Б. Григорьевым и др. Он вел переговоры о создании Интернационала искусств для объединения «левых мира» с редактором журнала «Удар» С. Ромовым, создателем группы «Через» И. Зданевичем. В 1919–1930 годах произведения Маяковского переводили на 20 языков, в том числе И. Бехер, Ю. Тувим, В. Броневский, А. Стерн, Л. Арагон, Ф. Кубка, Б. Матезиус, Г. Милев. Плакаты «Окон РОСТА» и рекламная продукция экспонировались на семи зарубежных выставках в Берлине, Амстердаме, Нью-Йорке, Париже.

В 1923 году Маяковский организовал группу «Левый фронт искусств» (Леф) и журнал «Леф» (1923–1925; «Новый Леф», 1927–1928). Этому предшествовали длительные организационно-творческие поиски нового объединения, сочетающего футуристическое формальное мастерство и социальный заказ. Это было своеобразное отступление с передовых позиций, самосохранение авангарда в области производственного искусства. Маяковский отмечал: «Леф — это группа людей, связанная литературными интересами. Мы являемся несомненно журналом нового литературного авангарда»⁴⁰.

Декларацию «За что борется Леф?» подписали вместе с Маяковским члены редколлегии журнала Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, С. Третьяков и Н. Чужак. До 1925 года, когда на 7-м номере прекратилось издание «Лефа» (фактически после Постановления ЦК ВКП(б) о политике партии в области литературы и искусства), журнал действительно отражал позицию отечественного и международного авангарда. В журнале наряду с произведениями Н. Асеева, Б. Пастернака, А. Кручёных, О. Брика, С. Третьякова, И. Бабеля, А. Весёлого и др. печатались статьи и репродукции работ художников Л. Поповой, А. Родченко, В. Степановой, Г. Гросса, архитекторов Весниных, Н. Ладовского, кинорежиссеров Д. Вертова, С. Эйзенштейна, Э. Рутмана и др., заметки художников и студентов Вхутемаса, архитектурные фантазии Н. Леонидова, Я. Чернихова. Представители формальной школы (ОПОЯЗ) В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Л. Якубинский и др. участвовали в номере, озаглавленном «Язык Ленина». Обложки журнала оформлял Родченко в духе конструктивизма, преимущественно в технике фотомонтажа.

На страницах «Лефа» и «Нового Лефа» Маяковский поддерживал идеи конструктивизма, производственного искусства, социального заказа, литературы

факта. В программных статьях он обращался к футуристам, вынесшим искусство на улицы и площади, к производственникам, давшим вдохновение твердый расчет, к конструктивистам, заменившим мистику творчества обработкой материала⁴¹.

Конструктивизм, по мысли О. Брика, это течение, которое использует мастерство для изготовления «нужных в быту, утилитарных вещей», выполняет «лишь производственные заказы: обложки, плакаты, модели мебели, проекты киосков, — делают вывески, надписи, жетоны, — раскрашивают автомобили, поезда, аэропланы и пр.»⁴² Область «искусства в производстве» расширялась за счет литературы факта, кино, театра, архитектуры, прикладного искусства, прозодежды.

Утилитарный подход отличал «производственничество» во всех его проявлениях. Осип Брик писал, например, в статье «От картины к ситцу»: «Только те художники, которые раз навсегда порвали с станковым ремеслом, которые на деле признали производственную работу не только равноправным видом художественного труда, но единственно возможным, — только такие художники могут продуктивно и с успехом браться за разрешение проблем сегодняшней художественной культуры»⁴³.

Это было, по словам М. Левидова, «организованное упрощение культуры»⁴⁴. Но Маяковский увлекался пафосом производственничества и на практике переходил к газетным стихам на злобу дня, сатирическим фельетонам, утилитарным текстам для санитарных, пожарных плакатов, стихов о технике безопасности и культуре быта.

Любопытен первый опыт коллективной разработки современной темы — заказанные Маяковским стихотворения к празднику «Первое мая» («Леф». 1923. № 2). «Социальный заказ» выполнили кроме Маяковского Асеев, Пастернак, Кручёных, Третьяков, Незнамов. Стихотворение Маяковского обращено к поэтам с призывом: «Да здравствует деланье мая — / искусственный май футуристов». Для Кручёных, в отличие от других авторов, первомайская тема решается в своеобразных неологизмах: «рабочеправствие», «Меж-нар-май», «Май тепларь», «звучи/Звучар».

Но, утверждая социально значимое творчество, Маяковский подчеркивал в докладе «Левей Лефа» 29 сентября 1928 года: «“Самовитое слово” — пройденный этап, к которому Леф уже не может вернуться и делать его критерием своей работы. Ближайшая задача Лефа — целиком идти к массовому читателю, закрыв за собою двери самодовлеющей лаборатории слова». К этому привела установка значительной части левовцев на утилитарность и массовость. Необходим «перевод искусства на положение одного из средств, помогающих пролетариату осуществить свою власть над миром. Это — внесение искусства, как предельной квалификации производственного изобретательства, в самую гущу ежедневной житейской практики», — писал С.М. Третьяков, требуя противопоставить «бытоотобразительству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декларации — ораторскую

трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения»⁴⁵.

Несомненно, в литературном творчестве Маяковский мог идти по этому пути только «наступая на горло собственной песне». «Нами лирика неоднократно атакована», — отчитывался поэт перед левовцами. Результатом нередко были «газетные стихи» или, по определению В. Полонского, «стихоподобные статьи». Но в конструктивном оформительском искусстве Маяковский чувствовал справедливость рациональной эстетики производственного искусства, его утилитарной установки на формирование новой среды обитания и коллективистской психологии.

Признание получила торговая реклама («Нигде кроме, как в Моссельпроме», «Резинотрест», ГУМ и др.) с маркой «Реклам-конструктор Маяковский–Родченко», удостоенная серебряной медали и диплома на Международной выставке современных декоративных искусств и художественной промышленности в Париже (1925) по разделу «Искусство улиц». Маяковский входил в оргкомитет по подготовке советской экспозиции и отстаивал необходимость показа левовской продукции. А. Родченко вспоминал, что их первым совместным плакатом был:

Нет места сомнению и думе —
Всё для женщин только в ГУМе.

<...> вся Москва украсилась нашей продукцией <...> Было сделано до 50 плакатов, до сотни вывесок, упаковок, оберток, световых реклам, рекламных столбов, иллюстраций в журналах и газетах.

Маяковский получал заказы, определял темы, делал подписи. По словам Родченко, обычно его «текст был с рисунком, который он не мог не сделать, хотя каждый раз говорил, что “вот это я нарисовал, но тебе, конечно, не нужно, это я так, для ясности”. Он знал, что я не использовал его рисунки по той причине, что они были сатирические, в стиле лубка»⁴⁶. Тем не менее такие плакаты, как «Лучших сосок не было и нет...», «Дождик, дождь, впустую льешь...», довольно точно следуют эскизу Маяковского, его образным и композиционным решениям.

В «Лефе» отмечалось, что «вполне возможны папиросы “Еуы”, — не хуже папирос “Капэ”. И почему, если есть часы “Омега”, не может быть часовой фабрики “Возоби”?»⁴⁷ Однако реклама, адресованная массовому покупателю, нередко малограмотному крестьянину, требовала отказа от футуристических экспериментов в пользу элементов традиционного лубка и куплетов абрикосовского «дяди Михея».

Маяковский уделял внимание полиграфическому дизайну, сделал обложку своего первого поэтического сборника «Я!» (1913), поэмы «Человек» (1918), революционной хрестоматии футуристов «Ржаное слово» (1918), журнала «БОВ» (1921). В оформлении его книг участвовали Эль Лисицкий («Для голоса», 1923), М. Ларионов («Солнце», 1923), А. Родченко («Про это», 1923), С. Теллингер («Во весь голос», 1931) и др.

Однако узость программных установок привела к расколу левовского сообщества, выходу из него Пастернака, Мейерхольда, Эйзенштейна и др. Возникали

внутренние споры, о которых Сергей Эйзенштейн писал как об «агонии “Нового Лефа”, этого хилого последыша когда-то бойкого и боевого “Лефа”... И в центре уже не дух Маяковского, а “аппарат редакции”»⁴⁸.

Действительно, Маяковскому было тесно в лефовских пределах, он не хотел уничтожения культуры — «атакуя лирику», он по-прежнему искал слово, сравнимое с «золоторожденной кометой», с энергией радия. На упомянутом вечере «Левей Лефа» 26 сентября 1928 года Маяковский говорил: «Я амнистирую Рембрандта», «Я говорю — нужна песня, поэма, а не только газета», «Не всякий мальчик, щелкающий фотоаппаратом, — лефовец»⁴⁹. Об этом противоречии в поисках новых форм творчества вспоминал и работавший вместе с Родченко над оформлением спектакля «Баня» в театре Мейерхольда Александр Дейнека: «Он писал короткие рекламные четверостишия для плакатов на торговых киосках, мечтая создать ансамбль архитектуры с крепким орнаментом лозунгов. Маяковский особо остро чувствовал завтрашний день и не случайно поддержал меня в споре с одним прижившимся к нему “леваком”, утверждавшим гегемонию фото, когда я указывал, что можно сфотографировать только уже построенный дом, а вот изобразить будущий квартал “лейкой” нельзя»⁵⁰.

На пути от «солнечной Коммуны» («Мистерия-буфф»), от грядущей «жизни, мечтаемой от дней Фурье» (Пятый Интернационал, 1922), от «мастерской человечьих воскрешений», дарующей бессмертие («Про это», 1923), его утопизм претерпевает изменения вместе с меняющейся общественной средой. Эти лирические фрагменты еще заметны в поэмах «Владимир Ильич Ленин», «Летающий пролетарий», «Хорошо!», в лучших стихах о желанной будущей жизни и новом человеке. «У Маяковского была эта жажда заглянуть в этот прекрасный мир будущего... Во всех его пьесах не только бьется пульс современности, а веет свежий воздух из мира будущего»⁵¹.

Однако во второй половине двадцатых годов ощущается кризис утопического сознания Маяковского, и поэт приходит к гротескным картинам будущего в пьесах «Клоп» (1928, премьера 13 февраля 1929 года в ГОСТИМе — реж. Вс. Мейерхольд, худ. Кукрыниксы, А. Родченко, муз. Д. Шостаковича) и «Баня» (1929, премьера 16 марта 1930 года в ГОСТИМе — реж. Вс. Мейерхольд, худ. С. Вахтангов, А. Дейнека, муз. В. Шебалина). Пьесу «Клоп» Р. Якобсон считал прямой пародией на поэму «Про это». Машина времени из пьесы «Баня», продвигаясь по хлебниковской «Волге времени», встречает слишком много препятствий — бюрократизм, невежество, приспособленчество. Обгорела, не пробилась сквозь эти преграды весть из будущего, так могла погибнуть и делегатка, «Фосфорическая женщина», если бы не сверхчеловеческие усилия энтузиастов.

Последним обращением в «коммунистическое далеко» стала итоговая выставка «20 лет работы Маяковского», открытая 1 февраля 1930 года, и вступление в поэму «Во весь голос», прочитанное там.

14 апреля 1930 года Маяковский скончался от выстрела в сердце в своей комнате в Лубянском проезде. Тысячи людей вышли на улицы, чтобы проститься с ним. «Он медленно покачивался на грузовике, на железной платформе, сделанной по эскизу Таглина студентами Вхутеина, глухо громыхавшей и суровой... Боевой командир нового революционного фронта искусств»⁵².

Не всё, к чему был причастен Маяковский, он придумал сам, но у него был особый талант увидеть перспективную идею как находку. Действительно, Зданевич предлагал выступить за свободу искусства, но Маяковский дал резолюцию, за которую все проголосовали. Каменский написал «Декрет о заборной литературе — о росписи улиц — о балконах с музыкой — о карнавалах искусств», опубликованный в «Газете футуристов» 15 марта 1918 года. Его призыв к поэтам («...берите кисти ну / И афиши — листы со стихами / По улицам с лестницей / расклеивайте жизнь...») и художникам («Прибывайте к домам карнавалов / Ярчайшие свои картины») намечал программный «Приказ по армии искусств» Маяковского. Также опережал время лозунг Каменского — воспевать «Революцию Духа Вселенскую». Мастерской «Окон РОСТА» руководил М. Черемных, сделавший первые плакаты, а Э. Шиман предложил использовать для размножения плакатов трафареты, но стиль нового политического плаката создал Маяковский.

Своеобразие Маяковского проявилось в мощной внутренней свободе, с которой он шел к обновлению, «перешагивая через сделанное, через школы».

Чувство абсолютной новизны у Маяковского было необычайным:

Это что — пиджак сменить снаружи!
Мало, товарищи,
выворачивайтесь нутром!⁵³

Маяковский был общепризнанным лидером авангардного движения. Например, когда Татлин узнал, что макет Башни Третьего Интернационала хотят пустить на растопку самоваров в Доме Союзов, то обратился прямо к Маяковскому:

Прошу тебя немедленно принять меры и на митинге или лекции громко заявить об этом, да ты уж сам знаешь, как надо делать.

Нужно из этого сделать скандал, чтобы эту вещь сохранить.

Жму руку. Татлин. 19.VIII.22⁵⁴.

Есть имена, просто обозначающие такого-то человека, почти как бы его номер трамвайного билета, имена без магии предопределения, без предназначения.

Но есть имена-предназначения: Владимир, да еще Владимирович — какой внутренний импульс не заключен в этих двух словах? — Маяковский.

Ма-я-к-о-в-ский: Ма (как бы первый слог в человеческом языке — обращение к подательнице и хранительнице жизни), Мая (вечная свежесть, вечная молодость), Маяк (путеводная звезда), Ков (неустанная работа и сила, преодоление), Ский (непрерывная неподвижность, непрерывное гибкое скольжение, непрерывное звучание)⁵⁵.

Этими словами знаменитая художница русского авангарда Наталья Гончарова приветствовала Владимира Маяковского от группы русских художников в Париже, в 1922 году. Действительно, и для нас «Маяковский» не только имя, но понятие. В нем заключено некое общее культурно-историческое содержание, выходящее далеко за пределы отдельной личности и определяющее целую эпоху. Как бы ни относиться к этому явлению, сколько бы ни пытаться обойтись

без него, исключить его из активного обихода, — нет, невозможно. Весь двадцатый век пронизан утопической верой Маяковского в грядущую гармонию земной жизни человека и реальной трагедией ее недостижимости. Этот вечный конфликт многообразно отразился в литературе, искусстве, философии нашего времени, но страстная исповедь и проповедь Маяковского не осталась в «курганах книг», она была услышана миллионами и принята как своя: «150 000 000 говорят губами моими...»

Он начинал с трескот экземпляров книги «Я!», с диспутов о путях нового искусства, а поднялся, по словам Пабло Неруды, на «вершину столетия», став одним из создателей своеобразного стиля русского авангарда, проявив себя и в словесном, и в изобразительном искусстве. По определению многих современников, Маяковскому принадлежит особая роль организатора и лидера значительных, определяющих статус русского авангарда, начинаний: «Мы всю жизнь зажигались от его идей, как спички от коробка, и горели его огнем»⁵⁶.

Проблемному изучению целостности художественного мира Маяковского посвятил цикл работ, вошедших в книгу «Поэтическая культура Маяковского» (1970), Н. И. Харджиев. В книгах «Слова и краски» (1966) и «Нам слово нужно для жизни» (1978) В. Н. Альфонсов выявил характерные черты становления творчества Маяковского, исходя из понимания того, что «мир открылся Маяковскому в зримых пластических образах, из всех органов чувств он больше всего доверял глазу, и это уже не “поэтика”, а “мироощущение”»⁵⁷. О своеобразии плакатного творчества написаны книги В. Дувакина «Радость, мастером кованая», «Окна РОСТА В. Маяковского».

В данном томе впервые вместе собраны и в хронологической последовательности представлены исследовательские статьи и публикации о лубках, плакатах РОСТА, печатных плакатах, книгах агитлубков, об агите для детей и рекламе В. В. Маяковского. Разбросанный по разным томам предыдущих собраний сочинений, этот вид работы во многом утрачивал свою предметную и эстетическую значимость; нескольким поколениям читателей плакаты и рекламная продукция поэта были известны лишь по отдельным образцам, которые приводились в его изданиях в качестве иллюстративного материала. В новом полном собрании произведений Маяковского в 20 томах книжно-плакатное творчество выделено в специальную серию из пяти томов, где впервые в академическом издании писательских трудов эти произведения будут воспроизведены в единстве словесного и графического материала как целостный объект.

Это широкая панорама культурно-просветительской работы, вдохновленной и обусловленной идеями «производственного искусства», «социального заказа», целями и задачами текущей действительности.

Маяковский считал, что поэтическое слово является важнейшим элементом плакатной агитационности, так как, взаимодействуя с рисунком, оно придает авторской идее дополнительную силу и убедительность.

Лубки, плакаты, реклама занимают важное место в творчестве Маяковского и составляют уникальную и по объему, и по жанровому своеобразию часть его наследия.

Выражаем глубокую признательность всем, кто содействовал нашей работе над проектом: руководству и сотрудникам РГБ, РГАЛИ, ГММ, ГЛМ и лично В. И. Соколовой, Н. Н. Шундик, Д. В. Карпову, а также нашим зарубежным коллегам Р. Куммер (Швейцария) и Г. Бобилевич (Польша).

Примечания

¹ Харджиев Н. И. Маяковский и живопись // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940. С. 338.

² Аренис Л. Хлебников — основатель будетлян // Книга и революция. 1922. № 9–10. С. 25.

³ Гончарова Н. Индусский и персидский лубок. Цит. по: *Иньшаков А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М., 2010. С. 170.

⁴ Гурьянова Н. Авангард и идеология // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 7.

⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 58.

⁶ Маяковский В. Я сам // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 17. (далее: ПСС. Т. С.).

⁷ Кручёных А. Наш выход: К истории русского футуризма / Сост. Р. В. Дуганов. М., 1996. С. 44–45.

⁸ Там же. С. 58.

⁹ Рисунок не сохранился, но характерно, что имя Розалии Павловны Коган Маяковский использовал через 15 лет в пьесе «Клоп».

¹⁰ Кручёных А. Наш выход... С. 61.

¹¹ Там же. С. 54.

¹² Хлебников В., Кручёных А., Гуро Е. Трое. СПб., 1913. С. 3.

¹³ Открытка Д. Бурлюка М. Матюшину от 6 сентября 1913 г. // ГММ. Рукописно-докум. фонд.

¹⁴ Малевич о себе... С. 56.

¹⁵ Пастернак Б. Охранная грамота. М., 1989. С. 71.

¹⁶ Кручёных А. Наш выход... С. 75–76.

¹⁷ Жевержеев Л. Воспоминания // Маяковскому. Сб. воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 136.

¹⁸ Маяковский В. ПСС. Т. 1. С. 153

¹⁹ Там же. С. 358.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 320.

²² Ховин В. Великолепные неожиданности // Очарованный странник. Пг., 1915. № 9. С. 15–16.

²³ Бурлюк Д. Единая эстетическая Россия // Весеннее контрагентство муз. М., 1915. С. 102

²⁴ Маяковский В. В. ПСС. Т. 1. С. 33.

²⁵ Там же. С. 230.

²⁶ Там же. Т. 12. С. 16.

²⁷ Розанова О. «Лефанта чиол...» / Вступ. статья, публикация писем, коммент. В. Н. Терехиной. Сост. «Хроники жизни и творчества О. В. Розановой» В. Н. Терехина и А. Д. Сарабьянов. М., 2002. С. 279.

²⁸ Зданевич И. [Ильязд]. Философия футуриста / Сост. С. Кудрявцев. М., 2008. С. 694.