

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Д. БУРЛЮКА (1882-1967)
МАТЕРИАЛЫ И КОММЕНТАРИИ

НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ

1. Давид Бурлюк и Александр Бенуа

... Как трудно писать об искусстве...
Перечтешь написанное и получается нечто
вроде "зубоскальства" иронии (А. Бенуа)

Полемика с А. Бенуа, одним из главных руководителей общества художников (эстетов и ретроспективистов) "Мир искусства" и постоянным художественным критиком петербургской газеты "Речь", проходит через все лекторские и печатные выступления Д. Бурлюка 1910-1913 гг. Полное представление об этой полемике дает изданная Бурлюком брошюра *Галдящие 'бенуа' и новое русское национальное искусство* (М., 1913). Это своеобразный "диалог": Бурлюк отвечает на многочисленные цитаты из фельетонов А. Бенуа *Художественные письма*. Все полемические выпады А. Бенуа, направленные против "молодых", могут быть сведены к одному чрезвычайно пристрастному и малообоснованному утверждению: искусство русских новаторов – "художественная провинция Франции". Обвинение русских новаторов в подражательстве вполне соответствовало отношению к ним всей желтой прессы. Но А. Бенуа столь же враждебно относился и к французскому пост-

импрессионизму. График-стилизатор, А. Бенуа совершенно не понимал конструктивных принципов и пластических особенностей нового искусства.

Вкусовые оценки автора *Художественных писем* пронизательностью вообще не отличались. Таковы, например, его непризнанные суждения о произведениях гениального Врубеля.

Любопытно, что к первым выступлениям "молодых" он проявил некоторый интерес. Свойственное А. Бенуа дипломатически-двойственное поведение позволило ему даже оказать им "покровительство". 22 марта 1909 г. он поместил в "Речи" положительный отзыв о выставке "Венок-Стефанос", устроенной Д. Бурлюком в Петербурге (участники Д. и В. Бурлюки, А. Лентулов, А. Явленский, А. Экстер, Л. Баранов, А. Гауш).¹ А. Бенуа отметил "красочный дар" А. Лентулова и с большей осторожностью, хотя и одобрительно, высказался о работах Д. и В. Бурлюков, которым, по его мнению, "мешают проблемы слишком теоретического характера".

Вскоре, убедившись в том, что отрицая прошлое, "молодые" становятся все более агрессивными, а их экспериментаторство приобретает все более эпатажный характер, А. Бенуа начал резко критиковать "левое искусство".

Первое столкновение Д. Бурлюка с А. Бенуа произошло в начале марта 1910 г. в связи с появлением "художественного письма"² о седьмой выставке "Союза русских художников" (объединение бывших членов петербургской группы "Мир искусства" и московских художников старшего поколения). Кроме постоянных экспонентов "Союза русских художников", в этой выставке участвовали приглашенные по настоянию А. Бенуа талантливейшие московские живописцы-новаторы, ранее экспонировавшие свои вещи на выставках "Золотое руно": Павел Кузнецов, Георгий Якулов и лидер "молодых" Михаил Ларионов.

¹ Эта выставка состоялась вскоре после 6 выставки "Союза русских художников", на которую Д. и В. Бурлюки и А. Лентулов послали свои работы. Сохранилось их письмо (рукой Д. Бурлюка) к А. Бенуа, датированное 18 февраля 1909 г. Надеясь на его поддержку, молодые художники просили "сделать все возможное" для принятия их вещей на выставку. Однако, их вещи выставлены не были (р. о. Русского музея).

² "Речь", 1910, 26 февраля.

Несмотря на то, что приглашение обязывало А. Бенуа соблюдать корректность, он подверг живопись "приглашенных" вульгарно-издевательской критике, а самих художников объявил "безтактными" и "безумными". По мнению авторитетного критика, П. Кузнецов выставил "ничтожные вещи", Г. Якулов — "вещи просто дилетантские", а Ларионов "ограничился визитными карточками" ("ребяческий пейзажик à la Дерен" и "мертвая натура à la Сезанн").

Я ограничусь только одним замечанием: "визитные карточки" Ларионова — два замечательнейших его произведения: натюрморт "Груши" (Русский музей), выдерживающий сравнение с натюрмортами Сезанна, и "Вечер после дождя" (Третьяковская галерея), одно из высших достижений художника в области пейзажной живописи. Кстати, с вещами Дерена пейзаж Ларионова не имеет никаких точек соприкосновения. Пейзаж написан с той чисто ларионовской живописно-пластической свободой, которая была совершенно чужда методично-сдержанному Дерену.

Далее А. Бенуа пренебрежительно указывает на источник "недоразумения" русских живописцев-новаторов:

К сожалению, ультра-передовой Париж не дает покоя молодым москвичам, и они, как загипнотизированные, зачисляются в свиту Матисса, Ван Донгена, Дерена и других "диких". Мне впоминаются при этом слова одного тонкого французского критика, который радуется тому, что среди учеников Матисса насчитываются одни только русские и американцы и ни одного француза.

Чьи же произведения противопоставляет А. Бенуа трем крупнейшим русским живописцам XX века? Цветописную композицию модерниста-стилизатора К. Петрова-Водкина "Сон", "Семь графических (!) картин" ("Сотворение мира") К. Юона и вполне традиционный "Портрет" небездарной художницы З. Серебряковой.

Художественное письмо А. Бенуа вызвало яростную отповедь Д. Бурлюка в письме, датированном 3 марта 1910 г.:

...Сегодня прочитал Вашу заметку в "Речи" от 26 февраля. Много в ней показалось мне странным и вот теперь я беру на себя смелость затруднить Вас прочтением этого... Я... считаю свое предприятие наивным и, может быть, ненужным, но, не имея возможности протестовать *печатно*, я все же хочу сообщить Вам мое мнение... Я... привык видеть Вас защитником нового в русском

искусстве..., а так как судьбы его всегда были более чем шатки, то мои глаза всегда были с благодарностью обращены на Вас. Когда в Москве делалось великое дело: устраивались выставки "Золотого руна", французский отдел, когда С. И. Щукин делал свою прекраснейшую просветительную работу, и мне приходилось читать дикие выходки газетных критиков..., я утешал себя тем..., что у нас есть культурные люди, верящие в новое французское искусство, которое не есть нечто случайное..., а ведь прямой вывод — следствие Клода Моне, Гогена, Ван Гога, Сезанна (как кульминационного пункта достижений). И нельзя же в конце концов считать... (как считают молодые "академисты"), что Пювист де Шаванн — единственный гений и т.д., что Матисс — подражатель Сезанна, а Сезанн (как утверждал когда-то Шервашидзе печатно)³ слабо или уродливо рисовал... И пред обществом (тамным), лучшие представители которого не любят (не понимают) Нового искусства (нового не по именам..., а по манере живописи или по самой живописи своей), Вы вдруг так неосторожно обнаружили свое отношение к "новому французскому искусству". Что Вы относитесь к нему без уважения — это ясно. 1) Вы сочувствуете "тонкому" критику (?), что у Матисса подражатели лишь варвары, а не находите плохим, что французы не подражают Матиссу (хотя подражатели Матисса: Дерен, Манген, Ле Фоконье, Брак и т.д., все с русскими именами). 2) Ставите в вину Ларионову, что он пишет à la Сезанн и à la Дерен (единственное светлое пятно на "Союзе"...). 3) Говорите об "уродливости" Павла Кузнецова — опять таки возможности, указанные Ван Гогом в области ассиметрии, очевидно, не милы Вам, Александр Николаевич, это все не обвинения, обвинять Вас я не имею права, каждый волен на свое мнение, но у Вас счастливое положение, большая аудитория — та толпа, коя по наслышке окрестив, положим, "подсезанновцем", уже и не слышит, и не видит, а просто душит атмосферой сутолоки и невнимания (подминая под ноги), но Вы должны помнить, какой колоссальный жизненный вред приносите Вы, становясь на сторону глумящихся над Матиссом и его школой..., какой колоссальный и трудно поправимый вред приносите Вы, дискредитируя в глазах легковверной и доверчивой публики Русское молодое искусство, называя сумасшедшими Якулова, Ларионова, Павла Кузнецова... и восхваляя Петрова-Водкина, Серебрякову и Юона — ведь эти-то вторые никакого отношения к "новому искусству" не имеют: они не дают новых форм, они обыденны, что и доказывается тем, что спокойно проходят на обыкновенные выставки... Ларионов же сей год (салон "Руна" в Москве) интересен, как никогда — и нов, и

³ А. Шервашидзе "Сезанн" ("Искусство", М. 1905, № 4, с. 40-44). Первая статья о Сезанне, принадлежащая русскому автору.

гораздо ушедший вперед сравнительно с прежним, и мне кажется, что идет неустанно из года в год *влево*, к формам все менее мещанским и более "переуточенным", то же и о Павле Кузнецове... Что он, Ларионов, работает больше всякого Уистлера⁴ — я утверждаю, т.к. имел удовольствие работать с ним однажды летом, а также видеть бесконечное количество его всевозможных подготовительных работ.

..Почему я Вам пишу все это, а вот почему — против нас, молодых, все...; против нас и полиция, которая не разрешает ни одного помещения (вот уже два месяца)...; против нас и общество, не дающее нам ни заказов, ни покупателей... Так вот все против нас. Я, например, и Владимир Бурлюк, и Г. Якулов и другие не могут нигде выставить, а утешать себя будущим годом нечего, ибо ничего не изменится... Поэтому обращение к Вам, Александр Николаевич, не напирайте хоть Вы! Будьте внимательны, будьте осмотрительны. Вы делаете ошибку, не вникая в суть дела... Вы примыкаете к большинству — даже публики! В Вас есть довольство благополучия.

У меня же, быть может, оскал затравленного".⁵

Письмо Д. Бурлюка поражает не только глубокой осведомленностью в вопросах искусства, но и "боевым" сознанием ответственности за судьбы русского новаторства. "Обращение" к А. Бенуа, разумеется, осталось безответным.⁶ Поэтому Д. Бурлюк в самом начале апреля 1910 г. издал анонимную листовку «По поводу "Художественных писем" г-на А. Бенуа». Ряд положений листовки совпадает с письмом Д. Бурлюка. 4 апреля, накануне закрытия выставки "молодых" — "Треугольник-Венок Стефанос", листовка была выдана нескольким посетителям. Д. Бурлюк издал листовку анонимно, несмотря на противодействие главного организатора выставки Н. Кульбина, который счел необходимым послать А. Бенуа извинительное письмо.⁷

⁴ См. в статье А. Бенуа: "...Ларионов еще не Уистлер и, вероятно, Уистлером никогда не станет, потому что Уистлер работает "как каторжник".

⁵ Р. о. Русского музея.

⁶ Во второй статье о выставке "Союза русских художников" ("Речь" 1910, 5 марта) А. Бенуа вскользь упоминает о том, что один из представителей "левого фланга" русского искусства прислал ему "горячее и по-своему трогательное (!) письмо".

⁷ Р. о. Русского музея (см. также в газете "Речь" 1910, 7 апреля).

Эта история неожиданно и скандально завершилась в Москве. Анонимным памфлетом, направленным против А. Бенуа, воспользовался М. Ларионов. Самовольно приписав авторство С. Городецкому, он поместил полный текст листовки в последнем номере журнала "Золотое руно".⁸

Историческая роль Давида Бурлюка как организатора группы молодых новаторов-художников и поэтов (будущих кубо-футуристов) чрезвычайно значительна. В этом отношении он может быть поставлен в один ряд с Гийомом Аполлинером.

Что касается *Художественных писем* А. Бенуа, то их превосходно охарактеризовал он сам (его слова приведены в качестве эпиграфа).

Репутация А. Бенуа, как первоклассного художественного критика — миф, который должен быть разрушен.

2. Две эпиграммы Вячеслава Иванова.

Сказки о русских подражателях.
В. Маяковский (1913)

В статье "Живопись сегодняшнего дня", напечатанной в мае 1914 г., Маяковский использовал, в качестве резкого, но несправедливого выпада против Михаила Ларионова, эпиграмму Велимира Хлебникова:

Новаторы до Вержболова!
Что ново здесь, то там не ново.

Это первая публикация двустихия, но ни источник текста, ни время его написания Маяковским не указаны.

Как это ни странно, ему не показалось маловероятным, что Хлебников — автор эпиграммы, чье острие направлено против молодых русских художников-новаторов. Объяснить это можно только полемическим азартом Маяковского.

⁸ См. машинопись Д. Бурлюка "Фрагменты из воспоминаний футуриста" (р.о. библиотеки им. Салтыкова-Щедрина).

Эпиграмму Хлебникова он напечатал вторично в конце того же 1914 г. (в статье «Как бы Москве не остаться без художников»).

По всей вероятности, в следующем году Д. Бурлюк, а, может быть, и сам Хлебников, сообщил Маяковскому, что автор эпиграммы — Вячеслав Иванов, выразивший в ней свое саркастическое отношение к работам молодых русских художников, участников выставки "Венок". Маяковский не был ни участником, ни посетителем выставок "Венок", состоявшихся до его вступления в группу "будетлян".

Через восемь лет, в очерке «Семидневный смотр парижской живописи», Маяковский снова использовал двустрочную эпиграмму, но уже восстановив авторство Вячеслава Иванова. Однако, комментарий Маяковского к двустрочию оказался чрезвычайно неточным: выставка "Венок" названа "выставкой первых русских импрессионистов", устроенной, по утверждению Маяковского, Давидом Бурлюком в 1907 г. Между тем, "выставки первых русских импрессионистов" вообще никогда не было. Известно пять выставок "Венок" (первая — в Москве, остальные — в Петербурге). Первую выставку "Венок" ("Стефанос") организовал Ларионов в конце декабря 1907 г. (с участием Д. Бурлюка). В другой выставке "Венок", открывшейся в конце марта 1908 г., Д. Бурлюк не участвовал. В конце апреля того же года Н. Кульбин организовал выставку "Современные течения в искусстве", где экспонировались и вещи группы "Венок" (в том числе Д. Бурлюк). В конце марта 1909 г. открылась выставка "Венок-Стефанос", устроенная Д. Бурлюком и А. Лентуловым. И, наконец, 19 марта 1910 г. состоялось открытие выставки, объединившей группы "Треугольник" и "Венок".⁹ Устроителем выставки левой группы "Венок" был Д. Бурлюк. Одновременно Д. Бурлюк вместе с возглавлявшим группу эклектиков "Треугольник" Н. Кульбиным организовал "Первую выставку рисунков и автографов русских писателей". Экспонировались рисунки классиков и писателей и поэтов старшего поколения (Пушкина, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, А. Жемчужникова, Тургенева, Случевского, В. Соловьева, Чехова, М. Горького), поэтов и писателей-символистов

⁹ В пригласительном билете выставка двух групп названа "Выставка импрессионистов" (в каталоге это условное название отсутствует).

(Н. Минского, Л. Андреева, А. Блока, А. Ремизова, В. Мейерхольда, Н. Евреинова, А. Белого, С. Городецкого, М. Кузмина, В. Гофмана, А. Толстого, М. Волошина, В. Иванова), а также В. Хлебникова, которого группа молодых поэтов и художников уже объявила своим вождем.

Наличие среди экспонатов этой выставки рисунка и автографа Вячеслава Иванова навело меня на предположение, что именно эту выставку имел в виду Д. Бурлюк, сообщая Маяковскому имя подлинного автора эпитаграммы.

О своей догадке я сообщил Д. Бурлюку, беседуя с ним 19 июня 1956 г. Давид Давидович подтвердил правильность моего предположения и сказал, что трижды напечатанное Маяковским двустишие – только две начальных строки четырехстрочной или пятистрочной эпитаграммы Вячеслава Иванова.

Попытка Д. Бурлюка восстановить полный текст эпитаграммы была безуспешна. Вписанные им в мой экземпляр первого тома *Собрания сочинений* Маяковского (1939) строки имеют вид черновика – с обрывками стихотворных фраз и смысловыми пустотами.¹⁰ Связное чтение дано в единственной, заключительной строке:

Какими средствами вы не достигли цели.

Кроме того, Д. Бурлюк исправил вторую строку, измененную Маяковским. В отличие от равносложных ямбических строк мнимого "двустушия", в авторском тексте вторая строка написана не четырех ударным, а пятиударным ямбом:

Что ново здесь, за рубежом не ново.

Полный текст Вячеслава Иванова все-таки сохранился. Текст был зафиксирован Н. Асеевым, беседовавшим с Д. Бурлюком на 37 лет ранее, чем я. Н. Асеев напечатал эпитаграмму в редактируемой им газете в 1919 г.¹¹ Там же помещена и вторая эпитаграмма Вячеслава Иванова, которая окончательно под-

¹⁰ Через четыре года после нашей встречи Д. Бурлюк, по просьбе Д. Чижевского, вновь попытался восстановить текст эпитаграмм В. Иванова. Однако, и эта попытка оказалась неудачной. См. публикацию Д. Чижевского ("Die Welt der Slaven", Heft 3-4, Wiesbaden, 1960).

¹¹ Н. Асеев, *Вести об искусстве*, (из беседы с Д. Д. Бурлюком), "Дальневосточное обозрение", Владивосток 1919, 29 июня.

твердила связь первой эпиграммы с объединенной выставкой групп "Треугольник" - "Венок".

В своем кратком комментарии Н. Асеев сообщает, что эпиграммы "написаны еще до войны" и публикуются им впервые "с любезного разрешения Давида Давидовича".

Первая эпиграмма, в которой Вячеслав Иванов высмеивает художников-новаторов "за провозглашенное ими доминирование формы..., средства над целью", ошибочно названа Н. Асеевым четверостишием. Это – пятистишие, где третья строка не имеет рифмовой пары ("холостая"):

Новаторы до Вержболова,
Что ново здесь — за рубежом не ново.
Вам средство — цель? — пускай!
Но знать не можно нам ужели,
Какими средствами вы не достигли цели?

Вторая эпиграмма – четверостишие. Н. Асееву не было известно, что "Венок" – название выставки. Поэтому он не обратил внимания на каламбурное использование этого слова (в первопечатном тексте дано без кавычек):

То, что гоже и не гоже,
Увенчалось "Венком".
Только "Панна на рогоже",
Знать, не ладит с Бурлюком!

По объяснению Н. Асеева, "Панна на рогоже" – картина Давида Бурлюка. Однако, каталог выставки "Треугольник" - "Венок" удостоверяет, что Вячеслав Иванов имел в виду два этюда "Мать", написанные на рогоже поэтом С. Городецким, который в то время увлекался живописью. На выставке 1910 г. экспонировались десять его работ (в группе "Треугольник").

Большой интерес представляет "антиэстетическое" оформление каталога выставки "Треугольник" — "Венок", изданного в обложке из рогожи. Так же был оформлен Д. Бурлюком и первый боевой сборник кубо-футуристов *Пощечина общественному вкусу* (1912), где состоялся литературный дебют девятнадцатилетнего Владимира Маяковского.

3. История русского футуризма

Осенью 1930 г. поэт Василий Каменский сообщил Д. Бурлюку о том, что молодые исследователи Т. Гриц, В. Тренин и Н. Харджиев приступили к работе над *Историей русского футуризма*. Это сообщение вызвало большой интерес со стороны Бурлюка, он просил ознакомить его с проспектом книги, завязалась переписка, которую вел Т. Гриц (один из ближайших друзей В. Каменского). Первое письмо Т. Грица (от 13 ноября 1930 г.). Д. Бурлюк опубликовал в сборнике "Красная стрела" (1932). К сожалению, в текст этого письма Д. Бурлюк внес ряд изменений (в духе "боевых" футуристических деклараций), из-за чего переписка едва не прекратилась.

Привожу отрывок из письма, посланного Д. Бурлюку 24 января 1931 г.:

... На днях кончаем проспект книги *История русского футуризма*. Копию вышлем Вам, дабы получить Ваши дополнения и коррективы.¹²

Проспект был написан В. Тренин и мною.

Постоянную помощь в работе над «Историей русского футуризма» нам оказывали К. Малевич, А. Крученых, М. Матюшин, П. Филонов, В. Каменский, В. Татлин, К. Большаков, С. Бобров и другие участники футуристических группировок. Отбор иллюстративного материала для книги взяли на себя Матюшин и Малевич, который предполагал осуществить и полиграфическое оформление издания.

Ответное письмо Д. Бурлюка датировано 27 февраля 1931 г.:

... Отвечаем на ваше письмо от 24 января 1931 года. Книгу «О Маяковском» мы в настоящее время пишем. Пребывание Маяковского в Америке в 1925 г. известно только мне. Мной собран материал для главы «Эхо кончины Маяковского в Америке». Я писал об этом Брикам дважды. Но внимания на сей предмет не получил. Новую книгу *О Маяковском* я перешлю в СССР после того, как там будет напечатан мой труд *Фрагменты из воспоминаний футуриста*. Этот труд имеет отдельные главы о Маяковском, Репине, Горьком, Хлебникове, Гуро, Сологубе (до ста

¹² Отрывки из писем Т. Грица публикуются по копиям, сохранившимся в его архиве.

шестидесяти страниц). Он лежал в течение года у Ионова.¹³ Очень прошу вас или, вернее, поручаю вам обратиться в "Академию" и навести справки об этой книге. Вам достать у Ионова эту книгу легко, так как он ею не интересуется....

Книга *О Маяковском*, которую Д. Бурлюк писал в сотрудничестве со своей женой М. Н. Бурлюк на родину послана не была, так как *Фрагменты из воспоминаний футуриста* (1930) издать не удалось. Безуспешные переговоры об издании этой книги вели В. Каменский и литературовед А. Островский, впоследствии передавший авторизованную машинопись Д. Бурлюка в рукописный отдел Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина.

В марте 1931 г. Т. Гриц получил из Нью-Йорка две брошюры: *Поэзия Д. Бурлюка Э. Голлербаха*¹⁴ и *Литературный труд Д. Бурлюка И. Поступальского*. Весьма поверхностные характеристики поэтической работы Д. Бурлюка, содержащиеся в обеих книжках, заставили Т. Грица дать им достаточно резкую оценку. 25 марта 1931 г. он писал Д. Бурлюку:

...Похвалы таких людей, как Голлербах и Поступальский могут только скомпрометировать. Какое они имеют отношение вообще к искусству и к футуризму в частности?... Мне очень жаль, что эти обе книжки напечатаны.

Ответное письмо Д. Бурлюка написано, по всей вероятности, в конце апреля 1931 г.:¹⁵

Дорогой Теодор Соломонович, не думайте, что мне самому книги, о которых вы пишете, кажутся идеальными, но их авторы выступили со словами обо мне, которого в настоящее время замалчивают, или же, как делает это Кушнер, марают грязью. Кушнер делает это в журнале "Огонек",¹⁶ над раскрытой урной с прахом моего великого друга и ученика.¹⁷ Когда подумаешь об этой подлости, то простишь

¹³ И. Ионов в 1931 г. был руководителем издательства "Academia".

¹⁴ В 1930 г. Д. Бурлюк издал брошюру Э. Голлербаха *Искусство Д. Бурлюка*.

¹⁵ Верхний угол письма (с датой) утрачен.

¹⁶ Д. Бурлюк имеет в виду статью В. Кушнера "Владимир Маяковский", "Огонек" 1930, № 12, 30 апреля, с. 4-5.

¹⁷ В краткой литературной автобиографии "Я сам" Маяковский посвятил "Прекрасному Бурлюку" особую главку: "... Мой действительный учитель, Бурлюк сделал меня поэтом". О воздействии Д. Бурлюка на его ранние стихи

авторам книг, о которых Вы писали, все их недочеты.

Вы, милый Теодор Соломонович, так запальчиво выступили в своем письме против авторов брошюр, что у меня явилась надежда когда-нибудь поднять как щит против забвения что-либо написанное Вами — или всецело обо мне, или так, что мое имя будет являться частью Вашего исследования. Если нельзя будет напечатать это в СССР, то наше издательство посчитает своим долгом оттиснуть это здесь.

Оправдывая издание брошюр Э. Голлербаха и И. Поступальского, Д. Бурлюк вместе с тем признал критическое к ним отношение справедливым и выразил готовность опубликовать работы адресата.

К этому времени наше предложение заключить договор на издание *Истории русского футуризма* было отвергнуто издательством "Федерация". 1 июня 1931 г. Т. Гриц сообщил Д. Бурлюку:

... Мы предполагаем издать ряд выпусков «Материалы по истории русского футуризма». Вот содержание первого выпуска, который будет называться «Д. Бурлюк и объединение будетлян»: 1) статья, посвященная Вашей поэзии и ее воздействию на молодого Маяковского, Лившица и Николая Бурлюка; 2) статья о Д. Бурлюке, как живописце и теоретике русского кубо-футуризма; 3) статья «О прозе будетлян» (В. Хлебников, Е. Гуро, Мясоедов и др.).

Предполагаемое содержание второго выпуска: «Комментированные синхронистические таблицы русского футуризма (с указанием внутренней борьбы и взаимодействия различных футуристических группировок — "Гилея", эго-футуристы, "мезонинцы", "Центрифуга")».

В одном из последних выпусков мы предполагаем опубликовать неизданные стихи Николая Бурлюка.

Ответ Д. Бурлюка датирован 9 июля 1931 г.:

... Я и Мария Никифоровна были восхищены вашей отзывчивостью к работе над тем, что дорого и близко нам. Передайте наш привет Харджиеву и Тренину.

Нам нравится план вашей работы, и издательство Марии Бурлюк с удовольствием будет публиковать ее выпусками (вроде "Эн-телехизма").

см. в книге Н. Харджиева и В. Тренина, *Поэтическая культура Маяковского*, М. 1970, с. 66-67.

Ваши выпуски в издательстве Марии Бурлюк выйдут в количестве одной тысячи. Если хотите, по 500 экземпляров каждого выпуска мы будем посылать на ваше имя. Книги будут иметь успех.

"Лысеющий хвост" – маленькая брошюра, изданная мной в количестве двух тысяч экземпляров, сначала в Златоусте, а потом повторенная в городе Кургане, так как первое издание быстро разошлось.¹⁸

Васина книга *Путь энтузиаста*¹⁹ доставила много светлых минут. Книга эта – памятник нашей дружбы и большого Васиного сердца.

Это – последнее письмо Д. Бурлюка, сохранившееся в архиве Т. Грица.

По независящим от нас обстоятельствам издание материалов по истории русского футуризма не состоялось.

4. Полемическое выступление в защиту Хлебникова

8 сентября 1933 г. Д. Бурлюк послал в редакцию московской "Литературной газеты" следующее письмо:

Прилагая при сем мой ответ К. Федину, прошу дать ему место на страницах газеты. Не отбросьте моей первой попытки связаться с вами. К. Федин высказался. Дайте возможность и первому издателю Хлебникова сказать свое слово в защиту его творчества.

Письмо Д. Бурлюка и его полемическую заметку представил в мое распоряжение Эдуард Багрицкий, который в то время был одним из семи членов редакционной коллегии "Литературной газеты". По сообщению Э. Багрицкого, все члены редакционной коллегии, кроме него, высказались против напечатания заметки Д. Бурлюка. Несмотря на то, что в своей поэтической практике Багрицкий является последователем поэтов-акмеистов (Н. Гумилев, В. Нарбут), он высоко ценил произведения Велимира Хлебникова. В октябре того же 1933 г.

¹⁸ Эти сведения позволяют точно датировать выход сборника стихотворений Д. Бурлюка "Лысеющий хвост". Первое издание напечатано в октябре 1918 г. в Златоусте, второе издание - в феврале 1919 г. в Кургане.

¹⁹ Воспоминания Василия Каменского *Путь энтузиаста* изданы в Москве в 1931 г.

Багрицкий письменно поддержал мое предложение опубликовать том *Неизданных произведений В. Хлебникова*, представляющих, по его утверждению, "большую художественную ценность".²⁰

Привожу текст неопубликованной заметки Д. Бурлюка «О выпад К. Федина против Хлебникова»:

В "Литературной газете" от 22 августа сего года помещена статья К. Федина «Язык литературы».

Статья К. Федина имеет ряд пунктов, с которыми не только трудно согласиться, но которые заставляют взяться за перо для возражения. Читаешь – человек будто здраво мыслит, ясно себе отдает отчет в том, что он хочет выразить и вдруг ... такие положения: "сюжет непременно должен быть увлекательным, оригинальным", слово "всегда и всюду обязано быть ясным, понятным, с точностью выражающим мысль". Я привел это место, как иллюстрацию "положений" К. Федина, которые звучат очень авторитетно, но примерами из литературного прошлого не подтверждаются.

Известно, что классики нередко пользовались заимствованными, "чужими" сюжетами. Можно ли сюжеты "Вертера" Гете или "Старосветских помещиков" Гоголя назвать "увлекательными" и "оригинальными"?

Высказывания на тему "культура слова" – необходимы. Но когда, кушая рыбу, вы всаживаете себе в горло кость, удовольствие в сильной степени портится.

Вся средняя колонка статьи К. Федина и является "костью", которую он пытается засадить в гроб Хлебникова, замученного при жизни диким невежеством мира "Биржевки".

О Федине я не сказал бы ничего резкого, если бы он не допустил выпада, задевающего память великого поэта: "Кто знает большую поэму В. Хлебникова из первого тома, которую можно одинаково читать слева направо и справа налево..., тот понимает, что изрядная доля работы футуризма имеет интерес для психопатолога, а не для литератора!".

От заявления К. Федина дунуло на меня затхлопылью того времени, когда желтая пресса и литературные "старики" пытались уничтожить свежий сад молодых побегов.

Но предоставим слово "атакующему": "Часто, говоря о новаторстве, мы измеряем его степень непонятности". Для любого человека, желающего, читая, работать, для всех умеющих ценить красоту творческого слова, в Хлебникове ничего непонятного нет.

²⁰ "Литературное наследство", 1965, т. 74, с. 466.

Для литератора К. Федина чтение — забава ("увлекательный и оригинальный сюжет").

Чтение — учеба. У Хлебникова учились и "старики": Вячеслав Иванов, Алексей Ремизов, Андрей Белый.

Спросите о Хлебникове у Н. Асеева, у Б. Пастернака, у всех, для кого задачи слова — не только рельсы, чтобы подвозить рукописи к издательствам, ищущим "ходкого товара".

"В спор о языке Хлебников должен быть вовлечен непременно", — заявляет автор атаки на новаторство. И как раз на горе себе. Ибо Хлебников — самое неоспоримое из того, что дала новая русская словесность.

В своей заметке Д. Бурлюк приводит мнение К. Федина о поэме Хлебникова *Разин*, одинаково читаемой "слева направо и справа налево". Резко-отрицательной оценке К. Федина, взывающего к помощи психопатолога, могут быть противопоставлены высказывания Маяковского о "небывалом мастерстве" Хлебникова, о "необычайной форме" его *Разина*. Маяковский восхищался этой уникальной в истории мировой поэзии "длиннейшей поэмой" — палиндромом.

5. Забытые воспоминания

"Большое сибирское турнэ" Давида Бурлюка, продолжавшееся в течение почти года, до сих пор остается белым пятном в его литературной биографии. Между тем это была "вторая молодость" неутомимо-деятельного организатора и идеолога группы кубо-футуристов, уехавшего из Москвы в апреле 1918 г. В 1918-1919 гг. Д. Бурлюк посетил ряд городов Урала и Сибири, где выступил с лекциями ("Футуризм — искусство современности")²¹ и чтением произведений своих литературных соратников, устраивал выставки картин и пропагандировал новое искусство в провинциальной прессе. Несмотря на затруднительные обстоятельства и "бумажный голод", ему удалось издать в Томске (в апреле 1919 г.) вторую "Газету фу-

²¹ Единственный известный экземпляр программы этой лекции Д. Бурлюка опубликовал F. Ingold в сборнике "Schweizerische Beiträge zum VII Internationalen Slavistenkongress in Warschau", с. 61.

туристов", со стихами Маяковского: первую "Газету футуристов" Д. Бурлюк издал в Москве в марте 1918 г.

25 июня 1919 г. Д. Бурлюк впервые приехал во Владивосток,²² где встретился с находившимся там Н. Асеевым²³ и С. Третьяковым. В связи с его приездом Н. Асеев писал:

... Предполагается в предстоящем зимнем сезоне выступить согласованно объединенным футуристам, как на литературном приеме, так и организацией картинных выставок, футуристического книжного магазина, лекций, выступлений и т.д.

Д. Д. Бурлюк выезжает на днях в Челябинск, где он оставил свои картины, и к осени думает возвратиться во Владивосток, который и будет объявлен временной базой деятельности объединенных футуристов Сибири.

...В дальнейшем Бурлюк думает посетить Токио, где в последнее время очень сильно возрос интерес к футуристической живописи. Как известно, японскими ценителями приобретен целый ряд картин Пикассо, Ле Фоконье, Дерена, Сезанна и др."²⁴

По возвращении во Владивосток Д. Бурлюк организовал 4 октября 1919 г. "Неделю о футуризме" (выставка картин, две лекции), которая привлекла многотысячных посетителей. В одном из газетных отчетов дана меткая характеристика выступления Д. Бурлюка, которого Н. Асеев называл "молниеносным оратором":

... Запас здоровья и любви к жизни и искусству, вложенный в него родной Украиной, не иссяк и не истощился. Так же иронически любезен он с публикой. Так же быстро и не надуманно-беззлобно парирует он выходки "борцов из почтеннейшей публики", ... так же фанатично и увлекательно стоит он за любимое им каждой каплей крови искусство. ... Поняли ли, что мыслимый ими, как "разрушитель", Бурлюк вот сейчас, в години тяжелого испытания искусства, остался единственно не опустившим руки собирателем и проповедником его, не изменившим его заветам...?²⁵

В сибирских и дальневосточных газетах и журналах можно обнаружить программы и декларации, стихи, статьи, заметки

²² "Дальневосточное обозрение", 1919, 26 июня.

²³ Асеев приехал во Владивосток в 1917 г.

²⁴ "Дальневосточное обозрение", 1919, 29 июня.

²⁵ "Дальневосточное обозрение", 1919, 5 и 9 октября.

и путевые очерки Д. Бурлюка, которые были забыты самим автором. Особый интерес представляют его мемуарные очерки. Общее количество этих очерков, входивших в цикл "Интересные встречи", к сожалению, не может быть учтено: полные комплекты сибирской и дальневосточной периодики того времени в московских и ленинградских книгохранилищах отсутствуют.

Обнаруженные мною печатные тексты воспоминаний Д. Бурлюка о Максиме Горьком и Елене Гуро я показал автору во время его пребывания в Москве в мае-июне 1956 г.

Давид Давидович внес в тексты ряд поправок и уточнений (при моем участии), а также отбросил несколько "малозначительных и торопливо написанных" кусков.

Тогда же он отредактировал и перекомпоновал часть своих неопубликованных *Фрагментов из воспоминаний футуриста* (1930)²⁶, относящуюся преимущественно к Велимиру Хлебникову, и снабдил своими пометами первый том *Полного собрания сочинений* Маяковского, изданный под моей редакцией в 1939 г.

Воспоминания Д. Бурлюка о М. Горьком были впервые напечатаны во Владивостоке в 1919 г.²⁷

Текст воспоминаний публикуется мною в последней авторской редакции:

'В начале февраля 1915 года я, приехав в Петроград из Москвы, посетил друга моей юности, художника И. Бродского.²⁸ В уютной столовой, все стены которой были увешаны коллекцией картин, Репин, Серов, Жуковский и Бурлюк висели рядом.

В конце обеда Бродский сказал:

— Давид, ты не знаком с Горьким, он живет сейчас в Териоках. Не хочешь ли поехать завтра со мной к нему? Еду я, художники

²⁶ В "Фрагментах из воспоминаний футуристов" есть неточности и ошибки.

²⁷ Еженедельник "Лель" №№ 5-6 (12, 19 декабря).

²⁸ Бродский И. (1883-1939) — в то время пейзажист и портретист, впоследствии автор многочисленных работ на историко-революционные темы.

Грабовский²⁹ и Пальмов³⁰ и скульптор Блох.³¹ Если согласен, то завтра утром приезжай, от меня и тронемся.

Утром всей компанией мы садились в зеленые вагоны финляндской железной дороги. В Финляндии вагоны второго класса были окрашены в зеленый цвет.

Окутанные пухлой пылью метели, мелькнули мимо бесконечные пригороды, дачные места: Белоостров, "предупредительные" жандармы. Знакомая Куоккала, где живут Евреиннов и Репин, а также переводчик Уитмена, первый из серьезных критиков, "несерьезно" читавший о футуризме, Корней Чуковский.

Так как до Горького остается еще пять или шесть верст, то вваливаемся в маленькие санки. Бурые, низкорослые финские лошадки ныряют в облаках снега. Вязаная шапка то падает вниз, то высоко возносится над горизонтом.

На облучке представитель Финляндии; в зубах его неунывающая трубка, и она-то, очевидно, является причиной его абсолютной молчаливости. Какая в этом отношении разница с русской женщицей, – тот и расспросит и сам расскажет.

Под стать хозяину страны и окружающая природа. Мелкий чахлый ельник, местами сосны, низкорослые, разбросанные по невысоким с короткими крутыми склонами холмам, на которых зима нахлобучила метелями вязаные пушистые шапки.

Из труб встречных домов поднимаются струи синего дыма. Около часу дня. Крепкий мороз поскрипывает под полозьями. В веселых шутках и остротах незаметно проходит дорога. Когда собирается компания веселых артистов, то по большей части она набрасывается на кого-нибудь одного и, конечно, самого беззащитного. Из нашей компании таким был скульптор Блох. Он ехал к Горькому просить несколько сеансов, так как намеревался приступить к работе над его бюстом.

Компания развеселилась. Скульптор обиделся.

Дача, в которой жил Алексей Максимович – двухэтажное деревянное здание новой стройки, с большими окнами, дающими вид в одну сторону – на склоны, покрытые лесом, а в другую – на пустынные дали морских заливов.

Мы входим в переднюю. Лестница на верхний этаж. Камин у правой стены. Круглый стол посредине, на нем – газеты.

Раздеваемся и ждем. Я обращаю внимание на стены, которые как-

²⁹ Грабовский И. (1878-1922) – пейзажист, иллюстратор.

³⁰ Пальмов В. (1888-1929) – живописец, впоследствии стал художественным соратником Д. Бурлюка, с которым устраивал выставки на Дальнем Востоке и в Японии (Токио, Осака, Киото, Кобе, Иокагама), имевшие большой успех.

³¹ Блох М. (1885-1919) – автор бюстов И. Бродского (1913), И. Репина (1916), М. Горького (1917).

то не вяжутся с обычным, "классическим" представлением о Горьком: всюду развешано много старинного оружия, кинжалы, клинки, ножи и т. п.

Входит Горький, высокий, чуть сутуловатый. Он радушно приветствует Бродского, своего друга. Бродский гостил у Горького на Капри, где написал большой портрет писателя, изобразив его в плетеном кресле.

Портрет Бродского передает, так сказать, схожесть формального материала, по отдельным частям. Фотографии не напоминают Горького. Единственный портрет, который приходит в голову при взгляде на Алексея Максимовича, это – портрет Серова. Сидящий Горький "коряво" разбросан по холсту, в чертах фигуры и очерке головы что-то напоминающее не то слесаря, не то сапожника.

Таков Горький. Когда он сидит, заложив нога на ногу, то кажется, что на голове у него ремешок, который надевают русские сапожники, а мысль свою он настойчиво прилаживает к вашему вниманию (как прилаживают подметку), упористо один за другим вбивая гвоздики слов.

Бродский привез заказанные ему Горьким две небольшие картины. Алексей Максимович тотчас повесил их над спинками стульев в столовой. Вернее, это были гостиная и столовая вместе: большая комната, переделенная аркой. В столовой – стол, накрытый белой скатертью и приборами, в гостиной – несколько кресел, мягкий диван, перед ним коробок с нитками и рукоделием, а перед коробком сидела супруга Горького, Мария Федоровна Андреева.

Так как Горький беседовал с Бродским, то я посидел к Марии Федоровне.

Я возвратился к первому впечатлению и выразил свое удивление по поводу несоответствия видимого мною с тем "представлением о Горьком", которое сложилось на основании знакомства с его произведениями.

— Не обязательно, – сказал Горький, – чтобы все черты находили отражение в литературе. Писатель и шире, и уже написанного им. А я, – добавил он, – в Италии увлекался собиранием этих странных вещиц. Интересные есть штуки! Вот смотрите (он снял со стены нож – один из стаи как бы пльвущих железных угрей, насаженных головой на рукоятку), – эти извилистые тонкие ножи – знаменитые "мизерикордии". Ими монахи милосердно прикалывали жертву, измочаленную пыткой. А здесь – широкий нож, сходящий к острию клинка в виде равнобедренного треугольника. Это большие закрытые ножницы, у которых отточены наружные края. Достаточно было нажать пружинку рукоятки, и клинок раскрывался ножницеобразно, распарывая отточенными наружными краями и без того страшную рану. Но, господа, оставим это и пойдем потрошить ветчину, думаю, с мороза вы проголодались.

На столе аппетитно дымился только что сваренный сочный окорок,

яичница с черным хлебом, суп, котлеты. Потом Мария Федоровна разливала ароматный кофе.

После обеда художник Грабовский читал свою повесть из жизни итальянцев не то на Капри, не то на Корсике.

Это было посредственное произведение с "девушкой", с "очами", с "волной черных волос", с "трепетом лунного света", а также с молодым итальянцем Ромео.

Горький терпеливо выслушал повесть до конца и сделал автору несколько замечаний.

Уже вечерело. Сквозь зимние тучи пробились лучи скрывающегося солнца. Ветви деревьев багровели.

Горький предложил пойти погулять. Во время часовой почти прогулки он шел около 15-20 минут со мной, но меня природа, особенно сумрачная, делает неспособным мыслить. Я только смотрю. Я весь зрение.

Горький был в теплых перчатках, косматой шапке, на нем было не то меховое пальто, не то тулуп. Горький начал покашливать, недавно он оправился от инфлюэнции. Повернули домой. Пили чай.

Разговор перешел на политические темы. Горький в ужасе от войны, от зверства, от бойни.

С негодованием Алексей Максимович говорил о вагонах, пришедших в Саратов, вагонах без печей, запертых на замок, в которых перевозили пленных турок. Под Саратовым было 25 градусов мороза и, когда вагоны открыли, половина пленников оказалась кусками льда, – "мясо министерства земледелия"...

Горький повел меня во второй этаж. Обширная комната – библиотека. Рядом с библиотекой кабинет. У стен витрина – коллекция дивной японской резьбы по слоновой кости. А из ящиков стола Алексей Максимович достал коллекцию французских медалей.

Собрались ехать на ночной поезд. В передней я попросил Горького дать мне автограф.

Пока одевались, Горький ушел в кабинет и спустился оттуда со свечей в руках, неся мою книжечку автографов. В вагоне я открыл ее. На первой странице стояло: "Они – свое, а мы – свое!" Этой характерной фразой Горький как бы подчеркивал важнейшее в впечатлениях первого дня моего знакомства с ним. Простая, лишенная декламации, но величественная, уверенная в себе, своих силах.

Горький заинтересовался моей живописью. Вскоре Василий Каменский, который уже побывал в городской квартире Горького, затащил меня к нему. Узнав, что мои картины можно видеть на выставке "Мир искусства" на Марсовом поле, Горький изъявил желание их видеть.

После завтрака, где присутствовал также сын Горького, юноша лет 18, мы поехали на выставку. Каменский с Горьким на одном из

возчике, я за ними – на другом. Я спросил извозчика, слышал ли он про Максима Горького.

– Как же-с слышал, – обиделся извозчик, – это из знаменитых босяков.

– Так вот он сам – на передних санках, – сказал я.

Извозчик с великим изумлением смотрел на миф, на легенду, воплотившуюся перед ним.

Горький долго стоял перед моим пейзажем южно-русской степи.

– Да, очень хорошо, – сказал он.

Через несколько дней мы с Каменским убедили Горького поехать в "Бродячую собаку". Это был знаменитый вечер, посвященный обсуждению сборника "Стрелец".

Услышав некоторые реплики, Горький возмутился. Он встал и произнес резкую речь, осудив критику, занимающуюся травлей талантливых представителей молодой русской литературы, тех, кто идет, а, следовательно, и творит. "Да будет вам стыдно. В них что-то есть!" – закончил Горький.

Критики почтительно молчали.

Но на другой день вся пресса кипела шипением маленьких ядовитых анонимных змеек.

Газеты лаяли на Горького, обвиняя его в защите скандала, в защите футуризма. Через некоторое время Горький ответил известной статьей «О футуризме», напечатанной в "Журнале журналов".

Следующая моя встреча с Горьким была в ноябре 1916 г.

В то время Горький увлекался Маяковским: издал сборник «Простое как мычание», а в "Летописи" пытался напечатать поэму «Война и мир», запрещенную военной цензурой.

Я приехал из Самары в Москву. Маяковский повел меня к Горькому, остановившемуся в гостинице "Славянский базар". Алексей Максимович встретил очень приветливо.

Вечером Горький посетил выставку "Бубновый валет".

Он внимательно смотрел на мою картину "Победители 1224 года" ("Битва при Калке"): монголы и татары, пирующие на трупах русских князей.

– Странную картину написали вы, Давид Давидович, – угрюмо произнес Горький.

Последний раз я видел Алексея Максимовича в Петрограде, во время выставки и чествования финских художников. Это было 3 апреля 1919 г. На вернисаже выступал Маяковский.

У Донона был торжественный раут, в числе приглашенных – весь художественный и артистический Петроград. М. Горький (председатель комиссии по делам искусства), финские художники, Маяковский, И. Зданевич, К. Сомов, А. Бенуа, И. Бунин и другие. В середине длиннейшего стола сидели друг против друга П. Миллюков (министр иностранных дел) и Ф. Родичев (министр по делам

Финляндии).

За ужином произносились речи. Горький не выступал. После 12 часов "чествование" было перенесено в "Привал комедиантов".

Горький был весел, но острил не без "желчности": сказывались усталость и слабое здоровье.

Привожу ряд дополнительных сведений, комментирующих воспоминания Д. Бурлюка о М. Горьком.

Вечер в артистическом подвале "Бродячая собака", посвященный выходу сборника "Стрелец", состоялся 25 февраля 1915 г. В этом сборнике наряду с произведениями кубо-футуристов – Маяковского (пролог и часть четвертая из незавершенной поэмы «Облако в штанах»), Хлебникова, Д. Бурлюка, А. Крученых и В. Каменского – были помещены стихи и проза виднейших представителей старшего поколения: Сологуба, Блока, Ремизова, Кузмина.

По одному из газетных сообщений, неожиданное для публики выступление М. Горького в защиту футуристов было его первым публичным выступлением "после десятилетнего перерыва".³²

В вечере, посвященном "Стрельцу", участвовали Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский, М. Кузмин, Н. Кульбин и др.

Выставка "Бубновый валет", где экспонировались картины Д. Бурлюка, К. Малевича, О. Розановой, И. Пуни, М. Шагала, А. Лентулова, Н. Удальцовой, А. Куприна, Л. Поповой, Р. Фалька, А. Экстер и др., открылась 10 ноября 1916 г. Д. Бурлюк выставил 16 картин. В автокомментарии к "странной", по мнению Горького, композиции "Победители 1224 года" указано, что в ней "даны две точки зрения": на первом плане пируют победители, положившие на трупы доски, а поле битвы "в целях экономии пространства, взято под углом и поставлено в другую плоскость".³³

В названии этого произведения Д. Бурлюком допущена ошибка: битва у реки Калки (ныне — Кальчик) произошла не в 1224 г., а в 1223 г.

³² "Петроградский курьер", 1915, 27 февраля.

³³ "Фрагменты из воспоминаний футуриста". См. также авторские "Пояснения к картинам Давида Бурлюка, находящимся на выставке". М. 1916, с. 9.

Тогда же, в 1914-1915 гг. Д. Бурлюк создал и другую многофигурную композицию – "Битва": победоносное сражение Дмитрия Донского с татарским ханом Мамаем на Куликовом поле в 1380 г. (Третьяковская галерея).

В поверхность обеих картин вкраплены частично окрашенные жестяные и медные полосы-пластинки.

В конце того же 1916 г. в Петрограде открылась "Выставка современной живописи", где экспонировался "Пейзаж" Д. Бурлюка, принадлежавший М. Горькому.

Воспоминания Д. Бурлюка о М. Горьком написаны через два-три года после последних встреч с писателем.

Литературный портрет замечательного поэта-прозаика и живописца Елены Гуро (1877-1913), написанный Д. Бурлюком через семь с половиной лет после ее смерти, находится в явной зависимости от лирической прозы "*портретируемого*" автора.

Краткий мемуар о Елене Гуро написан в Японии, на субтропическом острове Чичиджима (одном из группы островов Огасавара), куда Бурлюк приехал в конце декабря 1920 г. Любопытные сведения о его пребывании на тихоокеанском острове Д. Бурлюк сообщил молодому поэту и литературному критику В. Силлову (19 февраля 1921 г.):

... Пароход приходит к нам раз в месяц, а до сих пор нет от вас письма; между тем мы все очень интересуемся вами и вашей жизнью; также ничего мы не знаем о России, так как газеты на европейских языках не доходят сюда, а по японским научиться читать и писать нет никакой возможности, разговаривать о простейших предметах мы научились... Жизнь наша течет вполне по-деревенски; я пишу много красками, а также ежедневно работаю пером; я всегда жалею, что путешествие не удалось сделать с Вами; здесь много интересной самобытности, нам непривычной, в людях и природе; растительность ни одной веткой не напоминает наших лесов; склоны гор усеяны веерами пальм и остатками древних стволов красного и черного дерев, обожженных молнией; правда, японцы быстро культивируют эти во времена Кука самобытные дикое места, но и теперь угрюмость и дикость океана, лиловые и пурпурные обрывы скал, поросшие папоротниками в несколько саженей высоты и пальмами..., листья которых могут легко отрезать пальцы. Жить здесь возможно компанией, как живу я, а то можно очень заскучать, слово одиночество... было бы

слабо выражающим ту степень заброшенности от мира, какую можно пережить здесь ...³⁴

С острова Чичиджима Д. Бурлюк посылал свои статьи, воспоминания и путевые очерки во Владивосток.³⁵ Мемуар "Елена Генриховна Гуро" был напечатан в газете "Голос родины" 6 марта 1922 г. Газетный текст снабжен надзаголовком «Листки футуристической хрестоматии», отброшенным автором в 1956 г.:

В смерти писателя миру ущерб: думаешь с тоской, что не появится новых созданий его творческого духа, как бы остановившегося в росте своем: не дожидаться от дерева новых свежих побегов! Зато с большим вниманием приглядывается читатель к оставленному писателем в наследство: на сцену выступает "суд истории", нелицеприятный, беспристрастный, безжалостный.

От Елены Генриховны осталось несколько грациозно изданных книжек, украшенных ее же рисунками.

Сделанное Еленой Гуро равно бесценно для сокровищницы Новой русской литературы.

Гуро писала не "для улицы", не для заработка, она писала, отдаваясь внутреннему влечению, которое искало выхода из "кельи души" ее, то беря в руки кисть, то бросая слова, соединенные между собой, равно, законами поэзии или прозы.

"Келья души" писалось не случайно: Гуро, во всем ее облике, и житейском, и литературном, была сосредоточенность, углубленность, скромность.

Гуро не боялась жизни; она не уклонялась от тем наиболее "уличных", но они, пройдя сквозь призму ее скромного "я", приобретали налет, соответствующий характеристикам, данным сейчас.

Вот эта же "профетическая" смелость скромности была причиной того, что Елена Гуро оказалась в рядах застрельщиков новой литературной школы.

Жительство имела на Лицейской улице, около Каменноостровского проспекта.

Здесь впервые Хлебников нашел для себя слушателей, которые не

³⁴ На острове Чичиджима Д. Бурлюк написал и обширные полубеллетрические воспоминания о гениальном русском художнике Павле Филонове (1883-1941), изданные в Нью-Йорке в 1934 г. ("Color and Rhyme", n. 28).

³⁵ См. в письме Д. Бурлюка к В. Силлову от 2 февраля 1921 г.: "... Я послал статьи в "Дальневосточное обозрение" и "Голос родины". Наведите справки об их судьбе" (письма Д. Бурлюка к В. Силлову находятся в ЦГАЛИ).

только поняли его, но с энтузиазмом приветствовали.

Здесь вскидывал золотые кудри свои Каменский, тогда читавший свои прекрасные "крестьянские стихи".

Здесь впервые собрались и познали друг друга зачинатели литературной школы, вызвавшей столько нападков, столько нареканий, школы, конечно не исчерпавшей себя и до наших дней, пусть ее с таким усердием хоронят те, кто не умеет узреть искусство, как самое [самодовлеющее].

Искусство предваряет жизнь, оно предсказывает; искусство – сейсмограф.

Футуристический стиль был ранее замечен (как современье) теми, кто собирался на Лицейской улице.

В Петрограде в марте вечера прозрачные; на желтеющем небе (не небо, а иконостас) сеточкой тоненьких морщинок, трещинок легли веточки дерев; под заборами по Лицейской улице кучи снега обтаивше-фиолетовы и полицейский на углу Каменноостровского, против Лицея, тоже нежно-фиолетов.

В квартире – в маленьких комнатах натоплено и жарко несмотря на открытую узенькую форточку.

Елена Генриховна читает свое стихотворение:³⁶

В белом зале, обиженном папиросами
Комиссионеров, разбившихся по столам;
На стене распятая фреска,
Обнаженная безучастным глазам...

Елена Генриховна маленькая, болезненная женщина, но ее дух силен, он просвещен вровень с духом века.

Прикоснувшись к глубинам знания, тая на своих тонких губах движение, рожденное близостью к ядовитому скептицизму, постоянно сверхчеловека, Елена Генриховна, обращаясь к миру, всегда остается существом-ребенком, в ней звучит всегда прекрасная струна вечно женственного, его нежности, грациозной улыбочности. Эта задушевность сквозит в каждом штрихе, оставленном нам ее узкой тонкой рукой: Гуро так была ответна нежности, разлитой повсюду вокруг в природе, ею созданной, что с нежной улыбкой примирения, не иначе, принимает она жизнь: "Было утро все убрано алмазами. По алмазным мхам – по лугам пушило солнце лучами..."³⁷

Закат в окнах потух; небо – потемневший алтарь. Большой черный кот на коленях Елены Генриховны затянул свою сумеречную песенку.

³⁶ *Opus I* (Сб. "Садок судей", П. 1910, с. 57).

³⁷ *Недотрога* (Сб. "Садок судей", П. 1910, с. 67).

От только что прочитанной сказки веет бесконечным простором, вдохновением, простотой доброго даже к "доносчикам", красивого сердца. Лицо Елены Генриховны бледное и проникновенное. Она не жилец на этом свете. Поэтому и вещи ее напоминают легкие сновидения.

Поэтому она так бесконечно трогательно умеет написать про сосновые вершины, про тихий шорох, неугомонный, ропщущий, маревом идущий вверх, который она и теперь могла бы слышать над тихой пристанью в вечности, к которой она так рано причалила свой жизненный челн, когда в Усикирко глянули первые вешние цветы".

В феврале 1910 г. В. Каменский познакомил Елену Гуро и Д. Бурлюка с Велимиром Хлебниковым.³⁸ Д. Бурлюк, обладавший необычайно острым художественным чутьем, сразу же объявил Хлебникова главой нового объединения поэтов и художников: Елена Гуро, В. Каменский, Давид, Николай и Владимир Бурлюки, С. Мясоедов, Екатерина Гуро (Низен). Первое "общее собрание" будущих "будетлян" (кубофутуристов) состоялось у Елены Гуро и ее мужа, художника и музыканта М. В. Матюшина. В апреле того же года был издан их первый групповой сборник "Садок судей" (на средства Е. Гуро). Через три года Е. Гуро и М. Матюшин издали "Садок судей" II-ой (второе печатное выступление Маяковского).

Елена Гуро умерла в возрасте 36 лет 6 мая 1913 г. в Усикирко (Финляндия).

³⁸ В поздних воспоминаниях Д. Бурлюка его знакомство с Хлебниковым ошибочно отнесено к 1909 г. ("Color and Rhyme" 1965, n. 55, c. 35).