

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН В ДИАЛОГЕ С ОТЕЧЕСТВЕННЫМ АВАНГАРДОМ

© 2008 г. О. А. Лекманов, М. И. Свердлов

В статье выявлено влияние поэтики и тактики русского футуризма на имажинизм, а также сопоставлены поэтические стратегии крупнейшего имажиниста Сергея Есенина и одного из наиболее значительных футуристов – Владимира Маяковского.

The aims of this article are, firstly, to reveal the influence of Russian Futurism's poetics and tactics on Imaginism, and secondly, to compare poetical strategies of the most distinguished imaginalist Sergey Esenin and one of the prominent futurists Vladimir Mayakovsky.

1.

Проблема взаимоотношений Сергея Есенина и отечественного авангарда изучена еще недостаточно. Между тем, она представляется весьма существенной. Только объединившись с поэтически чуждыми ему имажинистами, Есенин обрел себя – таков один из парадоксов есенинской эволюции.

Вопрос: в чем же автор “Кобыльих кораблей” и “Сорокоуста” принципиально расходился со своими ближайшими друзьями? – требует историко-литературной оглядки. Нельзя судить о внутренних противоречиях “ордена” без постановки более общей проблемы – отношения имажинистов и футуристов.

Как известно, имажинизм начался с комически-ритуального выступления против футуризма – в февральской Декларации (1919). Ритуал, впрочем, не обошелся без метафорических недоразумений. С первых абзацев авторы Декларации вроде бы пародируют надгробную речь: «Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 – умер 1919). Издох футуризм. <...> О, не радуйтесь, лысые символисты, и вы, трогательные наивные пассаисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левей и левей кличем мы. <...> Вы, кто еще смеет слушать, кто из-за привычки “чувствовать” не научился мыслить, забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К черту всю эту галиматью» [1, с. 7–8].

Но затем сами могильщики никак не могут забыть, “что футуризм существовал”; или, вернее, все время забывают, что он уже умер. И потому сбиваются с некролога – то на вынесение приговора (“И вот настает час расплаты” [1, с. 8]), то на определение диагноза (“О, эта истерика сглаживает футуризм уже давно. Вы, слепцы и подражатели, плагиаторы и примыкатели, не замечали это-

го процесса. Вы не видели гноя отчаянья, и только теперь, когда у футуризма провалился нос новизны, – и вы, черт бы вас побрал, удосужились разглядеть” [1, с. 8]), то на призыв к восстанию («Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию – смерть. <...> Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своей юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанки, которая, забыв о своих буйных годах, стала “хорошим тоном”, привилегией дилетантов» [1, с. 7]). Желание как можно сильнее лягнуть “старших” обернулось в Декларации комическими противоречиями: труп младенца плохо сочетался с образумившейся пожилой “горожанкой”, а провалившийся нос – с “увесистыми сосками”.

Имажинисты и в дальнейшем не забывали о футуристах, продолжая бомбардировать их инвективами: “Футуризм есть не поэзия, потому что он есть сочетание не слов, а звуков”; он “красоту быстроты подменил красотой суеты”; футуристы страдают “отсутствием мужественности”, будучи при этом “идеологами животной философии и теории благого мата”; номинально утверждая будущее, они фактически уперлись “в болото современности” [2, с. 383, 386, 388, 390].

Однако с первых же дней существования “ордена” эта его поспешная готовность подвергнуть своих литературных противников всевозможным уничижительным метафорическим процедурам (суду, лишению в правах, списанию по болезни, умерщвлению, похоронам) и обвинить во всех мыслимых литературных грехах (некомпетентности, дикости, бестолковости, конъюнктурности) – многим показалась подозрительной. Именно агрессивность и огульность брани наводили на мысль о слишком тесной связи имажинистов с теми, на кого они нападали. За поднятыми ниспровергателями футуризма шумом угадывалось отчаянное и все же тщетное стремление детей или младших братьев отмежеваться от своей родни (В. Фриче, 1919: «...От “футуристов” откололась

группа <...> которая, выругав в сумбурно-хлестком “манифесте” своих старших братьев дураками и декадентами, присвоила себе название “имажинистов”» [3, с. 311]; Н. Асеев, 1921: “имажинизм внезапно ополчился на орла, в чьем гнезде он увидел свет” [4, с. 56]). Критики не раз уличали “образоносцев” в ученическом списывании с отрицаемых ими образцов (рецензент “Вестника жизни”, 1919: имажинистская поэзия – “слабые, подражательные футуризму попытки” [3, с. 290]; Н. Асеев, 1921: “Прочитайте их книги, и станет непререкаемым их эпигонство” [2, с. 56]). А еще чаще – просто путали непримиримых противников: «“Чистые” футуристы <...> утверждают “имажинизм”» (Н. Никодимов [3, с. 253]); распространяется «футуристическая литература неких “имажинистов”» (В. Лихачев [5, с. 362]); значит, имажинисты – все те же “футуристические твякуны” (А. Меньшой [5, с. 356]); так две враждующие школы сливаются в одну – “футуро-имажинистов” (П. Яровой [2, с. 105]).

Сами же футуристы третировали одних членов новой “секты” как досадную родню, расхищающую не ею нажитое наследство (“горе-подражателей” [6, с. 103]), а других – как отступников и перебежчиков; эти метафорические оттенки чуждости и родства сфокусировались в презрительной кличке, которой Маяковский с его соратниками заклеили имажинистов, – “эгофутурня” [7, с. 340]. Еще с дореволюционных времен к репутации некоторых из видных “рыцарей образа” приклеились ярлыки футуристических эпиграмм. Так, выдав экспромтом пародию на Р. Ивнева, в то время эгофутуриста (“Бродячая собака”, 1914), Маяковский как будто одернул – знай свое место! – зарвавшееся маленькое “я” (“эго”), не подкрепленное “футуристическим” голосом и темпераментом. Стихотворение Ивнева, следующее распространенной тогда схеме, с образа России перескакивало на “поэтическую личность”:

Каждый год проезжаю я мимо
Деревень и полей России.
На лице остатки от грима,
И манжеты у меня кружевные.
На станциях выхожу из вагона
И лорнирую неизвестную местность –
И со мной всегдашняя бонна,
Будущая известность.

“И вот однажды, – вспоминает В. Пяст, – после того как в девятый или в десятый раз продекламировал Рюрик Ивнев про свою грядущую бонну, – внезапно на его место встал не кто иной, как <...> огромный Маяковский, – и, стараясь подражать могучим своим басом задушевному тенорку говорившего перед ним, произнес:

А с лица и остатки грима
Быстро смоют потоки ливнев...
А известность – прочтется мимо, –
Оттого что я – только Ивнев...” [8, с. 176].

В том же году (март 1914) в Шершеневича, тогда “маяковиста” (Н. Лебедев [3, с. 246]), выстрелили эпиграммой с другого фланга футуристического движения – со стороны враждебной Маяковскому “Центрифуги”. Двумя строками: “Пусть не пугает Володя в кофте // И компилятор ловкий. Узнайте, кто!” [9, с. 356] – К. Большаков прямо обвинил Шершеневича в подражательности и намеком – в низкопоклонстве перед Маяковским. Позже “Володя”, уже избавившийся от “кофты”, припомнит эти обвинения и использует их в словесных баталиях с изменившим ему адъютантом.

Что останется от имажинизма, если вычесть из него футуризм? – риторически вопрошали на рубеже десятых–двадцатых годов свидетели и участники тогдашних литературных боев. В. Степанова считала, что “командоры” не придумали ничего нового – кроме самого названия школы. «Удивительно, какая наглость, – записала художница в своем дневнике после одного из имажинистских вечеров 1919 года, – драть у того же Маяковского и говорить, что он ничто, сломанная иголка, и дерет у Уитмена, который тоже ничто.

Вообще из породы наглых имажинисты, и если бы не слово “имажинизм”, то, конечно, они были бы самого дешевого сорта. <...>

О футуризме имажинисты выражаются так: Футуризм – корабль, разбившийся о рифы; и когда они, имажинисты, побежали спасать находившихся там людей, то корабль оказался пустым, и даже скрепы были чужие! А сами, провозгласив слово “имаж”, остальное берут – часть у футуризма, часть у Северянина, читают нараспев под Маяковского и Северянина, а Мариенгоф – под декадентов, а la Оскар Уайльд.

Имажинизм я объясняю просто: Шершеневич захотел вылезти, набрал себе мальчуганов, чтобы не связываться с Маяковским, перед которым он, конечно, погибает» [10, с. 87–88].

Через два года Е. Замятин вынес “ордену” тот же, по сути, вердикт: если трюки с выпячиванием образа и могли помочь “юрким” имажинистским авторам “вылезти”, то уж освободиться от влияния “наиюрчайших” футуристов им было не дано: “Лошадизм московских имажинистов – слишком явно придавлен чугушной тенью Маяковского. Но как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить – им не перепахнута и не перевопита Маяковского” [11, с. 50]. В 1924 г. Ю. Тынянов подвел итог: имажинисты “не были ни новы, ни самостоятельны, да и существовали ли – неизвестно” [12, с. 170].

Уничижительные эпитеты в отношении “командоров” несправедливы: все они были талант-

ливы – от Кусикова, лучшего из есенинских эпигонов, до Шершеневича, не просто “ловкого”, но поистине выдающегося “компилятора”. И все же совсем избавиться от клейма эпигонов и компиляторов, выйти из-под власти футуристической “чугунной тени” ни Мариенгофу, ни Шершеневичу так и не удалось (как Кусикову не удалось вырваться из есенинского плена). Именно на эту непреодолимую печать вторичности и указывал Есенин, рассуждая о судьбе Шершеневича (и “ордена” в целом): “Вадим умный! Очень умный! И талантливый! Понимаешь? С ним всегда интересно! Я даже думаю так: все дело в том, что ему не повезло. Мне повезло, а ему нет. Понимаешь? Себя не нашел! Ну, а раз не нашел... Я его очень люблю, Вадима!” [13, с. 25].

“Образоносцы” не нашли себя – то есть, если воспользоваться тыняновской шуткой, пришли к столу, когда обед был съеден [14, с. 33]. Это последний раз указывает на роковое “невезение” имажинистов: за что ни схватятся они в своей погоне за новизной, все, оказывается, – уже было.

Лозунги из мариенгофовских манифестов: “современная ритмика образов”, мотивированная “кинематографической быстротой переживания” [4, с. 275], образ как “кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью” [1, с. 35]? *Уже было.* Еще Маринетти в “Техническом манифесте футуристической литературы” (1912) проповедовал “беспроволочное воображение” (“l’immaginazione senza fili”), “телеграфические образы” (“immagini telegrafiche”) и “конденсированные метафоры” (“metafore condensate”) [15, с. 167]. “Кратчайшим расстоянием” имажинистского образа было расстояние до футуристических образцов, на что остроумно указывал В. Шкловский: «Нужен новый мир, а в старом мире Маяковского уже завелись дачники: это имажинисты <...>»

У Маяковского – мне говорил об этом Хлебников, хваля Владимира, – образы косолапые, неполно совпадающие, они дают шум, переключают. Его метафоры противоречивы, в его стихах струи разного нагрева.

Уже жил Шершеневич, обрадованный тем, что вещи бывают сходны, ассоциативная связь по сходству уже объявлялась отмычкой, открывающей двери искусства.

Игра в “как” была оборудована у имажинистов как бильярдная – на шесть столов» [16, с. 66].

Лозунги из манифестов Шершеневича: “разрушение грамматики”, “ревностная борьба с глаголом” [2, с. 411, 409]? *Тоже уже было.* Ратуя за “аграмматичность” ради освобождения образа [2, с. 409], теоретик имажинизма всего лишь предлагает под новым соусом свои давние переводы тезисов Маринетти. Но и без этих переводов, независимо от итальянцев, русские футуристы в начале 1910-х годов проводили “эксперименты на

пути канонизации безглагольности” [17, с. 292]; например, Маяковский нередко ликвидирует в слове грамматический признак отглагольности, чтобы действие превратилось в предмет и “вещественный мир стал еще вещественнее” [18, с. 370].

Маскарад с цилиндрами? И это уже было. Цилиндр как прием ввел Маяковский осенью 1913 г. Вспоминает Б. Лившиц: “Сопровождаемые толпою любопытных, пораженных оранжевой кофтой и комбинацией цилиндра с голой шеей, мы стали прогуливаться.

Маяковский чувствовал себя как рыба в воде.

Я восхищался невозмутимостью, с которой он встречал устремленные на него взоры.

Ни тени улыбки.

Напротив, мрачная серьезность человека, которому неизвестно почему докучают беззаконным вниманием. <...>

Хотя за месяц до того Ларионов уже ошарашил москвичей, появившись с раскрашенным лицом на Кузнецком, однако Москва еще не привыкла к подобным зрелищам, и вокруг нас разрасталась толпа зевак” [19, с. 424–425]. Зрелищный эффект “будетлянского” маскарада еще усилился, когда Маяковский заменил оранжевую кофту на желтую – “из трех аршин заката”. Усилился настолько, что юный футурист вполне мог посостязаться в популярности со знаменитым гастролером Максом Линдером: «Умопомрачительный фрак парижанина перечеркивала доморощенная полосатая кофта, и в поединке двух цилиндров – “цилиндра, как такового” и цилиндра будетлянского – поражение первого объяснялось отнюдь не патриотизмом русской публики, как известно, всегда готовой отдать предпочтение за границе: перекормленные футуристическими “аттракционами”, петербуржцы уже потребовали более острой пищи, чем та, которую мог предложить ей неотразимый Макс» [19, с. 443].

На одном из диспутов в 1925 г. к Маяковскому обратились с галерки: “Где желтая кофта и цилиндр?”. “Я продал другому десять лет тому назад”, – немедленно отвечал Маяковский. – “Кому?” – “Мариенгофу” [20, с. 286].

Скандалы? Опять-таки – уже были. Подробности футуристических вечеров обрастали легендами. Мемуаристы и через много лет спорили, куда на “Первом вечере речетворцев” (осень 1913 года) выплеснул чай Крученых. По версии “Полутораглазого стрелца”, «только звание безумца, которое из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу будетлянского паспорта, могло позволить Крученых, без риска быть искрошенным на мелкие части, <...> выплеснуть в первый ряд стакан горячего чаю, пропищав, что “наши хвосты расцвечены в желтое” и что он, в противоположность “неузнанным розовым мерт-

вещам, летит к Америкам, так как забыл повеситься». Публика уже не разбирала, где кончается заумь и начинается безумие» [19, с. 435].

Если верить мемуаристам, то получается, что любая бытовая вещь в руках Крученых превращалась в футуристическое оружие. «Был визг, – так Шкловский описывает выступление будетлян перед “медичками”. – Маяковский прошел сквозь толпу, как духовой утюг сквозь снег. Крученых отбивался калошами» [21, с. 352]. И пусть сам Крученых позже будет негодовать: “Моя роль <...> сильно шаржирована”; “утрировал мое выступление и В. Шкловский” [6, с. 91–92] – надо признать, что комические преувеличения (а также шаржирование и утрировка) мемуаристов самым естественным образом вытекают из скандальной тактики футуристов; их выходки так и просились в художественный текст.

Гиперболы возникали на другой день после футуристических акций – в выпусках утренних газет. Вот Маяковский ошарашил “Бродячую собаку” чтением своего “Вам!” (февраль 1915 г.): «Публика <...> застыла в изумлении: кто с поднятой рюмкой, кто с куском недоеденного цыпленка. Раздалось несколько недоумевающих возгласов, но Маяковский, перекрывая голоса, громко продолжал чтение.

Когда он вызывающе выкрикнул последние строчки <...> некоторые женщины закричали: “ай, ох!” и сделали вид, что им дурно. Мужчины, остервенясь, начали галдеть все сразу, поднялся гам, свист, угрожающие возгласы...» (Толстая-Вечерка [22, с. 70]). И что же? “Биржевые ведомости” не преминули откликнуться на скандал – скандальными преувеличениями фельетонного бурлеска: «В цитадели футуризма, в подвале “Бродячей собаки”, был бой, заставивший публику на минуту отвлечься от боев под Ипром и Суасоном. Г<осподину> Маяковскому удалось на минуту оттеснить Вильгельма и приковать опять внимание публики к футуризму» [22, с. 70].

“Кафейные” акции, реклама, эпатаж? Все уже было. «“Кафейный” период русской поэзии был периодом “штурм унд дранг”», – писал Шершеневич [23, с. 608]; вот только все формы этого “штурм унд дранг” придумали футуристы, в начале 1917 г. открывшие первое московское “Кафе поэтов”. Двумя годами позже имажинисты старательно скопировали у предшественников идею оформления своих кафе¹: тот же “беспощадный” стиль (“распухшие женские торсы, глаза, не принадлежащие никому” (С. Спасский [24, с. 162]), в футуристическом “Кафе поэтов” – “нагие женщины с глазом в середине живота” [25, с. 36] в имажинистском “Стойле Пегаса”), те же намалеванные на стенах цитаты (заумно-абсурдистские

у футуристов: “Доите изнуренных жаб!”; “К черту вас, комолые и утюги!”² – у имажинистов же, конечно, “образные”: “Плюйся, ветер, охাপками листьев, // Я такой же, как ты, хулиган”; “Посмотрите: у женщин третий // Вылупляется глаз из папа”; “В солнце кулаком бац, // А вы там, – каждый собачьей шерсти блоха, // Ползаете, собираете осколки // Разбитой клизмы”³), даже тот же художник, Г. Якулов, перешедший к образноносцам от будетлян. “Ложа” в дальнем левом углу “Стойла Пегаса” тоже была устроена в подражание футуристическим “главарям”, невольно научивших “командоров”, как манипулировать публикой, как превратить скромный хозяйский столик в центр импровизированного спектакля: “Маяковский не замечает посетителей. Тут нет ни малейшей игры. Он действительно себя чувствует так. Он явился провести здесь вечер. Если кому угодно глазеть, что ж, его это не смущает. Папироса ездит в углу рта. Маяковский осматривается и потягивается. Где бы он не был, он всюду дома. Внимание всех направляется к нему.

Но Маяковский ни с кем не считается. Что-нибудь скажет через головы всех Бурлюку. Бурлюк, подхватив его фразу, поест уже умышленно рассчитанный на прислушивающуюся публику ответ. Они перекидываются словами. Бурлюк своими репликами будто шлифует нарастающий вокруг интерес. Люди, как бы через невидимый барьер, заглядывают на эту происходящую рядом беседу. Сама беседа является зрелищем. Но внутрь барьера не допущен никто” (С. Спасский [24, с. 164–165])⁴. Наконец, и афиши, зазывая посетителей в имажинистские кафе, лишь дословно повторяли журналистские формулы, спровоцированные футуристами. Объявление “4 СЛОНА ИМАЖИНИЗМА” было словно списано из старых газет: «На возвышении сидят “четыре кита” футуризма: Маяковский, Каменский, Гольцшмидт и Бурлюк. Они “занимают публику”» [26, с. 313].

Но главное, уже было то, что предопределило и поэтику, и литературный быт имажинистов, –

² Строки из стихотворений Д. Бурлюка “Глубился склепе, скрывался башне...” и В. Каменского “Танго с коровами”.

³ Строки из стихотворения Есенина “Хулиган”, его поэмы “Кобыльи корабли” и поэмы Мариенгофа “Магдалина”.

⁴ В устройстве “ложи”, по сравнению с футуристами, лишь слегка смещены акценты. «Ложей имажинистов называлось вот что, – вспоминает Н. Вольпин, – в дальнем левом углу зала стояли под прямым углом один к другому два диванчика, между ними столик; сидеть тут могли сразу 5–6 человек. К столику еще приставляли кресла, тогда могли пристроиться еще 2–3 человека. Посторонние там сидеть не могли: сидели члены “Ассоциации Вольнодумцев” (т.е. “Ордена Имахинистов”) <...> и их гости...» [3, с. 40]. “Ложа” была в большей степени отдалена и отгорожена от публики, чем столики Маяковского и его сподвижников, – чтобы внушить публике одновременное ощущение недоступности поэтов, властителей сердец, и причастности к тайнам их поэтической власти.

¹ “Домино” (открыто в январе 1919 г.) и “Стойло Пегаса” (открыто в октябре 1919 г.).

сдвиг к установке стиха “на голос” [6, с. 178] и к театрализации стиха.

Имажинистский теоретик и композитор А. Авраамов призывал как будто впервые: “Заклинаю вас, читатель, *слушайте* живых поэтов – не читайте мертвых, и живых не читайте: печатное слово – гибель для поэзии” [27, с. 20]; но вовсе не “образоносцы” инициировали великий поворот к устному стиху. Если в 1919–1921 гг. “голос стал важнее орфографии” (Шершеневич [23, с. 546]), то причиной тому была деятельность футуристов, которые как раз и “вывели поэзию на эстраду” (Шершеневич [23, с. 506]).

О наступлении новой поэтической эпохи бюджетяне не “объявили”, а прогремели – “сквозь медные горла и надставные трубы, из действовавших, подобно мехам, могучих легких” [8, с. 165]. В этом поднятом футуристами “шуме и гаме” [19, с. 441] слышнее всего была “трубная глотка” Маяковского [28, с. 227]. Его стихи воспринимались прежде всего на слух, они гудели – “обворожительным басом”, “раскатами бархатного голоса” [19, с. 434–435], “чугунного голоса” (К. Чуковский [24, с. 142]). Говорили, что речь поэта была столь оглушительной и энергетически мощной, что выдерживала сравнение с шалашинским пением: «Тут от эстрады рванулся Маяковский с вытянутой правой рукой и загремел так, что вся аудитория как бы провалилась, ее совсем не было слышно. (Ф. И. Шалашин в своих воспоминаниях пишет, что лондонская пресса приняла его очень холодно, когда он спел “Демона”, оперу Рубинштейна. Газеты писали, что у него баритон. По их мнению, бас – тот, кто оглушает первые десять рядов партера.) Какая же сила голоса была у Маяковского, когда он заглушал все двадцать рядов Политехнического музея! Причем оглушить Шалашин мог спокойно сидевшую публику. Это одно дело, а тут все орали, надо было их перекричать» [6, с. 245]; “Он читал неистово, с полной отдачей себя, с упоительным бесстрашием, рыдая, издеваясь, ненавидя и любя. Конечно, помогал прекрасно натренированный голос, но, кроме голоса, было и другое, несравненно более важное. Не читкой это было, не декламацией, но работой, очень трудной работой шалашинского стиля: демонстрацией себя, своей силы, своей страсти, своего душевного опыта” (П. Антокольский [24, с. 148–149]).

“Демонстрация себя” Маяковским и футуристами изменили восприятие поэзии: рычагом поэтического успеха стало отныне непосредственное воздействие на органы чувств, читатель превратился в слушателя и зрителя.

Порой современники и вовсе настаивали на зависимости приемов и мотивов Маяковского от органических особенностей его речи: “...Даже физическое состояние горла <...> постановка го-

лоса и его звучание имели первостепенную важность для поэта – это был тончайший инструмент для проверки каждой его строки <...>.

Трудно указать в мировой литературе поэта, стиховая техника которого была бы так тесно связана с его голосовым аппаратом, как это было у Маяковского. Грубые, грузные слова, например, несомненно, были обусловлены могучим нижним регистром баса Маяковского. Правда, в его диапазоне были и звенящие верхние ноты. Но именно они часто переходили в фальцет, в визг, ими прорывалась стихия скупающей лирики, всяческого упадка и сомнения в себе” [6, с. 178–179].

Иные суждения о бюджетянском главаре доходили до гротеска. Пусть Лившиц, соотнося особенности первой поэмы “крикогубого Заратустры” с его тогда еще беззубым ртом, лишь играет метафорой (сочиняя “трагедию”, тот “на ходу все время жевал и пережевывал, точно тугую резину, вязнувшие на его беззубых деснах слова” [19, с. 426]), но Эйзенштейн уже прямо готов связать позднюю поэтику Маяковского с его вставной челюстью: «...Обе вставные челюсти Маяковского (тайна, ревниво охранявшаяся у нас в недрах ЛЕФа <...>), конечно, никак не определили собой ни основных ритмических (а тем более... тематических) устремлений нашего крупнейшего поэта, но вместе с тем это же обстоятельство не могло не сказаться на особой чеканке его особой декламационной манеры, которая в свою очередь в известной степени не могла не влиять “обратно” на известную модификацию ритмической разработки его стиха.

Это обстоятельство несомненно еще усиливало сознательно по другим мотивам избранную поэтом плакатную броскость и лапидарную ударность чеканки его стихотворного стиля» [29, с. 132].

Итак, в ораторской поэзии Маяковского с наибольшей силой и полнотой проявилась “установка на звучащий стих” [30, с. 279–280], общая для столь разных футуристических экспериментов – в диапазоне от северянинского пения до бурлюковских “футуристических волн” [26, с. 359] (переходящих с рычания на фальцет) и шаманского завывания Крученых. “Фонетика победила” [31, с. 38], “звучальные радости”⁵ восторжествовали еще тогда, в 1913–1914 гг., – имажинисты лишь оказались в резонансе этой победы и эхом откликнулись на нее.

В той же мере имажинисты воспользовались и футуристическим опытом театрализации стиха. Этому также они больше учились у того, кого больше ругали, – у Маяковского.

Сценический эффект стихов Маяковского объяснялся не только его актерским мастер-

⁵ Формула Каменского (см.: [26, с. 42]).

ством. Важнее то, как они были “сделаны” – с расчетом на превращение поэтического приема в театральный жест. Взять хотя бы знаменитое “Нате!”: уже в синтаксисе этого стихотворения содержатся скрытые ремарки к последующему драматическому действию. «Особенный эффект, помню, произвело <...> “Нате!”, – пишет Лившиц в “Полутораглазом стрельце”, – когда, нацелившись в зрительном зале на какого-то невинного бородача, он (Маяковский. – *О.Л., М.С.*) заорал, указывая на него пальцем:

Вот вы, мужчины, у вас в усах капуста

Где-то недокушанных, недоеденных щей! –

и тут же поверг в невероятное смущение отроду не ведавшую никакой косметики курсистку, обращаясь к ней:

Вот вы, женщины, на вас белила густо,

Вы смотрите устрицами из раковины вещей!

Но уже не застучали палашами в первом ряду (кавалерийские офицеры – *О.Л., М.С.*), когда, глядя на них в упор, он закончил:

...И вот

Я захохочу и радостно плюну,

Плону в лицо вам,

Я – бесценных слов транжир и мот.

Даже эта, наиболее неподатливая часть аудиотекста, оказалось, за час успела усвоить конспективный курс будетлянского хорошего тона.

Всем было весело» [19, с. 435–436]. (В тексте Б. Лившица цитаты приведены неточно.)

В самом поэтическом языке Маяковского было нечто принудительное, толкавшее автора, например, к агрессивным жестам. Об одном таком случае – в доме у предполагаемого мецената – рассказывает Чуковский: «При первой возможности я поспешил из кабинета в столовую. Там было много гостей, Маяковский стоял у стола и декламировал едким фальцетом:

Все вы на бабочку поэтиного сердца

Взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.

Толпа озверев, и будет тереться,

ощетинит ножки стоглавая вошь.

У сестер хозяина были укусно-кислые лица. <...>

“Этак он погубит все дело!” – встревожился я. Но Маяковский уже забыл обо всем: выпятил огромную нижнюю губу, словно созданную для выражения презрительной ненависти, и продолжал издевательским голосом:

А если сегодня мне, грубому гунну,

кривляться перед вами не захочется – и вот

я захохочу и радостно плюну,

плюну в лицо вам

я – бесценных слов транжир и мот.

Самая его поза не оставляла сомнений, что стоглавой вошью называет он именно этих людей и что все его плевки адресованы им. Одна из пуцеглазых (сестер хозяина. – *О.Л., М.С.*) не выдержала, прошипела что-то вроде “шреклик” и вышла. За нею засеменил ее муж. А Маяковский продолжал истреблять эту ненавистную ему породу людей:

Ищите жирных в домах-скорлупах

и в бубен брюха веселье бейте!

Схватите за ноги глухих и глупых

и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.

Через десять минут мы уже были на улице. Книга Маяковского так и осталась неизданной» [24, с. 126–127].

Пределом поэтического приема у Маяковского является его сценическая реализация. Так, в трагедии “Владимир Маяковский” поэт-актер не ограничивается словесной реализацией метафоры (“Большому и грязному человеку // Подарили два поцелуя. // Человек был неловкий, // Не знал, // Что с ними делать, // Куда их деть”) или гиперболы (“Я летел, как ругань. // Другая нога // Еще добегаёт в соседней улице”), но продолжает ее в жесте, в пантомиме, в игре со “зрительными аксессуарами”. Метафора “слёзы”, словесно реализованная (“Вот это слезка моя – // возьмите! // Мне не нужна она”; “Вот еще слеза. // Можно на туфлю. Будет красивая пряжка”), затем разворачивается уже на сцене, материализуется, превращается в гротескно “опредмеченные”, зрительные гиперболы – “сверкающие фольгой, похожие на огромные рыбы пузыри (или пушечные ядра – *О.Л., М.С.*), слезинки, слезы и слезищи” [19, с. 448]; затем поэт-актер “собирает их и укладывает в мешок” [8, с. 102], после чего декламирует: “Я добреду – // усталый, // в последнем бреду // брошу вашу слезу // темному богу гроз // у истока звериных вер”. Метафора “поцелуи” воплощается то в “дырявые мячи”, с которыми танцует соответствующий персонаж – “Человек с двумя поцелуями”, то в выбегающих на сцену детей (они же поцелуи), говорящих: “Нас массу выпустили. // Возьмите! // Сейчас остальные придут. // Пока – восемь. // Я – // Митя. // Просим!”

«Центром драматического спектакля был, конечно, автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму, – резюмирует Лившиц. – К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма ее воплощения на сцене: единственным подлинным действующим лицом следовало признать самого Маяковского. Остальные персонажи <...> были вполне картонны <...> потому, что, по замыслу автора, являлись только облеченными в зрительные образы интонациями его собственного голоса. <...>

В этом заключалась “футуристичность” спектакля, стиравшего <...> грань между двумя жан-

рами, между лирикой и драмой <...>. Играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую кофту, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому...» [19, с. 446–447].

Не одному Маяковскому было присуще стремление соединить “незримым мостом” поэзию и театральное действо – это родовая футуристическая черта. Говоря хотя бы о будетлянской зауми, нельзя недооценивать ее эстрадного эффекта. Хорошим уроком для русских заумников – прежде всего театральным – стали московские и петербургские гастролы Маринетти (1913 г.). В тогдашнем разговоре с Маринетти Лившиц проницательно заметил: то, что разрушается футуристами на письме, восстанавливается при чтении ими своих стихов; когда создатель футуризма декламирует, он возвращает традиционному предложению “суггестивными моментами жеста, мимики, интонации, звукоподражания отнятое у него логическое сказуемое” [19, с. 485]. В поэтической практике Маринетти напечатанные стихи казались чем-то вроде нотных знаков, обретавших полноценный смысл только при их чтении на эстраде. А, как вспоминает Шершеневич, “читал Маринетти изумительно. Аудитория в большинстве случаев не знала языка, на котором читал Маринетти, и тем не менее была захвачена”. «Я помню, – продолжает автор “Великолепного очевидца”, – как Маяковский, сидя на первой читке рядом со мной, слушал итальянца с открытым ртом и потом, сжав мою руку, не без зависти сказал:

– Вот так бы выучиться читать! <...>

Маринетти читал не как поэт. Скорее, как актер. Богатая звукоподражательность его произведений передавалась им в читке замечательно. Он изображал пулемет, пушку, животных, разные тона человеческих диалогов. Он крутился по эстраде, он ни одной секунды не был в статическом состоянии» [23, с. 503]. «...В устах Маринетти, – свидетельствует Пяст, – <...> [иностраннй] язык был понятен: он сопровождался жестами, вполне обрисовывающими выбрасываемые им слушателям понятия; стихи его сплошь состояли из имен существительных, притом предметных, притом сказанных на “воскресшем языке”, т.е. “ономатопических”, т.е. в самих звуках выдающих свое содержание» [8, с. 178].

Актерские приемы Маринетти, исполнявшего стихи на незнакомом аудитории языке, и Крученых, воздействовавшего на публику “рычагами” заумной речи, – в целом совпадали. «Крученых – блестящий чтец своих произведений, – пишет И. Терентьев. – Кроме блестящих голосовых данных, Крученых располагает большой интерпретационной гибкостью, используя все возможные

интонации и тембры практической и поэтической речи: пение муэдзина, марш гогочущих родственников, шаманий вой и полунапевный ритм стиха и дроворубку поэтического разговора. <...>

Крученых не чуждо представление о заклинательной речи. Его чтение порой дает эффекты шаманского гипноза, особенно отмечу “Зиму” <...> в которой звук з бесконечно варьируется, ни на минуту не отпуская напряженного внимания слушателя» [6, с. 344–345].

Заумь у футуристов очень часто граничила с буффонадой, разрешалась почти цирковыми номерами. Примером тому – причудливые представления, которые разыгрывал на сцене “Кафе поэтов” (в 1918 г.) В. Каменский: «Приоткрывается цветной занавес.

На эстраде устанавливается вышка.

Вышка имеет вид усеченной пирамиды с небольшой площадкой наверху.

На площадку вышки ведут ступени.

По ступеням на вышку медленно-медленно взбирается Василий Каменский.

Садится он на верхнюю площадку вышки.

Сидит в задумчивости, сидит как бы в оцепенении.

Весь сей сон значит следующее: вышка – корабль, мчащийся по океанским волнам. Задумавшийся на площадке вышки Василий Каменский – это какой-то странный путешественник. По всей вероятности, этот путешественник – российский футурист в немыслимом гарольдовом плаще. Из дальних странствий, из-за океана, он возвращается на родину.

Попыхивая воображаемым кепстеном, Василий Каменский сидит на вышке столько времени молча, что его молчание начинает надоедать нетерпеливой публике.

Тогда он, мать российского футуризма, начинает медленно-медленно раскачиваться, затем медленно-медленно начинает с самых нижних, басовых регистров своего голоса вещать:

В России пал царизм,

Скатился в адский люк.

Постепенно переходя на верхние регистры своего голоса, поэт все громче и громче декламирует, всемерно подчеркивая слово “футуризм”:

Теперь царит там футуризм:

Каменский и Бурлюк!» [23, с. 661].

Следующий шаг в футуристической театрализации поэзии – от сценического разыгрывания стиха к жесту и пантомиме вместо стиха, к чистой акции, уже по ту сторону речи. И эта программа была с блеском осуществлена в “Поэме конца” В. Гнедова. “Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро подымаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а

затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой” [8, с. 176]⁶.

Гнедовская замена поэтической речи выразительным молчанием – предельное проявление футуристической стратегии: будетлянин “вправе себе позволить не писать стихов и быть поэтом” [32, с. 5], поскольку для него уже нет границы между поэзией и театрализованным бытом. Стихи футуристов воспринимаются как “звуковое выражение тех цветных кофт и цилиндров, в которых провозвестники нового искусства с намазанными физиономиями появились на улицах Москвы и Петербурга” [33, с. 399]. Лорнет и грим Д. Бурлюка, серьга В. Гольцшмидта, парчовый золотистый воротник Каменского и так далее – этот театральный антураж во многом определял восприятие будетлянской поэзии. Акции предшествовали стихам, как в случае с Гольцшмидтом, сначала установившим себе памятник напротив Большого театра, а затем написавшим:

Свой памятник протест условностям мещанства
Себе гранитный ставлю монумент.
Славлю вольность смелого скитанства,
Не нужен мне признанья документ.

Или – сопровождали стихи: Каменский, переодетый в бутафорский русский костюм, декламировал поэтические фрагменты из своего романа “Стенька Разин”, скача верхом на лошади по цирковой арене; сам он утверждал, что мог читать даже стоя в стремени, в то время как лошадь галопом неслась по кругу.

Или – вовсе заменяли стихи: творчество “футуриста жизни” Гольцшмидта обычно ограничивалось разбиванием досок о голову и эксцентричными поступками вроде неожиданного прыжка вниз головой с парохода в Каму.

“Текстом становится поведение” [32, с. 5], поведением определяется текст⁷; поэзия воздействует как сенсационное бытовое событие, быт – как особой силы поэтический прием. В этом современников более всего убеждала фигура Маяковского: “Для комнатного жителя той эпохи (начала 10-х гг. XX в. – О.Л., М.С.) Маяковский был уличным происшествием” [12, с. 196]; “Когда Маяковский читает с эстрады стихи о себе самом, то кажется, что он на полголовы выше самой гиперболы из своих метафор. Не стоит обижаться на Маяковского, когда он обижает. Если бы

⁶ Согласно другим мемуарам, Гнедов изображал рукой знак бесконечности, лежащую восьмерку – ∞.

⁷ На первый план в искусстве футуристов выходит не семантика и синтактика, а прагматика: “Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключавшей долгое и сосредоточенное восприятие эстетической формы и содержания” [32, с. 4].

Гулливер не боялся лилипутов, ему было бы трудно им не грубить” [14, с. 46].

2.

Что же оставалось имажинистам? Из всего изобилия футуристических открытий и придумок – позаимствовать какой-нибудь фокус, подновить его и запатентовать. А чего им ни в коем случае не стоило делать? Состязаться с Маяковским по части сильных приемов – иначе они действительно рисковали оказаться в положении лилипутов рядом с Гулливером. Даже его “рычаги речи”, при всей мощи стоящей за ними личности, все время сталкивались с угрозой автоматизации и пробуксовки, эпигонов же инерция громкого стиха толкала прямо в капканы пародии. Вот что по этому поводу рассказывает Одоевцева, почти дословно цитируя известную статью К. Чуковского “Ахматова и Маяковский”: «Сегодня Чуковский особенно в ударе. С какой убедительностью он предостерегает поэтов от опасности, подобно Маяковскому, перегружать стихи парадоксами, вычурными образами, метафорами. Необходимо помнить о шкале читательской восприимчивости. За пределами ее сколько чудес или ужасов ни нагромождай, до читателя они “не дойдут”».

Но Маяковский неистово, щедро забрасывает читателя все новыми и новыми диковинками.

– Хотите, – громогласно вопрошает Чуковский, подражая трубному голосу Маяковского, –

– Хотите, выну из левого глаза
Целую цветущую рощу?

И вдруг, весь съезжившись, безнадежно машет рукой, отвечая сонно:

– Вынимай, что хочешь. Мне все равно. Я устал.

Чуковский непередаваемо изображает этот диалог Маяковского с читателем, и класс так грохочет и рокочет от смеха, что даже подвески хрустальных люстр начинают залихватно позванивать и перекликаться» [34, с. 200].

Урок Чуковского-пародиста, впрочем, не совпадает с выводом Одоевцевой. Он высмеивает привычку к гиперболам, стремление оглушить слушателей (не столько читателей, сколько именно слушателей), подавить их и взять в плен. То, насколько губителен подобный соблазн для всех, кто следует за Маяковским, понимали и сами имажинисты. Другое дело – перехватить у своего учителя “парадоксы, вычурные образы, метафоры”, изменив пропорции и акценты: как раз в этом и был их шанс.

«Услышанное в кафе испаряется в холоде уличной ночи, – писал О. Савич в статье “Имажинисты”. – Случайно прочтенное скользит по льду восприятия, не оставляя следа. <...> Нужен

трюк» [3, с. 250]; такой приманкой для слушателя становится броская, запоминающаяся метафора. Имажинисты лукавили, провозглашая “самоценность образа”: они жонглировали “далековатыми идеями” вовсе не для “раскрытия псевдонимов вещей” [2, с. 383, 384], а для создания непосредственного эстрадного (циркового) эффекта. Зачем “образоносцам” установка на “каталог образов”, который может “с одинаковым успехом читаться с конца к началу” [2, с. 384, 388]? Чтобы воздействовать на публику отдельными, “изолированными” образами наподобие наркотических “пилюль” и так – кратчайшим путем – вызвать у слушателя “максимум внутреннего напряжения” (Мариенгоф [1, с. 34]). Зачем Мариенгоф предлагает соединять в метафоре “чистое” и “нечистое”? Чтобы придать ей остроту и тем вернее зацепить сознание слушателя (“как можно глубже всадить в ладони <...> восприятия занозу образа” [1, с. 34]).

Имажинистской акробатике (“слову вверх ногами” [2, с. 408]) противопоставлены паузы – поэтому, заимствуя прием у футуристов, “командоры” вынуждены все время увеличивать количество метафорических кувырков (“имажинист по долгу службы обязан давать не менее дюжины <...> метафор...” – А. Лежнев [5, с. 308]). По подсчетам И. Соколова, у Шершеневича количество тропов по отношению ко всему словесному материалу достигает 75% (“Имажинизм должен довести количество троп до maximum’a”). “Командоры” несколько не боялись того, в чем их обвиняли критики, – “неудержимого увеличения образности” (Г. Тарасов [3, с. 175]), “анархии врассыпную бегущих слов” [28, с. 231]: в цирковых номерах не может быть слишком много “выходок и пируэтов”⁸; чем больше, тем лучше.

Взять хотя бы пресловутую “луну”, с развенчания которой начиналась деятельность едва ли не каждой новаторской группы в десять годы XX века⁹. Вот и футуристы – немного поиграли с ней: “А за солнцами улиц где-то ковыляла // Никому не нужная, дряблая луна”¹⁰; “Луна, как вша, ползет небес подкладкой...”¹¹; “Селена, труп твой

проплывет лазури // Селеньями определенных гуррий”¹² – и отправили в утиль: “Луна подохла – // и отныне забракowana и выброшена из обихода поэзии как ненужная вещь, как стертая зубная щетка! // ле-люнь, слюнь, плюнь” (А. Крученых “Апокалипсис в русской литературе”).

А имажинисты подобрали ее и вновь переплавили в звонкую метафорическую монету: в 1921 г. Авраамов у одного Есенина насчитал более полусотни метафор с месяцем и луной¹³: “Хорошо бы на стог улыбаясь // Мордой месяца сено жевать”; “Луна хохотала, как клоун”; “Луны лошадиный череп // Каплет золотом сгнившей слюны”; “луны мешок травяной”. Его товарищи не отставали: “Даже месяц с пропавшей тины // Скалит желчно свой медный зуб”¹⁴; “Штопором лунного света точно // Откупорены пробки окон из домов...”¹⁵; “...Гоноккок соловьиный не вылечен в лунной и мутной моче”¹⁶; “Луна выплывала воблой вяленой”¹⁷; “Не надо, не надо нам выжатого из сосцов луны // Молока”¹⁸; “Острогом заломленный набекрень // Месяц забыл о небе”¹⁹; “В трепещущее горло // Лунный штык...”²⁰.

Для “эстрадной архитектоники”²¹ имажинизма все могло пригодиться, луна же – в особенности; ведь дивертисменты забавных и ожидаемо удивительных метафор: “...только хлопать // Тарелками лун: дзинь-бах!”²²; “Четыре великих поэта // Играют в тарелки лун”²³ – еще больше забавляли и удивляли публику на фоне привычного, стершегося, бутафорски условного.

“Дзинь-бах!”: ассонансные и диссонансные рифмы, которые “четыре великих поэта” тоже перехватили у своих учителей-футуристов, действительно напоминали ритмическое звяканье тарелок в джазовом диксиленде; вторичные эксперименты с рифмами – “неравносложными”, “разноударными”, “неточными с усечением”, “неточными с заменой” [35, с. 53–55, 57–59], составными и каламбурными – служили веселой оркест-

⁸ Слова Арлекина из пьесы В. Шершеневича “Одна сплошная невеста”: “С тех пор как перевелись на земле черти, я один оживляю ее моими выходками и пируэтами”.

⁹ См., например, стихотворения дадаиста Р. Хюльзенбека “Майская ночь” (1916) (“...Луна добродушно смеется, старый носорог” – “Aber der Mond lacht gutmütig altes Rhinosegros”), имажиниста Т.Э. Хьюма “Осень” (1912) (“Румяная луна стояла у плетня, // Как краснорожий фермер” – “And saw the ruddy moon lean over a hedge // Like a red-faced farmer”), манифест футуриста Маринетти “Смерть лунному свету” (1909); эти превращения луны восходят к луне французского символизма – брызжущей слюной у Ж. Лафорта (“Феерический собор”), глотающей червей у Корбьера. Этих поэтов, кстати, охотно переводил Шершеневич.

¹⁰ Из стихотворения Маяковского “Адище города” (1913).

¹¹ Из стихотворения Д. Бурлюка “Луна старуха просит подаянья...” (альманах “Дохлая луна”, 1913).

¹² Из стихотворения Д. Бурлюка “Селена, труп твой проплывет лазури...”.

¹³ “И вот пришел Сергей Есенин, и не успев напечатать трех сотен страниц, шутя, между “делом”, дал русской поэзии свыше полусотни незабываемых образов месяца-луны...” [27, с. 23–24].

¹⁴ А. Кусиков “Поэма поэм”.

¹⁵ В. Шершеневич “Однохарактерные образы”.

¹⁶ В. Шершеневич “Лирическая конструкция”.

¹⁷ В. Шершеневич “Принцип басни”.

¹⁸ А. Мариенгоф “Магдалина”.

¹⁹ А. Мариенгоф “Слепые ноги”.

²⁰ А. Мариенгоф “Сентябрь”.

²¹ Название стихотворения Шершеневича, в котором тот провозглашает лозунг эстрадного, “арлекинадного” романтизма: “Мы коробейниками счастья, // Кустари задушных строк”.

²² Из стихотворения Мариенгофа “Встреча”.

²³ Из коллективного имажинистского гимна.

ровкой имажинистским метафорическим представлениям и добавляли им занимательности.

Так, следуя футуристическим рецептам, имажинисты развернули свое поэтическое шоу. Ну а “трансформация”²⁴ в сценическое действие московского литературного быта и литературной борьбы совершалась уже при прямом участии Маяковского. Весной 1919 г. главный бюджетлянин нагрянул в Москву – в том числе и чтобы напомнить публике, кто настоящий “диктатор кафе” и концертных залов. Предстояла ожесточенная борьба, но все же прямое столкновение на эстраде было выгодно обеим противоборствующим сторонам: больше шума, больше рекламы. Московским выступлениям имажинистов без Маяковского не хватало драматической пружины. А Маяковскому было тесно в Петрограде – не тот масштаб. Так, перед самым отъездом в Москву он “самосильно” появился на эстраде в “Привале комедиантов”, «как фея Карабосс, которую не пригласили на крестины, и стал читать свои стихи <...> Он бранил только что читавших поэтов, противопоставляя им себя <...> Ни восторга, ни возмущения это выступление не возбудило; публика лениво посмеялась, потом выслушала хорошо известный “Наш марш”, только режиссеры смотрели на Маяковского, думая: какие прекрасные актерские данные остаются неиспользованными» [22, с. 116]. В Москве же он мог в полной мере использовать свои актерские данные, да и демарши в духе феи Карабосс впечатляли московскую публику гораздо сильнее, чем петроградскую.

Больше всего москвичам запомнилось внезапное появление Маяковского на “Суде над современной поэзией”, организованном имажинистами (16 ноября 1920 г.). Вдруг “шумок в рядах присутствовавших вырос в шум, – вспоминает Л. Сейфуллина. – Его пронизал чей-то юношеский голос <...>:

– Маяковский в зале! Хотим Маяковского!

И сразу целый хор голосов, нестройный, но убедительный <...>:

– Маяковский, на сцену! Маяковского хотим слушать! Маяковский! Маяковский! На сцену!

Сильный голос Маяковского сразу покрыл и прекратил разноголосый шум. Он быстро пошел по проходу на сцену и заговорил еще на ходу:

– Товарищи! Я сейчас из камеры народного судьи! Разбиралось необычное дело: дети убили свою мать. <...> В свое оправдание убийцы сказали, что мамаша была большая дрянь. Но дело в том, что мать была все-таки поэзия, а детки – имажинисты” [24, с. 486].

²⁴Термин Н. Евреинова, автора работы “Театрализация жизни” [36, с. 48].

«...Из зала раздался зычный голос Маяковского, – несколько по-иному описывает этот эпизод Г. Бениславская, – о том, что он кое-что знает о незаконном рождении этих эпигонов футуризма (что-то в этом роде). Через весь зал шагнул Маяковский на эстраду. А рядом с ним, таким огромным и зычным, Е<сенин> пытается перекричать его: “Вырос с версту ростом и думает, мы испугались, – не запугаешь этим”» [37, с. 20].

Маяковский был готов один схватиться со всеми четырьмя “командорами”; по свидетельствам очевидцев, особенно тогда досталось Шершеневичу. У того, «героя словесной рапиры, – иронизировал позже Мариенгоф, – была своя ахиллессова пята. Я б даже сказал – пяточка. Тем не менее она доставляла нам всем крупные неприятности.

“Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего”, – написал Маяковский.

Понятия не имея об этой великолепной, образной строчке, Вадим Шершеневич, обладающий еще более бархатным голосом, несколько позже напечатал: “Я сошью себе полосатые штаны из бархата голоса моего”. <...>

Стоило только Маяковскому увидеть на трибуне нашего златоуста, как он вставал посреди зала во весь свой немалый рост и зычно объявлял:

– А Шершеневич у меня штаны украл!

Бесстрашный литературный боец, первый из первых в Столице Мира, мгновенно скисал и, умоляюще глядя то на Есенина, то на меня, растерянным шепотом просил под хохот бессердечно зала:

– Толя... Сережа... спасайте!» [23, с. 131–132].

По версии Ройзмана, однако, в тот вечер Шершеневич нашелся с ответом: “Маяковский с места крикнул Вадиму:

– Вы у меня украли штаны!

– Заявите в уголовный розыск! – ответил Шершеневич. – Нельзя, чтобы Маяковский ходил по Москве без штанов” [25, с. 106].

Все же в том 1920 г. имажинисты смогли переиграть в “суде” современную поэзию и Маяковского – публика их поддержала. Но через два года, когда группа, ослабленная внутренними распрями и изменившейся политикой властей, была на грани распада, футуристы и их “главарь” перехватили инициативу. На организованных им “Чистках современной поэзии”, при горячей поддержке публики, Маяковский вынес свой вердикт по поводу Мариенгофа: “Ему бы автомобили из грязи вытаскивать” [26, с. 741]. О том, с какой язвительностью автор “Приказа по армии искусств” “чистил” “командоров”, можно судить по тогдашней “будетлянской” переписке и черновикам Маяковского: “Из перечисленных Вами фамилий – Мариенгоф дрянь; если же его отобрать,

как вы советуете, то получится дрянь отборная” [38, с. 50];

Квалифицированных работников было мало.
Конечно, не забыли ни о Шершеневиче, ни о
Мариенгофе.

Шершеневич в приемной лежал вместо журнала,
А Мариенгоф разносил заждавшимся кофе.

Словно приговор имажинистам, звучала дру-
гая эпиграмма Маяковского – лукаво преподне-
сенная Кусикову наподобие данайского дара. По
свидетельству “Великолепного очевидца”, лидер
футуристов вручил тому “свою книжку стихов с
незамаскированной издевательской надписью
<...> Сандро от восторга, что его фамилию за-
рифмовали, да еще рядом с фамилией Маяков-
ского, показывая эту надпись всем и каждому, не
замечая, что все, конечно, смеялись” [23, с. 555].
“Я отлично помню, – добавляет Грузинов, – тот
или иной автограф Маяковского, подаренный им
какому-нибудь другу в кавычках <...> буквально
в один день облетал всю тогдашнюю литерату-
рную Москву и, переходя из уст в уста, <...> неиз-
менно вызывал искренний смех.

Общеизвестна эпиграмма Маяковского, на-
правленная против поэта Александра Кусикова.
Я слышал эпиграмму на Кусикова на одном из ли-
тературных вечеров: Маяковский сам читал ее
публике.

Насколько я помню, эта эпиграмма имела сле-
дующий вид:

На свете
много
вкусов
и кусиков:
одним нравится
Маяковский,
другим –
Кусиков” [23, с. 678].

“Издевательская надпись” будетлянского
“главаря” была вдвойне, обобщенно издеватель-
ской по отношению к имажинизму в целом: в со-
поставлении с величественным Маяковским (“ма-
яком” футуризма) здесь “орден” предстает во
всем убожестве измеления (уменьшительных
суффиксов – “кусиков”) и распада (“Кусиковых” –
оторванных от футуризма кусочков).

3.

Но от одного из имажинистов никак нельзя
было отделаться ни уменьшительными суффик-
сами, ни шутками о “гуж-повинности” и украден-
ных штанах: пикировка футуристов с прочими
тремя “командорами” выглядит забавным эпизо-
дом на фоне драматичной “битвы гигантов” [26,
с. 439] – Маяковского и Есенина. В свою очередь,
уже в самом задоре есенинских обвинений, порой

абсурдных: “Маяковский безграмотен!” (И. Гру-
зинов [39, с. 368]); “Да это ж не поэзия, у него нет
ни одного образа” (Г. Бениславская [37, с. 25]) –
чувствовалось уважение к футуристическому
“главарю” как к своему сильнейшему, едва ли не
единственному сопернику.

Конфронтацию двух самых популярных по-
этов двадцатых годов не объяснить ни взаимной
личной неприязнью, ни интересами литератур-
ных группировок, ни даже азартом конкуренции.
Это была не личная, не партийная, а творческая
вражда – столкновение разных поэтических сти-
хий («он “представитель другой стихии”», – такие
слова в свой адрес Есенин приписывал Маяков-
скому [40, с. 347]). “Они были полярны” (Н. Ни-
китин [39, с. 130]), как будто предназначенные
для того, чтобы тогдашние читатели и слушатели
“диалектику учили не по Гегелю”, а по Есенину и
Маяковскому, перебирая оппозиции: деревня –
город, личное – коллективное, флейта – барабан
(см.: [41, с. 168], тенор – бас (баритон)).

Итог, к которому в той иной степени сводятся
все эти оппозиции, был подведен в прощальном
«exegi monument’» Маяковского – вступлении к
поэме “Во весь голос”, где он спроецировал свое
противостояние с Есениным в “неисчетно-буду-
щие времена” [42, с. 208]. Автор поэмы ясно дает
понять – спор двух поэтов есть спор двух “направ-
лений поэтического слова” [12, с. 252]), притом
именно устного, “произносимого” слова. За Мая-
ковским – ораторская стихия, убеждающая, зову-
щая, ведущая массы:

Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря...

Новатор и революционер Маяковский выво-
дит на новый виток старую одическую тему – “ци-
вильзаторского восторга”. А вместе с ней и оди-
ческого “пиита” – отныне цивилизатора, преоб-
разователя, чье слово помогает ломать старый
мир и строить новый. Отсюда метафорические
экскурсы в историю цивилизации – уподобления
стиха римскому водопроводу и регулярному вой-
ску (тоже впервые введенному в Древнем Риме).
Отсюда же и утопический проект (намеченный в
черновиках к поэме): поэтическое слово сопоста-
вимо здесь с коммунистической плановой эконо-
микой, которая приручит индустриальную мощь
 (“подползают поезда // лизать поэзии мозолистые
руки”), и с коммунистической наукой, которая по-
бедит смерть (почти по космическим фантазиям
Н. Федорова: “От слов таких срываются гроба //
шагать четверкою своих дубовых ножек”).

А за Есениным – песнопевческая стихия, пле-
няющая сердца; “очарование песенного таланта”,
противостоящее одическим “чугунным громам”
(Формула Е. Замятина [43, с. 88–89]). Борьба Ма-

есть ирония, есть сатира, но при этом есенинская поэтика здесь показана в ее истинном, далеко не камерном масштабе.

В слове “провитязь” угадывается та же спокойная, хотя и недобрая улыбка, с какой Маяковский всегда реагировал на есенинские обвинения в отсутствии “русского духа”. Есенин не раз исполнял свою известную частушку нарочно при Маяковском, прямо уличая лидера футуристов в том, что его пафос цивилизатора – заимствованный; а намеком – в том, что этот пафос и вовсе чужд русскому человеку. «Охмелевший Есенин сидит на полу, – так описывает Г. Адамович одну из таких сцен, – не то с гармошкой, не то с балалайкой, и усердно “задирает” всех присутствующих, – в особенности Маяковского, демонстративно не обращающего на него внимания. Тут же сочиняет и выкрикивает частушки.

Эй, сыпь, эй, жарь!

Маяковский – бездарь.

Рожа краской питана,

Обокрал Уитмэна» [45, с. 460].

Возвращаясь к поэме “Во весь голос”, заметим: отказываясь от охоты за сердцами публики, “агитатор, горлан-главарь” равно отказывается от славянского (“провитязь”) и условно-античного антуража (“Амура” и “лиры”). Пусть Маяковский и подразумевал под “амурно-лировой охотой” прежде всего любовную лирику, все же здесь – соединив в одном эмблематическом ряду русского песенного витязя с античной лирой и стрелой – соперник Есенина угадал самую суть поэтики Есенина.

О глубоких корнях поэтической “цыганщины” – в пределе античных – красноречиво писал Б. Пастернак: «Я это [стихотворение “Вакханалия”] задумал под знаком вакханалии в античном смысле, то есть в виде вольности и разгула того характера, который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии, лирике и лучшей и доброй доле ее общей культуры. Тут где-то совсем рядом находится роль и действие банальности и цыганщины <...> у Ап. Григорьева, Блока и Есенина...» (Письмо А.К. Тарасовой от 5 августа 1957 г. [46, с. 548]). В поэзии Есенина это “вакхическое”, экстатическое начало взрывало романсную камерность, это поэтическое “безумие” размыкало ограниченное пространство эстрады. “Когда сам читаешь Есенина, – размышляет Р. Ивнев, – знаешь, что одно стихотворение сильное, крепкое, другое – слабое. Но стоило услышать его – его голос, неистовый, плясавшие в такт стихам руки и глаза, как бы потерявшие зрение, ничего не видевшие, ничего не различавшие, – чтобы понять, что в чтении у него нет слабых вещей: все сильное, крепкое, могучее” [44, с. 29]. По словам Кусикова, он “не читал, а разрывался, вопил, цепко хватая на каждом слове на-

пряженно-скрюченными пальцами воздух” [47, с. 173].

Рассказы о читающем Есенине поражают сходством с изображением одержимого, боговдохновенного рапсода в платоновском “Ионе”: “...Муза <...> делает вдохновенными одних, а от них тянется цепь других одержимых божественным вдохновением. Все хорошие <...> поэты слагают свои прекрасные поэмы <...> в состоянии вдохновения и одержимости <...> подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят свои прекрасные песнопения; ими овладевает гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми”; это безумие, словно магнитом, передается зрителям, которые под воздействием певца “плачут и испуганно глядят” [48, с. 377–378]. Подобно античным последователям Орфея, неистовствовал Есенин, подобно античным зрителям, под воздействием Есенина неистовствовала публика: у видевших и слышавших его увлажнились глаза, подступал ком к горлу – они теряли власть над собой, полностью покоряясь власти певца. Бывшая “Серапионова” сестра Е. Полонская, литературно весьма далекая от Есенина, в своих стихах на его смерть все же признавалась:

Ты был нашей тайной любовью. Тебя

Мы вслух называть не решались,

Но с каждой песней, кляня и любя,

С тобою в безумье металась [49, с. 510].

Есенин был успешным соперником Маяковского “в сердцах людей” [50, с. 335]. “Амуровые” стрелы, посылаемые есенинской “лирой”, нацеливались в сердце каждого слушателя; поэт захватывал не просто аудиторию, а каждого в аудитории – вот в чем заключалась магия его стиха. По С. Спасскому, “в значительной степени сила воздействия Есенина на окружающих объяснялась именно тем, что, и читая стихи, и разговаривая, он каждому слушателю словно открывал себя до конца. Маяковский, выступая, обращался к массе, Есенин – к отдельному человеку. Каждый становился как бы личным другом Есенина, даже сидя в огромной аудитории” [37, с. 202].

Интересно сопоставить реакцию публики на чтение своих стихов Есениным и Маяковским во время их совместного выступления²⁵ в зале Высшего литературно-художественного института (1 октября 1923 г.). Маяковского зал слушал, будто слившись в единое целое, повторяя хором вместе с читающим поэтом:

Левой!

Левой!

Левой!

²⁵ Это импровизированное состязание поэтов было подстроено организаторами: Маяковскому не сказали, что будет Есенин, и наоборот – Есенин не предполагал, что Маяковский тоже приглашен.

А когда читал Есенин, зрители тут же забывали о хоровом инстинкте: каждый из них чувствовал себя словно наедине с поэтом, его слово “проникало в глубину сердца и заставляло его трепетать по-особенному”. Многие шептали в экстазе (“Чудно... Прекрасно”; “Вот это поэзия!”) или сидели, “затаив дыхание”, забыв обо всем, кроме есенинских стихов. Аудитория не знала, кому из поэтов отдать первенство: в “мощном баритоне” Маяковского, “в его богатырской фигуре – покоряющая призывность трибуна, который может увлечь за собой самых ярких противников и растопить лед самой закоренелой неприязни. <...> Но можно ли оставаться равнодушным, когда читает Есенин? <...> Цыганская песня будоражит душу и, слушая ее, можешь натворить черт знает чего. Так же хватили за душу в этот незабываемый вечер и русские нутряные стихи Сергея Есенина” (Р. Березов [47, с. 245–246]).

“Хватили за душу” – чем, почему? Вот о чем принужден был задуматься Маяковский: “Вопрос о С. Есенине – это вопрос о форме, вопрос о подходе к деланию стиха так, чтобы он внедрялся в тот участок мозга, сердца, куда иным путем не влезешь, а только поэзией” [20, с. 316]. Именно. Однако вряд ли можно было решить этот вопрос только апелляцией к мастерству. Были в истории русской и советской словесности поэты и “помастеровитее” Есенина. Чтобы воздействовать на подсознание, проникать в самое нутро человека, стихи сами должны быть “нутряными”.

На это Есенин и указывал все время – в своих очных и заочных спорах с Маяковским. Однажды И. Эренбург спросил Есенина, “почему его так возмущает Маяковский”. Тот отвечал: “Он поэт для чего-то, а я поэт от чего-то. Не знаю сам от чего” [51, с. 578]. То, на что намекает Есенин, невозможно выработать или натренировать; это таинственное “что-то” означает органическую, кровную связь с живым народным языком и песенным ладом, невольное выражение в индивидуальном творчестве глубинных свойств национального характера, в лучших и худших его проявлениях. “Отчего-то” – не “подход к деланию стиха”, а дар.

Есенинский дар, согласно Б. Пастернаку, – двойной: “Со времен Кольцова земля русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чем Сергей Есенин, подарив его времени с бесподобной свободой и не отяжелив подарка стопудовой народнической старательностью. Вместе с тем Есенин был живым, бьющимся комком той артистичности, которую вслед за Пушкиным мы зовем высшим моцартовским началом, моцартовской стихией” [50, с. 336]. В Есенине удивительным образом сочетались почвенность (“песенно-есенинное” – “коренное”, “родовое”) и крылатость (“амурно-

лировое” – “моцартовская стихия”); “балалаечник” на самом-то деле был – русским Орфеем. Не признать этого, пусть косвенно и с оговорками, не мог и Маяковский; надо отдать ему должное, признание свое он облек в замечательные по своей точной звучности стихи:

У народа,
у языкотворца,
умер
звонкий
забуддыга подмастерье.

И все же Есенин был чужд Маяковскому. А Есенину был чужд не только Маяковский, но и все связанное с ним – его соратники, ученики, бунтующие эпигоны. Когда дым сражений за литературное первенство рассеялся и Есенин поймал вожака, он почувствовал, что с друзьями-имажинистами ему так же не по пути, как и с врагами-футуристами. По воспоминаниям И. Розанова, “в самый разгар дружбы с ними (имажинистами. – О.Л., М.С.) Есенин говорил, что нутра у них чересчур мало” и противопоставлял их формальным изыскам свое “поэтическое мироощущение” [52, с. 450]. То, что Есенин нередко тяготился своей принадлежностью к имажинизму, подтверждается и в “Великолепном очевидце” Шершеневича: «Поэтический темперамент, или, как он его называл, “голос”, Есенин любил больше всего и часто бранил меня:

– Холодный ты! Это все от Маяковского! От Маяковского добра не будет! <...> Голоса у него нет!» [23, с. 578].

4.

Но, если вернуться к парадоксу в начале этой статьи, – как же благодаря имажинистам, “холодным” эпигонам Маяковского, лишенным “голоса” и “поэтического мироощущения”, “нутряной” поэт мог обрести себя?

Прежде всего, Есенину совсем не повредила модернистская выучка, которую он прошел у имажинистов: новые поэтические приемы, освоенные автором “Инонии” с легкостью и блеском, разнообразили его стиль и помогли ему выйти из “скифского” тупика. В имажинистский период Есенин охотно втягивался в рискованные формальные игры, будучи уверенным, что при любых экспериментах “нутро” не пострадает. Он с азартом разучивал необычные словесные трюки, чтобы вновь и вновь перебивать инерцию стиля, смещать привычки своего поэтического мира. С помощью Мариенгофа и особенно Шершеневича, бывшего эгофутуриста (в “Мезонине поэзии”) и кубофутуриста (в “Гилее”), знатока и переводчика новейшей французской поэзии, Есенин в самые короткие сроки (за несколько месяцев 1919 г.) сориентировался в лабиринтах авангарда.

Есенин хорошо знал об опасностях, угрожавших его стихам. Поэт боялся, что его манера станет слишком гладкой, слишком легкой, слишком благозвучной – тогда он не сможет удивлять публику. Еще больше его пугала перспектива завязнуть в стилизации – тогда публика перестанет ему верить. Имажинисты помогли Есенину счастливо избежать этих угроз.

Благодаря влиянию друзей поэт завел в своих стихах те самые “острые углы”, которые он так порицал у Маяковского. Резкие, дисгармонические образы, во многом навеянные имажинистами, усложнили есенинскую поэтику и придали ей увлекательный драматизм. С 1919 г. в стихах и поэмах русского Орфея развернулась борьба песенного лада и скрежещущего диссонанса. Так, первая имажинистская поэма Есенина “Кобылы корабли” начинается с пугающей инверсии столь привычных для поэта природных образов: корабли, плывущие в страну грядущего, – это “рванные животы кобыл”, “черные паруса воронов”; лазурь становится хищной (“не просунет когтей лазурь”)²⁶, небо – больным (“из пургового кашля смрада”), заря – разрушительной (“это грабли зари по пушам”), сад – превращается в кладбище (“черепов златохвойный сад”); как в авангардной живописи, в стихотворении разворачивается композиция из органов, смещенных со своих мест или отделившихся от тела (“Веслами отрубленных рук // Вы гребетесь в страну грядущего”; “Скоро белое дерево сронит // Головы моей желтый лист”; “Посмотрите: у женщин третий // Вылупляется глаз из пупа”). Однако в последней части мерный ритм анапеста: “Буду петь, буду петь, буду петь” – сменяет диссонансы дольника, “крестьянские” метафоры стилистически сглаживаются и закругляются (“яблоко радости”, “сад зари”, “серпы стихов”, “солнце-куст”); лад восстанавливается.

“Не черным вороном, а касаткой степной глядит у этого озорника каждая песня...”, – настаивал В. Львов-Рогачевский [28, с. 257]; не совсем так: многие его песни заставляют слушателя с напряжением следить за борьбой “касатки степной” и “черного ворона”. У Есенина-имажиниста искали и находили “искренний лиризм, пробивающийся сквозь словесные ухищрения, взвозь чехарду образов” [52, с. 448]. Но именно в этом и состояла цель хитрого есенинского приема: заставить читателя (слушателя) переживать конфликт “песенного лиризма” с “чехардой образов” и наслаждаться победой “песенного лиризма”. Так, в стихотворении “Мир таинственный, мир мой древний...” (1921) полногласный, песенный анапест (“Стынет поле в тоске волоокой...”) переби-

вается дольником: “...Телеграфными столбами давясь”, в результате чего действительно возникает впечатление прерывистой, задыхающейся речи («строка “подавилась”» [53, с. 198]). А стих: “...И расшатываться и пропадать” – убеждает читателя (слушателя) в своей искренности расшатанным размером. Но в конце стихотворения все равно торжествует гармония песни – и тематически (обещание блоковского “того берега”, на котором “пропоют” “песню отмщенья за гибель”), и лексически (высокий слог: “отмщенья”, “гибель”, “пропоют”), и риторически (утешительная интонация уступки: “пускай – все же”), и формально (апофеоз “поющего” анапеста).

В отличие от Клюева и старших “скифов”, имажинисты не учили Есенина уму-разуму, а вдохновляли его. В его прежних стихотворениях деревня воспринималась как удачная стилизация; лирический герой, крестьянин, – как маска; религиозные мотивы – как красочные фигуры речи. И вот читатели привыкли сначала к пастушку с иноком, а затем к крестьянскому пророку, стали неощутимыми сначала деревенские идиллии, а затем деревенские утопии. Стратегически невыгодным для Есенина оказалось и расширение деревни до масштабов вселенной в его революционных поэмах (органичное для Клюева): в космическом пространстве ему угрожала опасность стать спутником Маяковского; и так уже есенинские гиперболы (“До Египта раскорячу ноги...” – “Инония”; “...Бросаю, в небо свесясь, // Из голенища нож” – “О Русь, взмахни крылами...”) выглядели цитатами из “Облака в штанах”.

Что было делать? Общение с имажинистами, совмещавшими ранний советский нигилизм и поздний декаданс²⁷, навело Есенина на замечательную идею – перевести свои излюбленные темы в область “минус-отрицательных величин” (так А. Крученых определил есенинский символизм [54, с. 23]). То есть: писать о деревне, которой нет или скоро не будет, о вере, которая потеряна, от имени крестьянина, ушедшего в город, блудного сына села, “последнего поэта деревни”.

Это позволило поэту высвободить в себе мощную стихию тоски. “Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция, – писал Ю. Тынянов, – вот на что опирается Есенин. Все поэтическое дело Есенина – это непрерывное искание украшений для этой голой эмоции” [12, с. 170]. Но прав ли Тынянов, утверждая, что “голая эмоция” определяет всю поэтическую биографию поэта – от ранних стихов («“светлого инока” в клюевской скуфейке») до имажинизма (“похабника и скандалиста” [12, с. 170–171])? Нет: до 1919 г. “украшения” заслоняли “исконную эмоцию”, стилизация подавляла ее, не давала ей свободного порыва; только имажинистский пово-

²⁶Сходный образ, впрочем, встречался уже в “Инонии”: “Твое солнце когтистыми лапами // Прокопталось в душу, как нож”.

²⁷О декадентстве имажинистов см.: [53, с. 49, 53].

рот к элегии, к плачу о том, чего или кого больше нет, открыл шлюзы для сильного эмоционального потока. В некотором смысле прав Крученых: не для Есенина, но для его стихов – “чем хуже, тем лучше” [55, с. 22].

Есенин “из тоски делал программу, из душевного смятения – литературную школу” [51, с. 580]. Ключом к этой программе, обновившей его стихи, его коренную связь с литературной традицией и фольклором, можно считать строки из стихотворения “Хулиган”:

Русь моя! Деревянная Русь!
Я один твой певец и глашатай.
Звериных стихов моих грусть
Я кормил резедой и мятой.

“Резеда и мята” символизируют здесь “самое драгоценное” в есенинском даре – способность схватить “образ родной природы, лесной, средне-русской, рязанской”, передать его “с ошеломляющей свежестью, как она далась ему в детстве” [50, с. 336]. Инстинктивное чувство родной природы, детская, бессознательная любовь к родине когда-то породили старую есенинскую тему: пасторальной нищеты, убогого рая (“деревянная Русь”, “резеда и мята”). Теперь же пришло время “выкормить” этими “корешками” зверя, которого Есенин всегда в себе знал, но до поры не будил, – зверя тоски.

Стихия тоски, в самых разнообразных ее оттенках и переживаниях, отныне наполняет есенинские стихотворения. Здесь и тихая, светлая грусть: “Не жалею, не зову, не плачу...”. И жалость к себе: “Скоро мне без листвы холодать, // Звонком звезд насыпая уши”. И смутная грусть, душевное томление: “Душа грустит о небесах, // Она не здешних нив жилища”. И веселый надрыв: “Я всего лишь уличный повеса, // Улыбающийся встречным лицам”. И звериная ярость, переходящая в манию преследования: “...Так охотники травят волка, // Зажимая в кольцо облав”. И бессмысленная скука, переходящая в бред: “В черной луже продрогший фонарь // Отражает безгубую голову”. И безнадежное отчаянье: “Я такой же, как вы, пропащий, // Мне теперь не уйти назад”. И то, что Крученых обозначил как “Todes-trieb” [56, с. 11], – влечение к смерти: “Скоро, скоро часы деревянные // Прохрипят мой двенадцатый час”. И, наконец, черная меланхолия, выраженная в “тоскливо-висельной форме” [54, с. 24]: “...Чтоб не видеть в лицо роковое, // Чтоб подумать на миг об ином”.

Итак, лирическая тоска – без края, без берегов. Только вступив в союз с имажинистами, “поэтами мировой тошноты”, Есенин смог оседлать свою великую тему: “Имажинизм <...>, с его анархической богемностью, был для Есенина освобождением и обнаружением, – он оставался один с собою и своей тоской” [57, с. 119]. “Обна-

ружение” тоски было прорывом – не просто вперед, к личной теме, но вглубь, к существенным “пластам” русского национального характера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Поэты-имажинисты. СПб., 1997.
2. Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997.
3. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. Т. 3 (1). М., 2005.
4. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. Т. 2. М., 2005.
5. Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Москва и Петроград 1917–1920 гг. Т. 1. Ч. 1. М., 2005.
6. Крученых А. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М., 2006.
7. Асеев Н. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1990.
8. Пяст В. Встречи. М., 1997.
9. Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. М., 2006.
10. Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994.
11. Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999.
12. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
13. Эрлих В. Право на песнь. Л., 1930.
14. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.
15. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.
16. Шкловский В. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. М., 1974.
17. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
18. Гаспаров М. Владимир Маяковский // Очерки языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей. М., 1995.
19. Лившиц Б. Полтораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989.
20. Маяковский В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 12. М., 1955–1961.
21. Шкловский В. “Еще ничего не кончилось...” М., 2002.
22. Катанян В. Маяковский. Литературная хроника. Л., 1948.
23. Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.
24. В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
25. Ройзман М. Все, что помню о Есенине. М., 1978.
26. Крусанов А. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. В 3 т. Т. 2. М., 2003.

27. *Авраамов А.* Воплощение: Есенин – Мариенгоф. М., 1921.
28. *Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская литература. М., 1922.
29. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения. В 6 т. Т. 3. М., 1964.
30. *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
31. *Крученых А.* Заумный язык у: Л. Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М., 1925.
32. *Шапир М.* Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 3.
33. *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. СПб., 2000.
34. *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1989.
35. *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М., 1993.
36. *Евреинов Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002.
37. *С.А. Есенин.* Материалы к биографии. М., 1992.
38. *Маяковский В.* Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 13. М., 1955–1961.
39. *С.А. Есенин в воспоминаниях современников.* В 2 т. Т. 2. М., 1986.
40. *Есенин С.* Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 7. Кн. 1. М., 1999.
41. *McVay G.* Esenin. A Life. L., 1976.
42. *Пумпянский Л.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
43. *Русское зарубежье о Есенине.* Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи. В 2 т. Т. 2. М., 1993.
44. *Сергей Александрович Есенин.* Воспоминания. Л., 1926.
45. *Адамович Г.* Собрание сочинений. СПб., 2000.
46. *Пастернак Б.* Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. М., 1992.
47. *Русское зарубежье о Есенине.* Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи. В 2 т. Т. 1. М., 1993.
48. *Платон.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М., 1990.
49. *О Есенине.* Стихи и проза писателей-современников поэта. М., 1990.
50. *Пастернак Б.* Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. М., 1992.
51. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. М., 1961.
52. *Розанов И.* Литературные репутации. М., 1990.
53. *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994.
54. *Крученых А.* Есенин. Москва кабацкая. М., 1926.
55. *Крученых А.* Новый Есенин. М., 1927.
56. *Крученых А.* Хулиган Есенин. М., 1926.
57. *Святополк-Мирский Д.* Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. СПб., 2002.