

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ И ОЛЬГА РОЗАНОВА
О ВЗАИМОВЛИЯНИИ ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Нина Гурьянова

1. КНИЖНАЯ ГРАФИКА РОЗАНОВОЙ 1913-15 ГОДОВ

“**П**ервой художнице Петрограда О. Розановой” — посвящает в 1913 г. в начале совместной работы с нею свою книгу “Возрощем” Алексей Крученых. В этой книге перед стихотворными текстами (отпечатанными типографским способом с применением разных шрифтов), помещены как отдельные страницы две литографии Малевича и третья — Розановой. Абстрактная композиция, построенная на дисгармонии широких черных штрихов, пятен — как будто угадываемое, неясное, неуловимое отражение человеческого лица, бережно скрытого от постороннего равнодушного взгляда. Эта композиция разыграна как маленькая музикальная пьеса, пронизанная одним ритмом и настроением, как признание, спрятанное в алогичных стихах Крученых:

опять влюблен нечаянно некстати произнес он
я только собирался упасть сосредоточиться заняться
своими чрезвычайными открытиями о воздушных
соединенных озером как появляется инте-
ресненькая и заинтересовывается
меня все считают северо-западным когда я молчу и
не хочу называть почему созданы мужчины и
женщины когда могли быть созданы одни мужчины (...)
О считала меня самого полного человека хотя я
ничего особенного с ней не разговаривал только
просила все время не разговаривай пожалуйста не разговаривай
меня это смешило и я ел черный хлеб с солью
тебя все считают тут гением тебя обвиняют только
сопляки не замечают твоей гениальности обнаженно
она захотела скинуть платье но я приказал ей она

упала на руки села на пол и стала перелистывать мои тетради (...).¹

Поэт и художница в буквальном смысле составляли alter ego. Их диалог не прекращался в их переписке, статьях и созданных ими “рукотворных” книгах. В июне 1913 года вышли “Бух лесинный” и первое издание “Взорваль”, в котором литографии Розановой соседствовали с работами Кульбина, Малевича и Гончаровой. Переиздание этой книги появилось в конце года, — и одновременно с ним — “Утиное гнездышко... дурных слов”. В 1914 были опубликованы “Тэ ли лэ” и второе издание “Игры в аду”, и тогда же Розанова закончила работу над серией линогравюр на темы игральных карт. Впоследствии эта серия вошла в качестве иллюстраций в “Заумную гнигу”. Помимо этого, художница участвовала в оформлении известнейшего “Слова как такового” Крученых и Хлебникова и двух книжек критической прозы Крученых — “Черт и речетворцы” (1913) и “Стихи Маяковского (выпыт)” (1914).²

Первым ее опытом в книжной графике стал “Бух лесинный” Хлебникова и Крученых, для которого Розанова исполнила литографированный текст, обложку, две абстрактные композиции, размещенные в начале и в конце книжки и мягкий ироничный набросок, пародирующий “пасторальную” сценку с влюбленной парой (также в технике литографии).

Завставки и концовки в этой книжке принадлежат самому Крученых, выступившему здесь в качестве поэта и художника. “По образованию Крученых — художник, и художество неоднократно утягивало его в сторону от футуризма даже во время самого его расцвета”, — писал о нем А. А. Шемшурин.³

¹ А. Крученых, Взорпщем. Москва, изд. ЕУЫ, 1913, с. 5. В этом стихотворении инициалом “О” Крученых обозначает имя Ольга.

² В “Слове как таковом” в начале книги помещена беспредметная литография Розановой. Для “Черта и речетворцев” она выполнила обложку. В книге “Стихи Маяковского” тексту предшествует композиция художницы на темы ранних стихов Маяковского, темы города.

³ А. А. Шемшурин, Биографические заметки о своих корреспондентах. 1920-е гг. — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 6, ед. хр. 11. Шемшурин (1872–1937) был исследователем древнерусской миниатюры, в начале 1910-х гг. он сблизился с кругом русских футуристов — его книга “Футуризм в стихах Брюсова”

Заметный эклектизм и стилизаторский дар Крученых-художника, эксплуатирующего наиболее яркие и узнаваемые “кубофутуристические” приемы, найденные в предыдущих изданиях Ларионовым и Гончаровой не помешали ему удачно “срежиссировать” всю книжку и добиться цельности впечатления. Третьим участником стал Н. Кульбин — литографированный портрет Крученых его работы был помещен в начале книги.

Розанова появляется в этом издании как последовательница Наталии Гончаровой, “первооткрывательницы” этого “жанра”. Главным в первых литографированных футуристических книгах был органический синтез оформления и текста: одно как бы вытекало из другого, “изобразительная” природа буквы, рукотворное написание текста продолжалось и неразрывно связывалось в восприятии читателя с рисунком, выполненным литографским карандашом. Имена Розановой и Гончаровой часто произносятся рядом — уже современники так или иначе сопоставляли их талант. Александр Бенуа, пристрастно относившийся к новым художникам и не пропускавший ни одной выставки “Союза молодежи”, на полях каталогов иногда зарисовывал работы, запомнившиеся ему. То, что нравилось особенно, отмечал словами “Я покупаю” — в этот список входили произведения Ларионова, Д. и В. Бурлюков, Малевича, Татлина и Розановой. Напротив названия одной из ее работ он восхищенно заметил: “Что твоя Гончарова” (подразумевая раскрывшийся в 1912-13 гг. самостоятельный талант Розановой, заставивший критика увидеть в ней уже не последовательницу, а соперницу признанной художницы).⁴

Очень сильным индивидуальным качеством, сразу обусловившим независимость ее таланта, была, по словам А. Эфроса, “програмная эмоциональность ее творчества”, лирический дар и способность к импровизации. Абстрактные композиции,

(Москва 1913) была популярна в их среде. В 1915 он финансировал издание альбома Крученых “Война” с линогравюрами Розановой.

⁴ Каталоги выставок из личной библиотеки А. Н. Бенуа находятся в отделе редкой книги ГРМ. Выражаю искреннюю благодарность Н. М. Васильевой за указание на них.

выполненные как бы сразу, “единым духом”, в одном настроении, она предпочитает сюжетным сценам, излюбленным Гончаровой. Именно эти композиции в “Бухе лесинном” придают особое звучание, особую остроту ее оформлению.

Второе издание этой книги, в котором Крученых объединил ее под одной обложкой со “Старинной любовью” (с литографиями Ларионова) вышло в 1914 году и оказалось не самым удачным.⁵ Вместо литографированного от руки написанного художником текста был использован разный типографский набор, а соединение рисунков Ларионова и Розановой в одном издании получилось случайным и чисто механическим. Возможно, причина в том, что первоначальный замысел Крученых не мог быть осуществлен: поэт хотел привлечь к непосредственному сотрудничеству Елену Гуро, предложив ей в начале 1913 года проиллюстрировать переиздание “Старинной любви”. Выполнить эту работу Гуро не успела, но сохранилось ее письмо, отправленное незадолго до смерти, весной 1913 года.⁶ По этому письму можно судить о том, какой интерес представляло бы участие Гуро в этом издании, соединившем бы ее рисунки с рисунками Розановой — художницы во многом близкой ей по духу, обладавшей столь же развитой и тонкой интуицией в искусстве, поэтическим чувством.

Розанова лишь начинала на пути, открытом Гончаровой, но она смогла преодолеть это влияние и развить идеи, только “подразумевавшиеся”, наскоро “обозначенные” в книжной графике Гончаровой.⁷ В своих работах рубежа 1913–14 гг. она создала абсолютно новый вариант футуристической книги в жанре “цветного самописьма”, виртуозно осуществив идею о линии как эквиваленте слову, а цвете — звуку. Как известно, под влиянием Крученых она сама обратилась к поэзии; в 1915–17 гг. вместе с Крученых художница создала собственный

⁵ В. Хлебников, А. Крученых, Старинная любовь. Бух лесинный. Рис. Ларионова, Розановой, Кульбина и Крученых. Москва, изд. ЕУЫ, 1914, 2-е изд-е.

⁶ Подлинник письма находится в музее Маяковского в Москве, ф. 7, оп. 1, 7900. См. также Н. Гурьянова, Елена Гуро и русский авангард. “Scando-slavica” 36 (1990): 87–99.

⁷ Об этом влиянии, в частности, пишет Е. Ф. Ковтун в своей работе “Футуристическая книга” (Москва 1990).

вариант визуальной поэзии, где “слово и начертание и рисунок сплелись, впечатления от одного и другого не разделены временем и пространством”. Графика Розановой была наиболее адекватна стилистике и поэтической интонации, внутренней логике стиха у Крученых.

Это особенно заметно в переиздании “Игры в аду”, переработанном и дополненном, где, по словам Крученых, “малевали черта на этот раз К. Малевич и О. Розанова”. В поэме Хлебникова и Крученых *й* явился миру пресловутый “футуристический черт”, прямой потомок гоголевской и пушкинской нечисти, вдруг выскочивший на полки книжных лавок.⁸ Пространством его “игры” стало все новое искусство, для которого главным условием существования было: максимальное сближение творческого действия и свободной радости игровой стихии, с ее живой энергией и спонтанностью. Началась неудержимая игра, не скованная рамками повседневного “ада”, и ее правила легли в основу не только новых “скрижалей” искусства — они стали артистическим и жизненным принципом для игроков. “Несмотря на всю свою ‘бессмысленность’, мир художника более разумен и реален, чем мир обывателя даже в обывательском смысле”, — писал Крученых.⁹

В издании поэмы 1914 года Малевичу принадлежали три рисунка и обложка. “Тон” бесспорно был задан Розановой, на долю которой пришлась главная часть работы — более 20 композиций и заставок. Здесь был не только изменен текст — по иному были расставлены акценты в оформлении, своеобразие “ритма и темпа” которого было продиктовано импровизационностью маргиналий. “Древнего архаического диавола”, над которым посмеивалась в своих литографиях к

⁸ О связях поэмы с “Пропавшей грамотой” Н. Гоголя писал Н. И. Харджиев в статье “А. Крученых и русский авангард. Письмо из Москвы”. “Rinascita”, № 30 (23. VII. 1966): “сюжет и образы этой поэмы, написанной в стиле буффонады по адресу древнего дьявола, по определению самого Крученых, находятся частично под влиянием “Пропавшей грамоты” Гоголя, любимого писателя обоих авторов”. См. также Р. Якобсон, Игра в аду у Пушкина и Хлебникова. В сб. “Сравнительное изучение литератур”. Ленинград 1976, с. 35-36.

⁹ А. Крученых, Возвращем, с. 9

первому изданию поэмы Гончарова, сменила фантасмагорическая толпа чудной нечисти — чертей с птичьими клювами, обольстительных ведьм и забавно-жутковатых оборотней, которых объединило почти ритуальное действие и пространство игры в аду. Вся эта “чертовщина” не только заполнила поля страниц — бесцеремонно залезала в свободные и стремительные строки текста, раскинувшегося на листе. Со статично-застылыми персонажами Гончаровой у них не было уже почти ничего общего. Те как бы “предстояли” зрителю, являя собою некий пародийный антипод иконе. Такая подмена довольно обычна для народной карнавальной культуры, для традиции лубочных картинок — на которые прямо ориентируется в своем творчестве Гончарова.

В образах, созданных Розановой, появляется новый “прибавочный элемент”: это всеподчиняющая динамика “футуристического сдвига”. Кажется, что персонажи стремительно перебегают со страницы на страницу, опережая читателя, перелистывающего книгу. Анализ композиционного построения книжного листа у Гончаровой и Розановой сразу дает почувствовать всю разность их подхода к оформлению книги. Гончарова использует строго каноническое расположение изображений на полях, принятное в старинных рукописях; или же в качестве заставки, открывающей страницу.¹⁰ Она как бы проводит границу между изображениями и текстом (написанном в первом издании от руки самим Крученых и стилизованном под старославянскую вязь манускриптов), — это подчеркнуто и черным фоном, намеченным в ее рисунках. Такой подход совершенно вписывается в стилистику неопримитивизма, в русле которого и были выполнены литографии Гончаровой к “Игре в аду” и “Пустынникам”, оформленные Гончаровой. В ряде композиций Розанова еще следует этим рецептам, но в своих лучших листах она разбивает устойчивость композиции, “взрывая” традиционную архитектонику листа — если она и ориентируется на традицию, то это традиция маргиналий. Или точнее — ее рисунки напоминают

¹⁰ Интересный и подробный анализ гончаровского оформления “Игры в аду” приводит J. Janacek, *The Look of Russian Literature*, Princeton 1984, p. 75-78.

рисунки поэтов, испещряющих ими свои черновики, подвластных лишь мгновенной прихоти вдохновения. Пародийная ирония гончаровской “игры” у Розановой разрастается в блистательную, искрометную буффонаду романтического воображения, быть может, болееозвучную самой поэме, подобной фантасмагориям Гофмана, По, Пушкина или Гоголя.

Русский футуризм гораздо ближе к романтизму, — на нем все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой своей поэтической традиции, опять-таки сближает его с романтизмом...¹¹

Догадка Якобсона о связи поэмы Хлебникова и Крученых с словесными и графическими мотивами неосуществленной “Адской поэмы” Пушкина и его тонкий текстологический анализ этих двух произведений дает новый ключ к разгадке визуального оформления второго издания “Игры в аду”. Якобсон отмечает, что произведение “будетлян” соприкасается с “адскими рисунками [Пушкина — НГ] даже в мотивах, которым нет параллелей в стихотворных пушкинских отрывках”.¹²

Возникает парадоксальная и на первый взгляд немыслимая для русского футуризма аналогия — аналогия с рисунками Пушкина, которого футуристы призвали “сбросить с парохода современности”. Возможно, что Розанова и Малевич также были знакомы с этими первьевыми рисунками Пушкина на черновике его незаконченной “адской поэмы”, и более того — подхватили некоторые мотивы и образы, повторяющиеся в них.¹³ Это бесы со странными птичьими клювами, которых не

¹¹ О. Мандельштам, Проза. Ann Arbor, Ardis, 1983, с. 110.

¹² “Стремительная, сгущенная, лихорадочная фантасмагория графических дерзаний Пушкина (...) с их полными лукавого юмора, порой саркастическими фривольными кощунственными нотками встречает близкое соответствие в технике и тематике хлебниковской “Игры в аду” и в то же время неожиданно перекликается с боем быков в силуэтных рисунках Пикассо” (Р. Якобсон, Указ. соч., с. 36).

¹³ В той же статье Якобсон указывает, что рисунки Пушкина были опубликованы в Собрании сочинений поэта под ред. С. А. Венгерова (т. 2, СПб. 1908, с. 85-87), издании, с которым Хлебников и Крученых были несомненно

было у Гончаровой и которые постоянно присутствуют в рисунках Пушкина; и черт, в своих грезах увидевший изящный женский профиль и локон, сотканный его воображением из поднимающихся струй дыма — мотив, почти “дословно” появляющийся в одной из литографий Розановой. Рисунки Пушкина отличает точность движений и выразительность силуэтов, только намеченных линией. Их главное качество — простота, почти лапидарность. Динамика действия и жеста — вот еще одна отличительная характеристика, позволяющая назвать Пушкина “футуристом” в рисунке: неожиданная аналогия с рисунками Пикассо, которую дает Якобсон, совсем не случайна. В этих набросках заложена не только стремительность, ирония и легкость “играющего” Пушкина. В них мудрость Пушкина-“исследователя”, разрушающего застывшие каноничные формы в языке и рисунке, создающего новые структуры, принадлежащие будущему. Эскизность и импровизационность приема дает художнику “свободное пространство” для освоения новых форм, для эксперимента. Обращение будетян к Пушкину, самому дерзкому и глубокому романтическому поэту XIX века, реформатору поэтического языка, не является курьезом: авангардное движение 1910-х гг. имеет глубоко запрятанные романтические корни. Конечно, если главным условием романтизма считать разрыв со старой и открывательство новой формы.

“Романтиков постоянно характеризуют как пионеров душевного мира, певцов душевных переживаний. Между тем современникам романтизм мыслится исключительно как обновление формы, как разгром классических единств”, — заметил Якобсон.¹⁴ Если согласиться с тем, что в России не было традиции “художественного открывательства”, но была традиция “разрыва”, отказа от предшествующего ради нового, то становятся понятными слова Хлебникова о Пушкине, записанные им в 1915 году:

Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным XIX века. Бросал Пушкина (с парохода современности) Пушкин же,

знакомы.

¹⁴ Р. Якобсон, Работы по поэтике. Москва 1987, с. 275.

но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 18XX году. (...) Убийца живого Пушкина, обагривший его кровью зимний снег лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по всходу табуна молодых Пушкиных нового столетия.¹⁵

Возможно, второе издание и было затеяно для того, чтобы реализовать эту “оборотную сторону”, и изменив контекст — в данном случае, визуальный образ книги, — заставить и стихи и сюжет звучать по-новому. В этом сыграл свою роль и принцип “незавершенности”, “подразумевания”, выдвинутый поэтами-будетлянами, дающий произведению многозначность, возможность разнообразных интерпретаций со стороны критика или зрителя. Важно напомнить, что ни одно переиздание футуристических книг не было механическим повторением первоначального. В факте этих переизданий как бы утверждается право на постоянное обновление, метаморфозу творчества, “балансирование” на грани, разделяющей действие и законченность результата. Можно сказать, что для русского авангарда начала 1910-х гг. сам непрекратимый процесс творчества и есть главная цель и результат. Для такой ментальности просто невозможно повторение старого, уже опробованного.

Принцип “универсального динанизма” итальянских футуристов (порой так наивно реализованный в их работах в качестве технического приема, попытки отразить внешние признаки движения) русские “будетляне” поняли и воплотили в качестве творческого метода, “как итог своих произведений”:

Итальянцы шли от тенденциозности. Как чортлик Пушкина, воспевали и несли на себе современность, а между тем не проповедовать надо было, а вскочить на нее и мчаться, дать ее как итог своих произведений.¹⁶

¹⁵ Альбом Л. И. Жевержеева с этим автографом Хлебникова хранится в Государственном Ленинградском театральном музее, в фонде Жевержеева.

¹⁶ А. Крученых, В. Хлебников, Слово как таковое. Отрывок из черновика. В кн.: В. Марков, Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен 1967,

Эта идея нового универсального динамизма и ритма трансформировалась в статьях Крученых в футуристический “сдвиг” форм, времени и пространства. Малевич выделил ее в “прибавочный элемент” футуризма, оценив как самый существенный вклад этого движения в поступательное развитие авангарда. “Универсальный динамизм” своеобразно отразился в одном из главных понятий, вошедших в обиход русского кубофутуризма — понятии “мира с конца” (или “мирсконца”, как писали футуристы), в котором отрицалась линейность времени. Только исходя из этого принципа могла быть написана такая, например, статья как “Футуристы в рукописях XIV, XV и XIII веков” А. А. Шемшурина.¹⁷

Многие характерные черты русского футуризма с наибольшей полнотой отразились в книжке Крученых “Взорваль”, с рисунками Кульбина, Розановой, Малевича и Гончаровой. Уже в самом названии подразумевается “разрыв”, резкий сдвиг. Во “Взорваль” один из основных поэтических принципов — построение стиха на дисгармонии, аллитерации, “злогласе” — переходит и в графику Розановой, которая строится на раздвоении, сдвиге, даже “взрыве” форм, — параллельно “бешеному темпу” в стихах.

Моим идеалом в 1912-13 гг. был бешеный темп и поэтому стихи и проза строились сплошь на синтаксических и иных сдвигах, образцы даны в моих книгах “Возропщем”, “Взорваль” и других.
 Я думаю что когда-нибудь еще к этому возвратятся — вот откуда наш футуризм и такой резкий упор на выражение (...)
 Очень важно что в книгах “Взорваль”, “Мирсконца” был трепет, взрыв, который выявился не только в построении фраз и строк, но и во взорванном шрифте (...)

— вспоминал поэт позднее, в двадцатые годы.¹⁸

с. 59. Марков ошибается в своем комментарии этого отрывка, считая что речь идет о “чортike Гоголя”. Будетяне подразумевают здесь персонажа пушкинской поэмы “Сказка о попе и работнике его Балде”, обманутого чертика, пронесшего на своей спине лошадь.

¹⁷ А. А. Шемшурин, Футуристы в рукописях XIV, XV и XIII веков. 1917-18.гг. — ОР ГБЛ, ф. 339 (рукопись не имеет постоянного инвентарного номера хранения).

¹⁸ Из письма А. Крученых к А. Островскому (1920-е гг.). — ОР ГПБ им.

Несколько литографий Розанова раскрасила от руки акварелью и это лишь подчеркнуло остроту приема. А. А. Шемшурин видел в этом “упрощении форм, разрыве и сдвиге” черты, которые “роднят искусство Розановой с древними композициями (...) инициала”.¹⁹ Общая орнаментальность и декоративность раскрашенной от руки страницы, в которой буквы заумных стихов начинают существовать как часть этого орнамента, действительно напоминают по стилю древнерусские миниатюры инициалов. В построении композиций как бы зеркально отражаются поэтические приемы: реализация метафоры, деформация, сдвиг, игра, основанная на несовпадении единицы значения и слова — “параллель протекающей раскраске в живописи”.²⁰

С особой остротой это проявляется в самом написании стихотворного текста, в ритме и рисунке строк. Почерку, рукотворной “сделанности” будетляне придавали особое значение в своих книгах, считая что только почерк поэта, рукописный оригинал, способен полностью передать музыку, фактуру и ритм стиха. Розанова сумела подхватить эту “интонацию” авторского почерка, органически настроив по ней, как по камертону, “оркестровку” своих литографий.

Стихотворение из одних гласных дает впечатление высоты или картины, писанной лишь светлыми красками.

Гласные близки к музыке (...) один шаг от звука как такового к букве как таковой, шаг, который в русской литературе до нас сделан не был (...) я уже говорил о важности начертания (о букве, о почерке и проч.) произведения теперь можно писать не только из одних гласных или согласных, но и из одного только звука, причем разнообразие и оттенки даются различным его начертанием, различными буквами (...).

Буква не средство, а самоцель узнавшие это не могут мириться с фабричной (это слово зачеркнуто Хлебниковым, давшим свою правку: “торгашеской” — НГ) буквой-клеймом (шрифт).

(...) или, чтобы дать полную свободу словесного творчества, мы употребляем произвольные слова чтобы, освободясь от сюжета,

Салтыкова-Щедрина, ф. 552, ед. хр. 90.

¹⁹ См. прим. 17.

²⁰ Эту аналогию не раз проводит Якобсон в статье “Новейшая русская поэзия”, в кн. “Работы по поэтике”, с. 305.

изучить красочность, музыку слова, слогов, звуков. Уйти от определенности прежних слов, понятий и создавать слова без определенного логического значения. Разница между ранее существовавшими словами и нашими такая же как между понятием и переживанием (...) второе — сама жизнь с ее иррациональными элементами.²¹

Эта изобразительность слова и буквы, слово, непосредственно воспринятое как “предмет” для работы художника, как живописная “тема” — вот еще одна родовая черта русского футуризма. Во всех поэтических декларациях будетян визуальному образу слова придается важное значение. Понятие “слова-образа” как бы стало символом того синтеза поэзии и живописи, к которому стремились кубофутуристы. Крученых вверяет “слово как таковое” индивидуальности художника, живописца, который возвращает ему единство и неповторимость рисунка, произведения искусства. Это “присутствие” художника и “размывает” границу между двумя жанрами, двумя видами творческой деятельности — живописью и поэзией.

Даже в рукописных “tavole parolibere” 1914–15 гг. итальянских поэтов-футуристов их создатели не позволяют себе так дерзко слить воедино каноны поэтические и живописные. Ведь рукопись поэта — пусть и экспериментирующего с изобразительными возможностями слова, — все же принадлежит автономной поэтической, а не живописной традиции. Этой традиции в равной мере принадлежат и автографы (но не книги, от первой до последней страницы исполненные художником) Хлебникова, Крученых и др., и “ragolibere” итальянцев, тесно связанные с непосредственно предшествовавшей им особой культурой поэтической рукописи, выкристаллизовавшейся в творениях символистов, Малларме. В них рисунок или композиционная разбивка слов автором функционирует как своеобразный графический текст — его можно сравнить с мимансом актера, “иллюстрирующего” произнесенные слова. В таблицах итальянских футуристов,

²¹ А. Крученых, Гамма гласных (1914). Собрание А. Е. Парниса, Москва. Пользуюсь случаем выразить искреннюю благодарность А. Е. Парнису за предоставленные для моей работы неопубликованные материалы.

этот рисунок предполагает последовательное рассматривание, адекватное процессу чтения. Можно сказать, что в них создан визуальный аналог поэтической ономатопеи.

В композициях, выполненных Розановой, происходит обратная метаморфоза — стихотворный текст “растворяется” в рисунке и подчиняется законам живописи. Синтез двух структур — цветовой и звуковой, живописной и поэтической — обрел совершенную форму в цветном гектографическом “самописьме” Розановой к книжке стихов Крученых и Хлебникова “Тэ ли лэ”. Листы, выполненные в этой технике в несколько цветов, “звучат” как живописное полотно. Именно в этом издании Розанова (ее соавтором, проиллюстрировавшим стихи Хлебникова, был Кульбин) полностью концентрирует свое внимание на проблемах цвета и цветописи, ставших стержневыми в ее искусстве последнего периода. Крученых так писал об этой работе:

Многие уже замечали, гений внешней красоты всего выше, так что если кому-нибудь больше всего нравится как написано например “Тэ ли лэ” (с живописной стороны), а не смысл его (беззубый смысл, которого, кстати, в заумных нет) и не практическая сторона (таковой в зауми тоже нет) — то кажется такой любитель прав и совсем не хулиган.

Конечно слово (буква) тут потерпели большое изменение, может быть оно даже подтасовано живописью — но какое дело пьяниителю рая до всей этой прозы? И я уже встречал лиц, которые покупали “Тэ ли лэ” ничего не понимая в дыр-бул-щыл, но восхищаясь его живописью (...)

К вопросу о моментальном письме:

1. — первое впечатление (исправляя 10 раз мы его теряем и может теряем поэтому всё).
2. — исправляя, обдумывая, шлифуя мы изгоняем из творчества случайность, которая при моментальном творчестве конечно занимает почтенное место, изгоняя же случайность, мы лишаем свои произведения самого ценного, ибо оставляем только то, что пережевано, основательно усвоено, а вся жизнь бессознательного идет наスマрку!²²

Изобразительные свойства заумной поэзии и языка

²² Из письма А. Крученых к А. Шемшурину от 29.09.1915. — ОР ГБЛ, ф.339, оп. 4, ед. хр.1.

определяют художественную структуру и поэтику книги. В “Тэли лэ” Крученых включил собственные и Хлебникова стихи из разных, ранее изданных им книг, где щедро реализовал эвфонические возможности заумного языка, его “неправильности” с их богатейшей возможностью того лаконизма “подразумевания”, который, по словам Елены Гуро, “заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность”.²³ Графика Розановой близка внутренней структуре поэтической строки — с ее четкой построенностью, ритмической точностью, повторяемостью перебивом и чередованием ритмических единиц, консонансом или диссонансом частей в целом, “цветностью” звука. Прирожденная колористка она играет на “звучании” цвета, именно в этой области сосредотачивая свои поиски, в абстрагировании свойств материала почувствовав выход к “живописной зауми”, к беспредметности.

Самобытное развитие этого принципа привело ее к новой технике ручной печати, в которой фактура и цвет стали играть главную роль. Изображение находит свое продолжение в поэтической теме, поэтическом образе, и слово в свой черед становится неотъемлемой частью графической композиции (об этом не раз писал Крученых). Поэтическое слово в какой-то момент полностью претворяется в зрительный образ и воспринимается как рисунок. Слово — зrimo, а не читаемо, и в первую очередь постигается не его семантическое значение, а значение образное, визуальное, постигаемое мгновенно (как если бы смысл его был непонятен или неизвестен).

Мгновенным описанием дается полнота определенного чувства. (...) (Моментальность — мастерство).

Как писать, так и читать надо мгновенно.²⁴

Эта книга, наряду с живописными полотнами Розановой, была представлена на 1^а Esposizione Internazionale Libera Futurista в Риме в мае 1914. В своей задиристо-категоричной ма-

²³ Из письма Е. Гуро к Крученых (весна 1913). — Музей Маяковского, ф. 7, оп. 1, 7900.

²⁴ Из письма А. Крученых к А. Шемшурину от 29.09.1915 — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 1.

нере Крученых вспоминал:

Из эпохи приезда Маринетти в Россию помню такой случай: я показал ему книгу “Тэ ли лэ” с необычайными цветными рисунками О. Розановой и спросил: “было ли у вас (итальянцев) что-либо подобное по внешности?”

Он сказал: Нет!

Я: — Как не было у вас ничего подобного по внешности, так не имеется подобного и по содержанию!

Маринетти и его друзья-итальянцы были шокированы.²⁵

Национальное своеобразие только подчеркнуло общие родовые черты нового искусства и новой поэзии XX века, сумевших “раздвинуть” государственные границы.²⁶

“Отрицая всякую преемственность от итало-футуристов, укажем на литературный параллелизм: футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие намеки на национальные различия. Поэзия грядущего — космополитична”.²⁷

Как опытные практики, русские будетяне предпочитали подвергать сомнению чужие идеи, однако на деле изучали их тщательно и серьезно, отбирая необходимое для собственного поиска. Как справедливо заметил в свое время будетянин Казимир Малевич, “альфа футуризма был есть и будет — Маринетти. Альфа заумного был, есть и будет Крученых”.²⁸

Второй книгой, отобранный Маринетти для выставки в Риме был уникальный, раскрашенный от руки акварелью по

²⁵ Из писем А. Крученых к А. Островскому (1920-е гг.). — ОР ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. 552, ед. хр. 90.

²⁶ Проблема взаимоотношения итальянского и русского футуризма подробно рассматривается в статье Н. И. Харджиева “Веселый год Маяковского” в сборнике: “Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays”, edit B. Jangfeldt, N. A. Nilsson, Stockholm 1975, p. 108-151. В переработанном варианте этой статьи для журнала “Europa Orientalis” (10, 1991: 185-234) опубликованы, в частности, новые документы о пребывании Маринетти в России зимой 1914 г. См. также исследование С. de Michelis “Futurismo italiano in Russia 1909-1929”, Bari 1973.

²⁷ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 1, Москва 1955, с. 369.

²⁸ К. Малевич, В. Хлебников (публикация А. Е. Парниса). “Творчество”, № 7, 1991.

литографской печати, экземпляр “Утиного гнездышка... дурных слов” Крученых.

В “Утином гнездышке...” Розанова создала единственный в своем роде образец графической “драматургии” книги — точно просчитанное чередование иллюстраций и от руки написанных ею литографским карандашом стихов Крученых напоминает кинематографическую “раскадровку”, со сменой разных планов, единством действия и авторской интонации, кульминацией и лирическим героем, — вернее, антигероем, — портретом которого книга открывается и завершается.

Эта книга по своей “мелодике”, по настроению, наиболее “автобиографична” из всего, написанного в этот период Крученых — не случайно в литографиях к ней (на первый взгляд, почти не связанных с текстом) так узнаваемы многие детали реальности того времени, артистического, полубогемного быта. Интерьеры кафе в рисунках Розановой к этой книге напоминают помещения знаменитого петербургского кабаре “Бродячая Собака”, а в портретах поэта — в самом начале и двойном портрете его с подругой (автопортрет Розановой ?) на последней странице есть какие-то точно уловленные черты сходства с осанкой и манерой самого Крученых. (В это же примерно время Розанова выполнила и живописный портрет Крученых — к сожалению, ныне его местонахождение неизвестно).²⁹ Эта автобиографичность особого рода, она — поэтическая. Поэт создает как бы некий миф о себе самом, творя его из осколков реальности, абсурда снов, аллюзий и впечатлений. Книга начинается с “посвящения”, адресованного читателю поэтом:

Жизка сквернословий
мои крики
самозванные
не надо к ним
предисловья
— я весь хорош
даже бранный!

²⁹ “Портрет поэта А. Крученых” экспонировался на последней выставке “Союза молодежи” зимой 1913–14 гг. под кат. № 107, и на “Выставке картин и рисунков московских футуристов” устроенной Крученых в Тифлисе весной 1918 года, как “Механический портрет А. Крученых” под кат. № 100.

Этот лист оформлен беспредметной заставкой в духе футуристической поэтики динамизма, ритма острых углов, стремительного слома, надрыва линий. В своей абстрактной композиции Розанова старается передать интонацию диссонанса. Эта тема повторяется в следующем стихе:

Если б тошило вас...
 Как меня вечерами
 в книгах прочли бы вы желочь,
 голову увенчавши горшками.

Строки вытеснены на край страницы портретом поэта в цилиндре, в черной полумаске, с солнцем, как будто спустившемся ему на плечо. Из за плеча — его тень, двойник, изломанное отраженье. А за всем этим — разверзшийся город в клубах дыма. Этой литографией Розанова сразу создает завязку всей книги, аналогичную провоцирующему эпатажному “анттипредисловию” Крученых. Она как будто смело обыгрывает вариацию, верно найденной ею в предыдущем листе “мелодии”. Следующую страницу целиком занимает изображение города. Вернее, “портрет” города — по сути, являющегося не только местом действия, а исполняющего роль одного из главных действующих лиц книги Крученых.

Следующие страницы, начинающиеся стихотворением “Эфлуч”, посвящены гибели города. Города, неразрывно связанного с поэтом — его зловещего двойника, его тюрьмы, его смертельного врага. Урбанизм в творчестве Крученых — как и у многих русских будетлян (Маяковского, Гуро, Розановой) — эмоционально всегда носит резко отрицательную оценку.

“Тяжело в городе среди каждочасного смертоубийства. Может быть, в скопище города зачтется нам (...) как за военное время. Новые. Снашиваются они тут быстро”, — писала в дневнике Гуро.³⁰ И даже у Маяковского, центральной темой ранней поэзии которого остается город, нет и намека на “позитивизм” итальянского футуризма. В первом критическом исследовании о Маяковском, созданном Крученых, текст предваряет композиция Розановой с изображением городского пейзажа, в котором почти “дословно” схвачена футуристическая суть урбанизма поэта:

³⁰ Е. Г. Гуро, Дневники последнего периода. — ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 3.

И современность забилась в судорогах!
 Это у Брюсова такой глупо-спокойный игрушечный город:
 “царя властительно над долом,
 огни вонзая в небосклон” — (...)
 не то у Маяковского —
 тут дана не внешне описательная сторона а внутренняя жизнь
 города, он не созерцается, а переживается (футуризм в разгаре!)
 и вот уже город исчезает, а воцаряется какой-то ад.³¹

В зловещем и освободительном одновременно свете “Эф-луча” Крученых этот “город-ад”, пришедший из поэзии Маяковского, окрашивается цветом страшного конца, Апокалипсиса. Стремительный нарастающий темп поэтической речи Крученых, построенной на открытом им принципе “неправильности”, на сочетании заумного с предметным заставляет вспомнить устную традицию, противостоящую письменному канону, ритуальный язык хлыстов. В его речи потеряны все привычные ориентиры “практического языка” и логический разум не успевает ухватиться за узнанное слово, тонущее в алогичном контексте, — предельно обостряются те скрытые возможности языка, которые исследовал в своих статьях Крученых. И вот уже фактура, окраска, мелодия поэтической фразы передают больше, чем “взорванный” логический смысл.

Крученых не описывает словами свой драматический сюжет — он как будто “инсценирует” его внутри самой лингвистической структуры.

В его поэтических композициях сконцентрирована сама живая энергия творчества, неукротимая и иррациональная, та будетянская “радость творчества”, которая и создает собственно искусство. Листы с рукописным стихотворным текстом перемежаются отдельными листами с литографиями, столь же иррациональными, в которых узнаваемые детали тонут в бесконечности абстракции, и художница прибегает к тем же приемам деформации предмета и реализации метафоры, что и поэт.

“Ведь до сих пор поэзия была цветными стеклами как стеклам солнечный свет, ей романтический динамизм придавал живописность сквозя (сквозь стекла)”, — писал

³¹ А. Крученых, Стихи В. Маяковского (выпукл). Москва, изд. ЕУЫ 1914, с. 23.

Якобсон к Крученых в феврале 1914. “Но вот победа над солнцем и эф-луч (из ваших же произведений). Стекло взорвано, из осколков, иначе льдышек (это из сказки Андерсена) создаем узоры ради освобождения. Из демонизма, нуля творим любую условность, и в ее интенсивности, силе залог аристократизма в поэзии”.³²

Вся книга читается как одна поэтическая тема — внутреннего освобождения и победы над смертью во всех ее ипостасях, бессмертия творчества и поэта, его дерзкого духа, презревшего земные законы и правила. И во вновь звучащем заключительном монологе бросающего со смехом и издевкой свои “дурные слова” толпе:

“Поэтичность” Розановой в этой книге совершенно иного свойства, нежели “литературность” первых литографированных книг, исполненных в ключе неопримитивизма. Там сюжетность и определенная содержательность, ритм повествования играют немаловажную роль и определяют все “предметное” своеобразие произведения, богатство его символики.

Именно за эти качества современники небесспорно, но и небезосновательно обвиняли Гончарову и Ларионова в "передвижничестве". Графика Розановой в значительной степени "лингвистична" и соответствует более внутренней

³² R. Jacobson, From Aljagrov's Letters. In: Selected Writings, VII, Mouton Publishers, 1985, p. 357-361.

структуре языка. В книге и Крученых, и Розанова заумный язык вплетают в общий, понятийный, играя на неожиданных интуитивных ассоциациях.

Самой парадоксальной и алогичной по замыслу стала другая книга, затеянная Крученых в том же 1914 году и названная им “Заумной гнигой”. Соавтором Крученых был Якобсон (выступавший под псевдонимом Алягров). “Заумная гнига”, на обложке которой обозначен 1916 год, в то время как по свидетельству Якобсона к печати она была подготовлена в 1914, была издана в 1915 году.³³ Главные футуристические приемы были доведены в ней до абсолюта, до крайности — начиная уже с названия. За внешней деформацией слова “книга” стояло разрушение самого понятия книги, книжного “знания”. Императивное: “Читать в здравом уме возвращаю!” (эта фраза читается как вступление) — провозглашает главенство внеинтеллектуального общения, независимость от слов и знаков, и через “слово как таковое” заставляет читателя обратиться к “жизни как таковой”, к ее органической иррациональной сути, существующей вне всякого канона. В своей зауми Крученых аппелирует не к логике читателя и его умению разгадывать словесные ребусы, не к книжному знанию, а к фактам его личного эмоционального опыта, находящегося за гранью интеллекта. Предметом заумной речи здесь становится сама речь и происходит абстрагирование, сакрализация творческого процесса, который приобретает значение и предмета и результата творчества. В таком беспредельном расширении пространства поэзии есть опасность ее самоуничтожения, “ растворения” ее структуры. Писал Шкловский:

Что мне сейчас кажется особенно интересным в зауми? Это то, что поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира, как

³³ “Мы с Крученых выпустили вместе “Заумную гнигу” (гнигу — он обижался, когда ее называли “Книгой”). Впрочем, неверно, что она вышла в 1916 году. Крученых поставил 1916 год чтобы это была “гнига” будущего. А вышла она раньше. Во всяком случае в работу все было сдано в четырнадцатом году”. Р. Якобсон, Из воспоминаний. Публикация Б. Янгфельдта (здесь цитируется по материалам подготовленным для сборника “Мир Велимира Хлебникова”. Благодарю А. Е. Парниса, составителя сборника за предоставленные мне гранки статьи).

бы минуя сложившиеся языковые системы. Ощущение мира — не языковое. Заумный язык — это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого все рождается и в который все уходит.³⁴

Крученых как будто взрывает “изнутри” письменный канон книжной традиции. Его книги существуют, казалось бы, в рамках этой самой традиции, исходя из нее — и в то же время последовательно ее разрушая. Ориентация на культуру древних манускриптов, явственно заметная в его первых литографированных изданиях, перерастает в ее отрицание — в живописи “Тэ ли лэ” структура текста в привычном понимании этого слова уже разрушена.

В зауми “гниги” это разрушение достигает своего апогея в таком, к примеру отрывке, эпатажно нивелирующем понятие книжного канона:

Евгений Онегин в 2 строчках
ени вони
се и тся.

В котором Крученых очищает пушкинскую поэму от “текста”, оставляя лишь некую дословную универсальную модель.

Точно так же и в оформлении “Заумной гниги” была осуществлена подтасовка, подмена традиционной формы. В качестве иллюстраций к стихам, отпечатанным чернилами с помощью наборных штампов, Розанова использовала линогравюры своей “карточной” серии 1914 года, никоим образом не связанный со стихами, вошедшими в Гнигу.³⁵ В этой графической серии Розанова прибегает к иконографической структуре обычного карточного шаблона, правда, “переигранного” на собственный склад и лад (легко узнаваемым прообразом были распространенные в Европе в XVIII-

³⁴ В. Шкловский, О заумном языке. 70 лет спустя. В сб. “Русский литературный авангард: Документы и исследования”. Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци, М. Евзлина. Тренто 1990, с. 254.

³⁵ О том, что эта серия линогравюр была создана в 1914, а не 1915-16 гг. (как неверно датируют ее до сих пор, свидетельствует письмо Розановой к Шемшурину от 19 июля 1915 (ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 5, ед. хр.14): “В прошлогоднем издании карт было 10 карт различных названий и с каждой было напечатано 150 снимков”.

нач. XIX вв. так называемые “одноголовые” лубочные карты). Ее привлекает возможность опробовать оригинальный вариант техники ручной печати, соединив этот способ с традиционной и даже каноничной формой игральных карт. В цветных линогравюрах, отпечатанных самой художницей на синей, серой и белой бумаге, она продолжает эксперимент в области цветного “самописьма”. “Обнажение приема” — вот та цель для которой она выбирает наиболее подходящую, растиражированную амбивалентную форму, лишенную собственного содержания и смысла. Линогравюры этой серии потому-то так естественно и вошли впоследствии в качестве иллюстраций в “Заумную книгу”, что построены были, по сути, по тому же принципу: принципу обнажения приема, фактуры слова и фактуры изображения.

Те же формы карточных знаков обыгрываются в коллаже к “Заумной книге” — в первом варианте обложки, который не был опубликован (ныне находится в музее Маяковского в Москве). На эту тему есть еще один коллаж из цветной бумаги (находится в ГРМ) — по краям белого листа наклеены вырезанные из красной и белой бумаги четыре карточных масти, а в самом центре, на сиреневом прямоугольнике, горит алое “сердце”: знак червонной масти. Это сердце осталось в окончательном варианте обложки — наклеенное на нее, оно было вырезано из красной глянцевой бумаги, будто припечатаной к обложке настоящей пуговицей, тоже наклеенной. Алогизм коллажа с пуговицей — сейчас он кажется робким предвестником “ready-made” Дюшана — был идеальным визуальным соответствием “шокирующей” зауми Крученых и Алягрова “образца” 1914 года.

“Заумная книга” была последней в ряду футуристических книг, которую Крученых и Розанова делали вместе. Правда, в самом начале 1915 года вышел первый сборник “Стрелец” (изданный А. Э. Беленсоном), где работы Розановой и Крученых, принявших в нем участие наряду с другими авторами, оказались под одной обложкой. В этом сборнике, изданном в традиционной манере, на дорогой плотной бумаге, Беленсон впервые попытался объединить два ранее непримиримых литературных лагеря — символистов и футуристов. Выход этого сборника, справедливо названный Матюшиным “похоронной процессией кубофутуризма”, стал одним из знаков

конца целой эпохи в истории авангарда.

В поэзии Крученых и в живописи и графике Розановой этого периода, рубежа 1914-15 гг. свежие “ростки” новой поэтики, заставившие искать не только иную стилистику, но и подчинить ее, по словам Розановой, “новой эстетической психологии”, соединились с наиболее плодотворными техническими завоеваниями кубофутуризма. Эта двойственная природа создает особое ощущение “непохожести” и “непредсказуемости” розановских работ 1915 года, как бы балансирующих на неуловимой грани между предметным и абстрактным. Она прослеживается и в ее живописи, и в уникальном альбоме линогравюр “Война” на стихи Крученых, ставшим шедевром русской печатной графики XX века.

2. 1915-Й ГОД

Начало 1915 года застает Розанову в Петрограде. В художественной хронике Петрограда этот год был как бы “обрамлен” двумя выставками: мартовской “Первой футуристической выставкой картин Трамвай В”, которая, по сути, была последним прощанием с устоявшейся и исчерпанной эстетикой кубофутуризма последних двух лет, и “Последней футуристической выставкой 0-10”, целиком устремленной в будущее и открывшей сезон 1916 года. На этой, чуть ли не самой известной из авангардистских выставок, впервые был официально опубликован супрематизм Малевича и его соратников Ивана Пуни, Ивана Клюна, Михаила Менькова, Ксаны Богуславской и Розановой, декларировавших “борьбу за освобождение вещей от обязанности искусства”. “Трамвай В” соответствовала по духу прошедшая одновременно с ней “сборная” московская выставка “1915” где в полный голос прозвучал отказ от станковизма — в живописных и контрельефах Татлина наряду с экспонированными объектами Ларионова, Д. Бурлюка, Маяковского и Каменского.

Один календарный год аккумулировал в себе многосложный этап перехода не только к качественно новой эстетике, но и к совершенно иной философии искусства, отразившейся во взаимоисключающих, на первый взгляд, и ныне широко

известных теориях Малевича и Татлина. Одним словом, этот год как бы дал исторический срез, в котором проявились главные пути будущего развития авангардной идеи, от кубофутуризма к супрематизму и конструктивизму.

Эксперименты в области новой для Розановой техники (для выставки “0-10” она готовила две композиции в жанре рельефа — “Автомобиль” и “Велосипедист”), освоение незнакомого материала шло параллельно работе над коллажами для цикла “Война”.³⁶ Обо всех своих творческих сомнениях, находках и неудачах Розанова писала Крученых, посыпая ему в Баталпашинск эскизы своих коллажей и гравюр, советуясь с ним.

Немало работы над композициями для выставки. И при том работы физически и технически иногда очень трудной, благодаря отсутствию некоторых инструментов. Очень рада, что наклейки мои тебе понравились. Нарисуй мне, какие ты выдумал?

Кроме композиций из разных материалов, буду писать картины масляные. Но, вероятно, сделаю не больше 5 штук. (...)

Думаю Пуни на днях все-таки написать письмо, так как они моего первого, конечно, не получили.³⁷

Это было настоящее сотрудничество “в письмах”:

Здесь у меня время не пропадает даром и если все кончится благополучно, то я много вынесу из Баталпашинска!

Получил от О. Р. часть гравюр. В общем они прямо великолепны! А я в частной жизни строгий критик ...

— делился Крученых с Шемшуриным своей оценкой розановской работы.³⁸

Поэт, “заряженный” теориями Малевича о беспредметности, с которыми он познакомился еще летом, был занят теми же проблемами. Его собственная работа над наклейками из цветной бумаги к другому военному альбому, “Вселенская война”, (именно их упоминает Розанова, спрашивая: “Нарисуй мне, какие ты выдумал?”) продвигалась: “Много работаю над живописной стороной новой книги”, — сообщает он Шемшури-

³⁶ См. Н. Гурьянова, Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой. “Панорама искусств” 12, Москва 1989, с. 63-88.

³⁷ О. Розанова, Письмо к А. Крученых (1915) — Собрание А. Е. Парниса.

³⁸ Из письма А. Крученых к А. Шемшурину. — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 1.

ну в конце сентября.³⁹

Несмотря на отдаленность от столицы Крученых старается быть в курсе всех литературных и художественных новостей — у него, как всегда множество планов и затей — он разрабатывает новые идеи, задумывает издания новых книг, готовит статью для сборника “Тайные пороки академиков” и активно переписывается с друзьями.

Этот важный сборник, в котором в качестве авторов приняли участие Малевич и его друг, будущий соратник по футуризму Иван Клюн,⁴⁰ был напечатан летом в Москве, когда Крученых, приехавший на каникулы, и Малевич вместе жили на подмосковной даче в Кунцево. “Свою статейку уже печатаю, о стиле — еще добавил...”, — пишет Крученых Шемшурину 2 августа 1915 года.⁴¹

На обложке своего издания соавторы решили поставить другую дату — “1916” — что символизировало бы их устремленность в будущее. В это время Малевич уже занимается своей теорией супрематизма (хотя самого термина еще не существовало) — он еще тщательно скрывал эти идеи от соперников но делился ими со старыми, испытанными сотворчеством друзьями: Крученых, Матюшиным, Клюном. “То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды”, — пишет Малевич к Матюшину в мае 1915 о своем известном рисунке занавеси к опере “Победа над Солнцем”, в котором он теперь увидел прообраз супрематизма, “предчувствие” черного квадрата.⁴²

³⁹ Там же.

⁴⁰ Клюну принадлежит не только напечатанная в сборнике статья, но и все оформление книги. По первоначальному замыслу Крученых ее должна была оформлять Розанова — сохранился акварельный эскиз обложки с надписью “Сонные свистуны”, выполненный художницей (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 1309). Возможно, что Крученых именно так предполагал назвать весь сборник (по названию своей статьи, напечатанной в нем) но затем остановился на другом варианте заглавия.

⁴¹ Крученых имеет ввиду один из разделов своей статьи с подзаголовком “Тель але стиль литераторов”. Письмо хранится в ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 1, л. 4.

⁴² К. С. Малевич, Письма к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна. В кн. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974. Ленинград

Этот процесс возникновения новой теории происходил “на глазах” у Крученых — и его беседы с Малевичем (нашедшие свое частичное отражение в их переписке 1915–17 гг. и посвященные поиску структурных параллелей в поэзии и живописи), совместная работа над сборником имели огромное влияние на поэта. Рядом с идеей абсолютной беспредметности в живописи развивались и его собственные тезисы о беспредметности в поэзии: все это нашло воплощение в статье “Сонные свистуны” в “Тайных пороках...” и в замысле создания уникального альбома, соединившего заумную поэзию и абстрактные визуальные формы — “Вселенской войны”, работу над которой Крученых начинает именно в это время, если судить по его письмам к Шемшурину.⁴³

Кажется, что сам “воздух” этого лета был плодотворен и заряжен огромной энергией Малевича. Он снова ищет поддержки и хочет объединить старую “футуристическую троицу” (Малевич, Матюшин, Крученых). В период подготовки к печати “Тайных пороков...” он задумывает журнал и призывает к участию в нем Матюшина:

Мы затеваем выпустить журнал и начинаем обсуждать, как и что. Ввиду того, что в нем собираемся свести все к нулю, то порешили наз~~вать~~ его “Нулем”. Сами же после перейдем за нуль.

Очень было бы хорошо, если бы Вы тоже дали какие-~~нибудь~~ полезные советы. (...) Еще было бы хорошо если бы Вы смогли приехать — есть комната и тихо вокруг. Только обеды — из березы, ландыша, воздушное на третье. Примитив коровенный. Тогда бы еще сильнее пошло у нас дело.⁴⁴

Журнал издан не был, но его идея “выхода за нуль” частично реализовалась в декларативных текстах сборника “Тайные пороки академиков”:

За ненадобностью я отказываюсь от души и интуиции, 19 февраля в 1914 году я отказался на публичной лекции от разума.

1976, с. 186.

⁴³ “Сейчас готовлю будущую книгу — может к Рождеству — делаю рисунки, наклейки и проч” (А. Крученых, Из письма к А. Шемшурину (1915) — ОРГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 1, л. 8).

⁴⁴ См. прим. 42. По мнению Е. Ковтуна из этого замысла выросла идея создания журнала “Супремус”.

Предупреждаю об опасности — сейчас разум заключил искусство в 4-хстенную коробку измерений предвидя опасность 5-го и 6-го измерений я бежал, так как 5-е и 6 измер. образуют куб в котором задохнется искусство.

Бегите пока не поздно (К. Малевич).

(...) перед нами встала во всем своем величии грандиозная задача создания формы из ничего.

Приняв за точку отправления нашего прямую линию, мы пришли к идеально простой форме: прямым и круглым плоскостям (в слове — звук и буква). Простота формы обусловливается также глубиной и сложностью наших задач.

Глубоко ошибаются те, кто полагает что мы творим (по-своему, конечно) в кругу искусства данного времени, — нет, мы вышли из этого круга и стоим уже на пороге новой эры, новых понятий (И. Клюн).

Человек уже видит, что бывшие до него слова умерли и пытается подновить, вывернуть наизнанку, положить заплатку (...)

Поэзия зашла в тупик и единственный для нее почетный выход не употреблять выживших образов эпитетов и слов — перейти к заумному языку (А. Крученых).⁴⁵

Одной из главных тем переписки Розановой и Крученых становится обсуждение новых идей Малевича. О самостоятельности взглядов Розановой можно судить по ее несколько скептической реакции на тексты Малевича и Клюна, опубликованные в “Тайных пороках...”. В том же письме к Крученых в ответ на посланный ей экземпляр книги она пишет:

Плоскостная живопись (исключающая рельеф) была знакома даже древним грекам (вазы). Она — основа почти всех панно. Во всяком случае, рельеф там в своих правах ограничивается. Японская, китайская живопись и французские художники XIX века Морис Дени, Пюви де Шаванн, Вюйяр и др. проводят те же стремления.

О Малевиче можно сказать: “они хотят казаться образованными и говорят о чем-то непонятном”; и еще: в его творчестве рассудочности и умничанья больше, чем в чьем-либо другом. Но для другого это не порок, а для человека, “отрекшегося на публичной

⁴⁵ А. Крученых, И. Клюн, К. Малевич, Тайные пороки академиков, Москва 1916, с. 31, 29–30, 19.

лекции от разума”, как будто и не “таз”.⁴⁶

В то же время суть, “ядро”, скрытое в этих идеях, Розанова бесспорно разделяла. В середине декабря (как это следует из ее письма приведенного в начале главы) она сделала окончательные варианты наклеек для “Войны”, несомненно ориентируясь в них на новый опыт живописного супрематизма Малевича.

Обложка альбома решена в чисто супрематическом ключе, и остается на сегодняшний день первым — и классическим — опытом супрематизма в оформлении книги. Лаконичность, законченность и торжественная строгость цвета (белый, черный, синий на желтоватом фоне обложки) и формы (прямоугольник, квадрат, круг и треугольник) позволяют сравнивать эту, может быть самую раннюю композицию Розановой в новом для нее стиле с самыми совершенными полотнами Малевича, из представленных им на выставке “0-10”.

Тем не менее, на этой же выставке не было ни одной картины Розановой, которую можно было бы безусловно назвать супрематической. В ее работах 1915 года только “заложена” возможность супрематизма: пейзаж и портрет практически отсутствуют в это время в ее живописи, или лишаются своей жанровой природы — как это произошло, например, в полотне “На улице” (Театр Модерн), сведенном к живописной конструкции, составленной из цветовых плоскостей, служащих фоном для “случайных” предметов, деталей, выхваченных взглядом прохожего — однако при этом начисто отсутствует кубофутуристическая интонация, акцентирующая динамизм и симультанность мгновения. Эта композиция заставляет вспомнить “алогический” период кубофутуризма Малевича 1914 г., в частности такие вещи как “Дама у афишного столба” или “Англичанин в Москве”. Конструкция Розановой воспринимается как умозрительная картинка, как некий “заумный” ребус, предлагаемый читателю, разгадка которого легка, тут же, рядом: законы построения живописной композиции и включенной в нее надписи — вывески, прочитанной как заумное стихотворение — идентичны. Здесь запечатлен процесс перехода слова, как семантической

⁴⁶ О. Розанова, Письмо к А. Крученых (1915) — Собрание А. Е. Парниса.

единицы речи, в звук — как лишенную всякой семантики формообразующую самостоятельную единицу:

Сначала не было букв, был только звук (...). Из звука получилось слово. Теперь из слова получился звук. Этот возврат не есть идти назад. Здесь поэт оставил все слова и их назначение (...). И буква уже не знак для выражения вещей, а звуковая нота.⁴⁷

Этот глубокий анализ зауми, данный Малевичем в одном из писем к Матюшину, фиксирует неуловимый переход мира предметного, подчиненного законам логического смысла, в область абстрактной формы, поэтического, интуитивного. Он вполне применим и к живописи этого переходного этапа, этапа алогизма. Та же эволюция происходит и в зауми Крученых 1914–15 гг., все больше тяготеющей к чисто эвфоническому письму.

Следующий шаг в развитии этой конструкции в живописи — замена предметов абстрактными формами.

Это и произошло в живописных супрематических композициях Малевича 1915 года, и Розановой — начала 1916-го, (таких, как “Полет аэроплана”) и в альбоме цветных наклеек Крученых “Вселенская война”,⁴⁸ в предисловии к которому он написал:

Эти наклейки рождены тем же, что и заумный язык — освобождением твори от ненужных удобств (через беспредметность). Заумная живопись становится преобладающей. Раньше О. Розанова дала образцы ее, теперь разрабатывают еще несколько художников, в том числе К. Малевич, Пуни и др., дав мало говорящее название — супрематизма.

Но меня радует победа живописи как таковой, в пику прошлецам и газетчине итальянцев.

Заумный язык, первым представителем коего являюсь я, подает руку заумной живописи.⁴⁹

Характерно, что поэт воспринял супрематизм как “заумную живопись”, отталкиваясь от положения Малевича “каждая

⁴⁷ К. С. Малевич, Письма к М. В. Матюшину, указ. соч., с. 191.

⁴⁸ Об этом альбоме см. также Н. Гурьянова, Цветная клей. “Творчество”, 1989, № 5.

⁴⁹ А. Крученых, Вселенская война (Цветная клей). Пг. 1916.

форма есть мир". Форма, неразрывно связанная со структурой материала, выступает в его искусстве подобно "самовитому слову" в заумной поэзии. Стой альбома никак не связан с конструкцией футуристических книг, уже рассмотренных нами. Их объединяет пожалуй только утрирование характерного оттенка рукотворности, "делания", которое приводит к идею о том, что все, к чему прикасается рука художника, уже есть произведение искусства.

Заумное поэтическое слово и звук, заключенный в нем, ищут себе точный эквивалент в беспредметной геометрической форме, в цвете, в соответствии конструктивных единиц — единичная "цветоформа" строится по аналогии с фонемой. В уточнении по поводу общего замысла альбома, данном Крученых в одном из писем, он утверждает: "я писал не о союзе заумной живописи и поэзии, а о родственном сходстве".⁵⁰

Слова Крученых о заумной живописи — "раньше О. Розанова дала образцы ея" — вполне можно отнести к наклейкам Розановой, о которых мы уже упоминали. Работа над коллажем у Розановой в какой-то степени предваряла переход к супрематизму и совпадала с ним; она имела первостепенное значение для художницы как творческая лаборатория, в малых формах дающая возможности и условия для художественного эксперимента.

Коллажи Розановой из прозрачной цветной бумаги, (послужившие образцом для работы Крученых), которые она создает осенью и зимой 1915-19 гг. уже не связаны с оформлением книги. В них она разрушает традиционную схему, в которой пластические формы подразумевают определенное тематическое содержание.

Принцип коллажа, актуальный для всего искусства XX века, лежит в самой философии искусства авангарда, стремлении к познанию мира на уровне активного изучения собственно художественных структур, когда внутренние закономерности искусства постигаются через внутренние законы материала "как такового".

⁵⁰ А. Крученых, Из письма к А. Шемшурину (1916). — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 2, л. 31.

Одно из главных новшеств итальянской футуристической поэзии — широкое, тотальное применение опоматореа по-своему преломилось и в области визуальных искусств, в коллажах с их стремлением к сверх-реальному воплощению “сегодняшнего дня”. Типографский знак выступает в роли совершенного рисунка, созданного машиной. В коллажах Северини и Карра 1914–15 гг. композиция строится уже исключительно из газетных вырезок (по словам Крученых “газетчина итальянцев”), рисунок появляется только в качестве надписей, сделанных от руки.

Следующий этап в развитии этого принципа правомерно связать с идеями, воплощенными позднее в ready-made М. Дюшана и контррельефах Татлина; с дадистскими коллажами, в частности Х. Арпа (который, как известно, был талантливым поэтом) впервые представленными на выставке в Цюрихе в 1915 году, и подобными им работами Ман Рея и М. Эрнста. Эти вещи обладают совершенно особым качеством, отличным от фотомонтажа дадаистов, появившегося позже и знаменовавшего абсолютно новый период в развитии коллажа. Наклейки Арпа (как и работы Розановой и ее первого последователя Крученых) беспредметны. Они построены на сочетании прямоугольников цветной бумаги, выложенных на листе, подобно мозаике. По признанию художника, ценность этих работ в том, что в них “искусство состоит только из легкого прикосновения руки”, или ножниц, все остальное — естественный природный материал, объект, который приобретает статус предмета искусства.

Эти наклейки, никак не связанные с возникновением параллельных им по времени коллажей Розановой, имеют с ними много общего — они уже не подразумевают “риторический эффект”, традиционный в коллаже кубистов и футуристов. В основу работ и Арпа, и Розановой легли новые теории цвета: правда, Арп исходил из симультанизма Р. Делоне, а Розанова — из супрематизма Малевича. Характерно, что ни тот, ни другой художник не стали ортодоксальными последователями этих течений.

В жанре коллажа Розанова решила чисто живописные задачи, близкие тем, которые ставили перед собой в беспредметных композициях 1916–17 гг. Малевич, Пуни, Попова, Уdalьцова, Клюн, Родченко: выявление свойств цветовых

плоскостей, эффекта их взаимодействия, освобожденного от предметности ритма. По сути, в наклейках Розановой красочные пигменты заменены обладающим собственной окраской материалом. Цвет уже не только абстрагируется от предмета, но сам “опредмечивается”; фактура бумаги или ткани используется исключительно для характеристики цвета и в законченном коллаже характер собственно материала нивелируется, бумага теряет качества “вещи”.

Возможно, такой подход Розановой послужил образцом для работ Крученых, весьма, кстати, критически оценившему свой труд: “Во Вселенской войне мало совершенны твори, потому что это первый опыт в новом (для меня) стиле да и провинция дала знать!”⁵¹ Однако он вскоре, по признанию К. Зданевича, занял “из русских художников-футуристов в области цветной наклейки первое место”.⁵²

Можно отметить два разных приема в конструировании коллажей “Вселенской войны”. Первое — коллажи, несмотря на общее абстрактное выражение все же тяготеющие к определенной аллегории, возможности ассоциативной связи с каким-то предметом, образом или явлением. Их главная выразительная деталь — контур, очертания цветовой плоскости. Три из самых “узнаваемых” примеров такого рода среди образов “грядущих мировых и межпланетных войн” — это последние листы альбома с сюжетикой современности: “Германия в задоре”, “Германия во прахе” и “Военное государство”.

Военное государство — то есть Германия — изображена условно: медная корона-каска и тень от нее как черная пантера... “Германия во прахе” и “Германия в задоре” — изображен в примитиве прямолинейный воин с головой как деревянная болванка. Сперва он вызывающе плясал, потом упал ниц и сверху придавлен шрапнельным снарядом.⁵³

Внутренняя потребность такой сюжетики, “литературной” оправданности изображения противоречит законам построе-

⁵¹ Там же.

⁵² К. Зданевич, А.Крученых как художник. “Куранты”, 1919, № 3-4.

⁵³ А. Крученых, О войнах 1914-44 (1944). — ГЛМ, ф. 106, оф 7491.

ния коллажа у Розановой. Ряд других вещей — “Битва будетлянина”, “Битва с экватором”, “Разрушение садов” — типологически соответствует розановским наклейкам, сконструированным на сопоставлении геометрических форм.

Работа над коллажем увлекла Крученых ; осенью 1916 уже после выхода в свет “Вселенской войны” он просит знакомых присыпать открытки с любыми репродукциями: “художественное удовольствие — наклеиваю. У меня недостаток в разных красочных картинках (содержание безразлично) я их режу”. (...) “Завтра-послезавтра высыпаю 20-30 наклеек моих для осмотра. За ними зайдет (если еще будет в Москве) О. Розанова, тоже возьмет для просмотра, а главное — для конкретной критики (...).”⁵⁴

Общий строй книги послужит моделью для другого альбома, созданного по замыслу Крученых в 1917 г.: речь идет о тифлисском издании “1918”, в котором приняли участие Каменский и К. Зданевич. Весной 1918 г. Крученых организовал в Тифлисе “Выставку картин и рисунков московских футуристов” где экспонировались и его собственные работы.⁵⁵

. В конце 1910-х годов техника коллажа становится актуальной для многих художников; плодотворно работали в этой области Родченко, Степанова и др. В замечательной серии коллажей 1918 года к неизданной пьесе Крученых “Глы-глы”⁵⁶ (эта пьеса была первым опытом создания своеобраз-

⁵⁴ А. Крученых, Письма к Шемшурину, 1916. — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 2, л. 52, 68.

⁵⁵ В каталоге тифлисской выставки, в частности, упоминаются такие работы как: наклейки к “Вселенской войне”, а также “Рыжий концерт”, “Воздушный велосипед”, “Чума чумазая”, “Северянин”, 6 портретов по способу концентрации и др.

⁵⁶ Пьеса “Глы-глы” была написана Крученых еще в начале 1917 и предназначалась в № 1 журнала “Супремус”, так и не увидевшего свет. “Относительно пьесы Крученых следующее: супрематисты предложили ему поместить ее в журнале “Супремус”, который издается и первый номер его уже сформирован. Крученых согласен на это. Издавать же отдельной книжкой пьесу сейчас действительно и хлопотливо и несвоевременно, а главное трудно иметь сейчас дело с типографиями” (О. Розанова, Письмо к Шемшурину от 6.05.1917. ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 5, ед. хр. 14).

ного будетянского “эпоса”, “мифа”, героями которого стали Хлебников, Малевич, Маяковский, Матюшин, Розанова — имена их частично зашифрованы в тексте) — Варвара Степанова создала целый ряд “синтезированных” портретов.⁵⁷

Главным достоинством альбома “Вселенская война”, созданного одновременно с первыми абстрактными коллажами Ханса Арпа и за тридцать лет до появления знаменитого матиссовского “Джаза”, стало использование техники коллажа в качестве творческого метода, универсально отразившего сложнейший комплекс воссоздания мира и его художественного восприятия.

“Вселенская война” — это приговор войне в отрицании прошлого и “прошлецов”; доведенная до абсурда символика войны как новаторства, войны-очищения. В названии “Вселенская война” есть оттенок “надмирности”. Дерзкая точка зрения “над”, “сверху” — низводящая до детали, до малости мировые события, конкретику жизни, выставляя всю абсурдность нынешнего человеческого существования, в котором осталась одна истина и одна реальность — искусство, “слово”.

В традиции русской культуры, наследовавшей Византии, было изначально заложено особое евангелическое восприятие слова — как некоего таинства, “животворящей” сути. В древнерусской литературе всегда существовало понятие слова как “образа”, его нерасторжимой связи с сакральностью иконы. В XX веке, и особенно в культуре авангарда, которая была своего рода “религия творчества”, это восприятие было обострено:

Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. (...) Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. (...) И слово — плоть, и простой хлеб — веселье и тайна.⁵⁸

Мандельштам, которому принадлежат эти слова, хотя и

⁵⁷ Эти коллажи находятся в архиве Родченко в Москве. Часть из них была экспонирована на выставке в галерее Гмуржинской “From the painting to design”, Cologne 1981.

⁵⁸ О. Мандельштам, Слово и культура. Указ. соч., с. 50.

был далек от футуристического “крыла”, поэтически остро чувствовал общий настрой времени.

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки.⁵⁹

Будетлянское “реформаторство” слова (фактически никак не связанное с существовавшей церковью) по духу и исто-
вости было сродно религиозному реформаторству. Это было очищение языка в его первоэлементарных формах, “изгнание торгующих” из храма Слова. В процессе создания своей теории Крученых (более чем кто-либо из его современников свободный от религиозных аллюзий) пристрастно изучал не только научные труды об интуитивном и подсознательном, в частности, Успенского, Фрейда, к которому относился весьма скептически, с иронией и даже сарказмом обыгрывая в своих произведениях многие положения его теории (это до сих пор вводит в заблуждение некоторых исследователей творчества поэта, не чувствующих сильный, провоцирующий иронический подтекст, и всерьез анализирующих стихи Крученых с точки зрения фрейдизма). Он был знаком со всеми последними (для своего времени) исследованиями о языке сектантов, религиозных “заумных” откровениях “хлыстов” и раскольников.⁶⁰ В своей теории он постепенно пришел к отрицанию письменного “книжного” канона и обратился к истокам более древней устной традиции.

В поэтической зауми Крученых 1915–16 гг. достигает кульминационного “взрыва” природная интуитивности иррациональность его поэтики, — об этой его черте Гуро записала в свой дневник еще в 1912 году:

Иногда высывается и тайная суть-таки (у Крученых) (...) исходя от непосредственного нутра. Только такие слова могут выявить хотя бы кончики оставшейся непокрытой сути.

⁵⁹ О. Мандельштам, О природе слова. Указ. соч., с. 67.

⁶⁰ Обо всех своих библиографических интересах Крученых писал Шемшурин и часто просил его выслать то или иное издание. “У Крученых была черта библиографа и он мог стать при иных условиях своего воспитания — ученым. Эта черта не покидала его все время...” (А. А. Шемшурин, Биографические заметки о своих корреспондентах).

Он не от Хлебникова. Хлебников может от одного корня грамматически вызвать целые столбцы слов. И они все же не будут крыть той тайной сути, для которой вызывается дорогой не грамматики, а нутра Крученых, тем он и дорогой. Этого я ни у кого еще не встречала (...).⁶¹

“Слово как таковое” — своего рода “первохристианство” слова. “Голое”, обнаженное слово которому возвращалась его первоценност, истина, скрытая в нем.

Два современника — Крученых и Хлебников — поставили себе задачу аналогичную живописи, — вывести поэзию слова из практического действия в самоцельное, как они говорили, самовитое слово, в тот мир поэта где бы он мог создать слово чисто поэтическое, построив стихотворение не из утилитарных слов практического реализма, а создал стихотворение и слово поэтического ритма.

(...) “Будетляне” ушли за пределы умных практических государств как живописцы ушли из умного академического реализма предмета.

Мои современники являются созвездием заумного внекультурного строя живого духа.⁶²

В этих словах Малевич сам проводит параллель между устремлениями будетлян освободить слово от “практического языка” и собственной идеей освобождения форм от “утилитарного разума”.

В его работах — есть та же “надмирность”. В супрематизме Малевич подразумевал “господство” (смысл, спрятанный им в самом названии его теории) — освобождение духа, новое космическое восприятие мировых законов.

Можно сказать, что в творчестве Крученых 1916 и 1917 годы прошли “под знаком” супрематизма.⁶³ Конечно, это утверждение не исчерпывает многогранности его поэтики. Подобно Малевичу, утверждавшему в супрематизме главен-

⁶¹ Elena Guro, Selected Prose & Poetry. Edit. A. Lunggren, N. A. Nilsson, Stockholm 1988, p. 65.

⁶² К. Малевич, “В. Хлебников”. Публ. А. Е. Парниса. “Творчество” 1991, № 7.

⁶³ О супрематизме в связи со своей поэзией Крученых упоминал не раз, в частности, в предисловии к “Вселенской войне” и в изданной на гектографе в 1917 году книжке “Голубые яйца”.

ство “живописной формы как таковой”, Крученых углубляет свою теорию зауми, упорно изучая законы языка, его природу. Этот “кавказский период” (ситуация войны забросила его на Кавказ — сначала в 1916 в Сарыкамыш, где он работал чертежником на военной дороге, а затем в Тифлис и Баку, откуда только в начале осени 1921 он вернулся в Москву) кажется наиболее “исследовательским” во всем объеме его творчества.⁶⁴ Его книжки 1916–18 гг., отпечатанные на гектографе и “взлетающие” одна за другой, по концентрации идей, заложенных в них, “тезисно” обозначенных формальных открытий, напоминают лихорадочные стенографические записи, конспекты стремительной, необузданной мысли. Крученых тщательно штудирует научные труды о языке, выписывая все новинки в захолустный Сарыкамыш из столицы. Он пишет Шемшурину:

Мне кажется что я делаю сейчас изыски сверхобычайные.
Мир затрещит, а голов моих уже изрядно.
Достал проф. Погодина. Надо еще Коновалова. Все о личном
заумном языке... Подробно обстоятельно слежу. Работаю.⁶⁵

Его цель — приблизиться к феномену происхождения языка, открыть универсальное, эмоциональное прочтение звуков и букв:

... что означает буква “у”? По-моему (секрет) полет, глубь. Остальные гласные более покойны, “у” — движение, тревога. Где об этом прочесть? Очень бы нужен на время Коновалов религиозный экстаз в русском сектантстве (кажется так называется). В Тифлисе с И. Зданевичем издаем книгу самописьма открытия, коих еще не было в футур...⁶⁶

В его гектографических изданиях (они и написаны так же,

⁶⁴ В эти годы Крученых издает гектографическим способом на правах рукописи целую серию книг. Его заумь тифлисского периода является, по сути, как и супрематизм Малевича, последовательным, логическим шагом после футуристического периода предыдущих лет, и еще тесно связана с ним. См. об этом: Р. Циглер, “Поэтика Крученых поры 41. Уровень звука”. В сб. *L'avanguardia a Tiflis, Venezia* 1982, р. 233.

⁶⁵ А. Крученых, Письмо к Шемшурину от 11.03.1916, ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 2.

⁶⁶ Там же.

крупным быстрым почерком, без “изяществ” и рисунков, напоминающие записи в блокноте) границы поэзии и собственно лингвистической науки — смыты. Это скорее похоже на регистрацию лабораторных опытов, своеобразную лингвистическую “анатомию” и “археологию” одновременно, облеченную в ритмизованную форму. Шемшурина, которого Крученых посвящал в своих письмах во все поиски и открытия своей поэзии, так отзывался об одном из сборников 1917 года:

Хотел написать вам о “Нособойке”. Мне кажется такие вещи интересны для истории литературы, но они не в интересах авторов. Конечно, Вы быстро живете, у Вас все проносится молнией. Все это правда. В старину “Нособойку” разбили бы водой на стомов. Но с какой же стати делать из себя препарат для будущего исследователя? Вы уже анатомируете сами себя, в спирт ставите...⁶⁷

В целом цикле лекций, прочитанных в Тифлисе в этот период, Крученых обсуждает все возможные проблемы, связанные с теорией зауми.⁶⁸ Во многих его записных книжках этого времени как в зеркале отразилось настойчивое беспокойное стремление подвести итоги, осознание того, что ранняя фаза футуризма безвозвратно прошла. Крученых стремится закрепить свои позиции как глава поэтической школы:

“я создал заумную поэзию
 1) дав всем известные образцы ея
 2) дав ей идею (...)
 3) наконец, создав школу в которую входят: “переодетый” Крученых — Василиск Гнедов, Алягров, О. Розанова, И. Терентьев, Федор Платов, Ю. Деген, К. Малевич, И. Зданевич...”⁶⁹

⁶⁷ А. Шемшурина, Письмо к Крученых (1917). Собрание А. Е. Парниса.

⁶⁸ Основной список лекций 1917-19 гг. опубликован Р. Циглер. Указ. соч., с. 234.

⁶⁹ А. Крученых, Запись в блокноте тифлисского периода (1917). Собрание А. Е. Парниса, Москва.

3. СУПРЕМАТИЗМ И ЗАУМНАЯ ПОЭЗИЯ

В 1915-1918 гг. под влиянием Крученых Розанова всерьез увлекается заумной поэзией. В списках своих соратников и последователей в поэзии Крученых часто упоминает ее имя:

Более известны нам другие футуристы, в настоящее время (1917-18) выступающие впервые в печати как поэты.

Это: Илья Зданевич, Ольга Розанова и Николай Чернявский.

Ольга Розанова, известная художница, дает интересные образцы заумной позиции:

лефанта чиол

миал анта

(речь ея в пьесе А. Крученых "Глы-глы").⁷⁰

Крученых "разглядел" и "разбудил" в ней поэта еще в конце 1915 года, и чем дальше — тем серьезнее становились ее поэтические опыты и ее собственное отношение к ним. Первый читатель и критик ее стихов — конечно, Крученых. Он приветствовал появление новой поэтессы с искренней радостью и лукаво мистифицировал в своих письмах доверчивого Шемшурина, говоря ему о некоем "новом поэте", не называя имени:

... Родился новый очень интересный поэт. Познакомлю.

Новый поэт мой крепнет хорошо кушает скоро оперится и полетит!

(...)

Может быть вы сообщите свое мнение о новом поэте отдельно. Мне очень важно потому что он еще не печатался, и я хочу его выпустить в свет — так вот — стоит ли?

Как человек — очень преданный и верный и ортодоксальный.⁷¹

⁷⁰ А. Крученых, Ожирение роз. О стихах Терентьева и других. Тифлис 1918, с. 12-13.

⁷¹ А. Крученых, Из писем к А. Шемшурину (1916) — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 2, л. 41, 47. Мне удалось установить, что речь идет именно о Розановой, идентифицировав стихи "нового поэта" в письме от 19.07.1916 (Крученых к Шемшурину) из ОР ГБЛ — "Вульгарк ах бульваров...". Под названием "Испания" оно было напечатано в посмертной подборке стихов Розановой в газете "Искусство" № 4, 1919. Машинописный оригинал другого стихотворения — "збршест дзебан..." — обнаружился в архиве Родченко, среди подготовленных к изданию в 1919 году стихов Розановой (осуществлено не было). О другом стихе "нового поэта", цитированном в письме, Крученых сам упоминает в приведенном нами отрывке из "Ожирения роз". Возможно,

В 1917 году Крученых включил некоторые стихотворения Розановой в гектографические сборники “Балос” и “Нестрочье”. К этому времени их опыт сотрудничества в книгах уже был пройден, и начался совершенно новый виток с творчества. Возникла парадоксальная ситуация “обратного” влияния — поэт усиленно занимается проблемами живописи, а художница — формирует законы слова. Это желание раздвинуть границы “жанра”, отыскать универсальные, синтетические законы творения. Оно будет облечено в форму собеседования (у них уже не будет конкретных совместных работ) — их общение в эти годы реализовалось в переписке: Розанова жила в Москве, а Крученых был мобилизован и находился на Кавказе.

Подобно тому, как Розанова “редактировала” опыты Крученых в жанре коллажа, он так же серьезно и внимательно работал с ее стихами. В его произведениях этого времени можно найти много завуалированных цитат из Розановой, из понравившихся ему ритмических находок, неожиданных звучий. В книге “Нестрочье” помещено одно стихотворение без названия, подписанное двумя именами — Розанова и Крученых. Процесс соавторства можно попытаться восстановить по подлиннику ее письма к Крученых, в котором она записала свое стихотворение “Наездница”. Прямо по рукописи он сделал свою правку, а результат этой правки и был опубликован в “Нестрочье”. Крученых безжалостно убирает все предметное, то “изящество” намеков и словосочетаний, о котором она писала ему в том же письме: “Когда я писала тебе, что завидую в том, что элемент страшного можешь довести до напряженности, то этим хочу еще сказать, что боюсь за себя, что несвободна от “изящества” — которое своего рода цепь??”⁷²

Крученых убирает все конкретное, связанное с изна-

что сама Розанова вначале не хотела раскрывать свое имя. В одном из писем к Крученых она сообщает: “Оставляю за собой псевдоним Р. Васильев. Он мне больше нравится, чем второй, что ты предлагаешь: Сама я выдумать какой бы то ни было — бездарна...” (не датировано. Собрание А. Е. Парниса).

⁷² О. Розанова, Письмо к А. Крученых (1915). Собрание А. Е. Парниса, Москва.

чальным образом геронни, “наездницы”, с которой, возможно, ассоциирует себя Розанова. Он убирает все логические связи — от строки: “напролом опасности” — в обработке Крученых остается: “пролом”, слово, уже вобравшее в себя подразумевание опасности, отчаяной смелости; точно так же от розановского: “червонец успеха приемлю” — остается “червонец”. Здесь Крученых изменяет один звук, “смакуя” слово, орфографическая ошибка придает ему новую, “звонкую” значительность: это уже не “червонец” — золотая царская десятка, принятая денежная единица, — это уже знак успеха, зазвучавший в самом слове. Поэт будит читателя, будит его подсознательное, его любопытство, мешает “насладиться” красивой рифмой. Искусство — в его теории — работа и игра одновременно, и читатель должен принять его правила.

Поэзия Розановой неоднозначна — у нее есть стихотворения, написанные под прямым влиянием и, может быть, невольным “давлением” Крученых. Это как бы стихи-“близнецы” его произведений. Но постепенно становится узнаваем ее собственный голос, богатство его тембра, музыкальность звучания: его “яркость” и нежность, деликатность ее поэзии — как и живописи. Известно, что Крученых выделял несколько типов зауми — их можно найти и в поэзии Розановой. Это во-первых стихи построенные на принципе “ошибки”, неправильности, эмоционально связанные с каким-то определенным предметом, такие как уже упомянутая “Наездница”.

Одно из ярких, жанровых, и, если можно так сказать, самых “театральных” стихотворений в новой русской поэзии XX века — розановская “Испания”. Оно было опубликовано в посмертной подборке ее стихов в 4-ом номере газеты “Искусство” за 1919 год.

Орнамент созвучий (или “кубок” созвучий — как назвала один из поэтических этюдов сама Розанова) вплетен в ритм тарантеллы. Принцип сочетания согласных и гласных рифм напоминает неожиданные цветовые сочетания в ее полотнах. Звучные, “громкие” существительные присутствуют здесь как шумовые “ориентиры” — бульвары, гусары, арапы, Алжир, гитана, тарантелла, рантье, антиквар, фантом, гримасы, — а “заумные” производные от них, в которых Розанова любовно “шлифует” фактуру звука, скрепляют их в единую цепь. В конце

стиха — заключено его название, его поэтическая тема, включенная в общую ткань пародийной звуковой имитации традиционного бульварного романса о жизни, любви и “пляске смерти”.

В другом стихотворении этого ряда — “Сон ли то...” — Розанова уподобляет звучание стиха, его зыбкий ритм мерцанию огня, где сменяются оттенки красного — от рубинового до алого.

Как и в живописи, Розанова отталкивается от реального образа, воспоминания или предмета (правда, в законченном произведении от этой реальности ничего не остается). В стихотворении “Гаста” она создает звуковой “портрет” предмета (алюминиевой чаши), сочиняя для нее новые имена, фактически используя тот же ход, что и в народных магических заклинаниях или в детских рассказах. Главной в ее поэзии остается звуковая тональность, а не визуально оформленный образ стиха (чем так увлекается в это время Крученых — его стихи 1916-17 гг. часто называют “тихой”, “беззвучной” супрематической заумью).

Характерно, что Розанова записывала свои стихи довольно небрежно — или от руки, или на печатной машинке — как будто забыв о своем художественном опыте.

“В 1915 г. А. Крученых (судя по ответному письму О. Розановой) написал “поэму цифры”, — указывает в своей книге Н. И. Харджиев. Эта поэма, над оформлением которой должна была работать Розанова, не сохранилась. По поводу “рассматривания поэзии как чистой графики” Розанова писала тому же адресату в августе 1916 г. :

Мне кажется это интересно как частный случай, одна из сторон поэзии, но не все это искусство в целом, т. к. поэзия не только созерцается, но и читается вслух...⁷³

Это качество особенно заметно во втором типе зауми, который условно можно выделить в поэзии Розановой — абстрактные стихотворные формы созвучий, построенные по законам эвфонии.

⁷³ Н. Харджиев, Поэзия и живопись. В книге: Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин, К истории русского авангарда. Стокгольм 1976, с. 57.

В своей живописи даже в последний “беспредметный” период 1916-18 гг. Розанова одновременно с супрематическими писала и “реальные” (как сама их называла) картины с натуры. Такой же процесс — опыт одновременной работы в разных “стилях” существовал и в ее поэзии.

В том же письме к Крученых, в котором она записала для него “Наездницу”, помещен еще один стихотворный отрывок без названия, в скобках обозначенный как “беспредметное”:

аф — арест
 ард — аг — гест
 дар — хим
 Ламанес '
 Шал — ом — езд
Мим

Некоторые поэтические этюды изначально построены на простом звукоподражании: один из любопытных примеров такого рода появляется в ее рукописях почти без изменений три раза, но каждый раз — с новым названием. Благодаря этому, каждый раз само стихотворение тоже звучит по иному. В первом варианте названия — “Кавказский этюд” — звукоряд воспринимается как чистое подражание кавказскому говору. (По аналогии вспоминается одно из первых заумных стихотворений — “Финляндия” Гуро, основанное на принципе ономатопеи). Во втором варианте Розанова уже вносит “неправильность” в “самовитое” название — “Крымная” (грамматически неправильно образованное прилагательное от слова “Крым”). В таком заголовке есть оттенок полунамека, мистификации читателя. И наконец в последнем варианте это название претерпевает последнюю метаморфозу и превращается в “Кромкая” — заумное слово, включившее в себя всю многозначность возможных ассоциаций и аллюзий. Изменив название, она и само стихотворение включает в совсем иную систему координат: от звукоподражательного оно переходит в качество “заумного”, самодостаточного, как таинственный “нуль” нового искусства. Освобожденный от мотивации, логического объяснения, звукоряд воспринимается “как таковой” очищенный звук.

В конце 1916 г., после окончательного переезда в Москву, Розанова становится активным сотрудником группы Мале-

вича “Супремус”. С этого времени на всех выставках, в которых участвует, она выступает “под флагом” этой группы.⁷⁴ И в своей живописи, и в статьях она увлеченно разрабатывает новые идеи “творчества из ничего”, как иронически-метко определил пафос супрематизма Н. Бердяев:

В таких самоновейших течениях как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. (...) Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего.⁷⁵

В философии супрематизма (если вообще позволительно соединить эти два понятия) снова возродилась великая иллюзия жизнестроительства, с ее стремлением создать “творчество новой жизни”, новой красоты — и в этом было естественное живое развитие идей кубофутуризма 1914-15 гг., стремившегося обрести законы единства новой “освобожденной” живописи, поэзии и музыки.

В журнале “Супремус”, задуманном группой Малевича, должны были произрасти первые побеги этого универсализма, “творчества новой жизни”. В письме к Матюшину 1917 г. Розанова (она была секретарем редакции) так характеризует этот журнал:

Журнал периодический. (...) Программа его: Супрематизм (Живописи, Скульптуры, Архитектуры, Музыки, Нового театра и т.д.) Статьи, хроника, письма, афоризмы, стихи, репродукции супрематических картин и прикладного искусства.

Статьи научного характера, художественно-научного и т.д. (...)

В журнале принимают участие члены общества “Супремус” — Удальцова, Попова, Клон, Меньков, Пестель, Архипенко, Давыдова, Розанова и др. Редактор журнала — Малевич. Поэты — Крученых, Алягров и др.⁷⁶

⁷⁴ Розанова писала Шемшурину: “Идея этого журнала и новорожденное общество Супремус для меня стремительная радость!” (от 4.04.1917, ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 5, ед. хр. 14).

⁷⁵ Н. Бердяев, Кризис искусства. Москва 1918, с.14-15.

⁷⁶ О. Розанова, Из письма к М. В. Матюшину (1917). — ОР Пушкинского Дома, ф. 656 (рукопись находится в неописанной части фонда).

Первый номер этого журнала так и не увидел свет, несмотря на то, что почти весь материал был практически подготовлен. В него вошли статьи Малевича, Матюшина (“О Старом и Новом в музыке”), Розановой (“Кубизм, футуризм, супрематизм”), а также ее стихи и стихи Крученых, и переработанная им тогда же в 1917 г. “Декларация слова как такового”. Розанова сообщала Уdalьцовой в письме:

Весь этот материал уже готов к печати:

1) моя статья

2) пьеса Крученых (по всей вероятности, речь идет о “Глы-глы”.

НГ

3) Декларация слова

4) сборник стихов Балос и

5) Голубые яйца, —

из этих двух сборников Крученых предлагал напечатать то, что найдут возможным.

Тут есть и два моих стихотворения, передайте Малевичу, что я ничего не имею против, чтобы их поместили в журнале...⁷⁷

В стихах Розановой, о которых идет речь, доминирует “обнаженный” прием эвфонической зауми, соответствующей “интуитивному разуму” супрематизма. Любопытно, что по количеству знаков звукоряд розановских стихов соответствует цветовому спектру ряда ее полотен 1916 г. — это чаще всего 15-17 звуков (или цветов), которые она использует в беспредметной поэтической или живописной композиции.

В основе ее заумной поэзии всегда лежат две или три фонемы, которые она варьирует, аранжирует, обыгрывая “гласные” и “согласные” рифмы — как это происходит со звуком в музыкальном этюде. Можно сказать, что ее стихи существуют “для голоса” — не в пространстве, а во времени. В ее супрематизме происходит та же самая метаморфоза с цветом, но уже не во временных, а в пространственных координатах. В супрематических полотнах — та же композиционная законченность и единство ритма: основные цвето-

⁷⁷ О. Розанова, Из письма к Н. А. Уdalьцовой (1917). — Архив Древиных, Москва (выражаю искреннюю признательность Е. А. Древиной за предоставленные материалы).

сочетания, цветоформы бесконечно отражаются в дополнительных, фрагментарных формах, заполняющих пространство. (И это тоже характерная черта розановского супрематизма).

В уже упомянутой статье “Кубизм, футуризм, супрематизм”,⁷⁸ которая в основном была посвящена проблеме цвета в беспредметной живописи, Розанова вступает в диалог с Малевичем, во многом исходя из его теории и повторив ряд его положений об истоках изобразительного и беспредметного искусства и его эволюции. Но если для Малевича “краска есть (...) главное”, то для Розановой все беспредметное искусство рождено “любовью к цвету”. В этих двух словах — “краска” и “цвет” (отнюдь не синонимах, как может показаться на первый взгляд) — сконцентрированы разные пути Розановой и Малевича к беспредметности.

Малевич считает “главным” в супрематизме краску, подразумевая вещественность и конкретную материальность красочного пигмента как главного выразительного средства (наряду с формой и линией) живописца. В его системе эти средства превращаются в цель, становятся “субъектами” его живописи. И даже упоминая в своих трудах “цвет” (“самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура”), Малевич все равно подразумевает “краску”, материальность цвета, обусловленную фактурой. Более того, говоря в одной из своих статей о гамме супрематических цветов, которые он делит на основные и дополнительные, он в большинстве случаев дает просто название конкретного пигмента.

Для Розановой, напротив, сущность цвета “нематериальна вообще”. Цвет — это не инструмент, а универсальная цель, к достижению которой стремится художник, используя все подручные выразительные средства: “живописная форма есть реализация (воплощение) цвета на плоскости при помощи материальных красок”. Такой подход к проблеме заставляет вспомнить многие положения теории Кандинского о цвете, с его идеей “отвлеченного”, символического цвета. В своей

⁷⁸ Машинописный оригинал рукописи хранится в архиве Родченко. Рукопись была опубликована только в переводе на английском и немецком языках в каталоге выставки From painting to design, Koln, Galerie Gmurzynska, 1981.

статье Розанова говорит о цвете, понятом не в качестве свойства предмета или формы, а как о самостоятельной, самозначимой данности, не связанной с каким-либо предметом. Художница оправдывает отказ супрематизма от “реальных форм” как раз тем, что они “не держат цвет, который расползается и меркнет”, и видит заслугу предшествующих этапов кубизма и футуризма не столько в “красоте скорости” и “новом выражении современной жизни” (Малевич), сколько в том, что эти направления “вывели” цвет из пределов триадических форм.

Задачу супрематизма Розанова определяет как “создание качества формы в связи с качеством цвета”, а не наоборот, считая форму лишь производной от цвета. Розанова добивается особого живописного эффекта благодаря контрасту, диссонансу и внезапно возникающему созвучию цветовых сочетаний, которые определяют ритм, динамику и настроение ее беспредметных произведений. С помощью цветовых “гипербол” и “метафор” сочетаний ярких светлых и глухих темных тонов Розанова вводит качественно новое измерение в геометрию супрематизма. Тема каждой ее супрематической композиции — это “рождение” цвета (как в поэзии — рождение звука) в диссонансных контрастных сочетаниях светлого и темного, тяжелого и легкого, теплого и холодного, созвучного и атонального. Светоносность ее живописного цвета соответствует открытости и чистоте звука в поэзии. Характерно, что к одному из коллажей 1916 года Розанова сделала такую пояснительную надпись: “Перпендикуляр полноты и отрицания дополнительных в сфере нейтральных. Белый — полнота, черный — отрицание”.⁷⁹ В цветовых сочетаниях художница добивается максимальной, пронзительной остроты цвета, и это создает почти физическое ощущение преодоления косности материи, некоего духовного действия. Это преодоление, равно значимое и в живописи, и в поэзии, и в музыке остро подметил Матюшин в статье “О старом и новом в музыке” — как важнейшее качество авангарда 1910-х годов:

Душа творца всю видимую близость переворачивает вверх ногами и отбрасывает ее силой своей преображаемости в беспредельность.

⁷⁹ Коллаж с надписью находится в архиве Родченко, Москва.

где громадные пласти грубой материи сияют звездами, восприятие же “шумов” делает могучим, уносящим, заставляющим верить в красоте реального...⁸⁰

Дисгармония, контраст форм и ритм в супрематических композициях главенствуют, подобно звуковому диссонансу в поэзии или “шумам” в новой музыке.

Под прямым влиянием Малевича (не забывая и об опыте “знаковой” поэзии Маринетти) Крученых в этот период увлекается идеей не-звуковой поэзии, рассчитанной на визуальное восприятие. Он экспериментирует с этим в изданиях тифлисского периода “1918”, “Учитесь худоги!”. Еще в 1916 году Малевич писал о том, что “новые поэты повели борьбу с мыслью, которая порабощала свободную букву (...) буква уже не знак для выражения вещей, а звуковая нота (...) Мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения ... ”.⁸¹

Важно отметить, что Малевич упоминает о супрематизме только в связи с визуальным оформлением поэзии. Он, как и Крученых, проводит аналогию фонемы с цветоформой, цвета — со звуком, буквы — с краской. Говоря о поэзии Малевич мыслит не во времени, а в пространстве, уподобляя страницу книги живописной плоскости холста, на которой расположены “композиции словесных масс” (слова Малевича). Он делится с Крученых своими мыслями о поэзии:

Буквы лишаются в новой поэзии своих первобытных назначений и поэт наполняет их, эти группы накоплений дают “бумг” “бумлонг” “оллос” “ачки” “облыггламглы”. В последнем Вашем “облыге” лежит большая масса звука, которая может развертываться и конечные буквы дают сильный удар (...) так что возможно появление на страницах буквенных групп в разных направлениях, подобно живописному супрематизму.⁸²

⁸⁰ М. Матюшин, О старом и новом в музыке. 20 марта 1916. — Музей Маяковского, инв. № 11865.

⁸¹ К. Малевич, Письма к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна, с. 190-191.

⁸² К. Малевич, Из письма к Крученых (1916) — Собрание А. Е. Парниса, Москва.

Это очень показательно, так как в своих мыслях о заумной (или — супрематической) поэзии, Малевич отводит не звуку, а именно букве ту ведущую роль, которую в живописи отводит краске, а не цвету.⁸³

В обновленную “Декларацию слова” Крученых добавил два новых пункта: в одном из них утверждалась “высшая и окончательная всемирность и экономия” заумной поэзии, а в другом он попытался проиллюстрировать процесс творческого поэтического акта, заключив его в последовательную формулу:

в музыке — звук, в живописи — краска, в поэзии — буква
(мысль = прозрение + звук + начертание + краска).⁸⁴

Свою теорию он попытался опробовать в нескольких образцах такого рода визуальной поэзии, призвав к помощи Розанову. Он предлагал ей собственные графические эскизы стихотворений, а ее роль заключалась в том, что она — “цветописец” — вносила в них цвет. В архиве Шемшурина сохранилось несколько уникальных листков “цветной поэзии, где слово и начертание и рисунок сплелись, впечатления от одного и другого не разделены временем и пространством”.⁸⁵ Присланные ему эскизы страниц предназначались для будущей совместной книги Крученых и Розановой, которую так и не удалось издать. (Некоторые композиции в черно-белом варианте Крученых использовал в своей книге, оформленной К. Зданевичем, “Учитесь худоги!”). Крученых писал, что сам он “только набросал приблизительный характер того, как рисунок связать с буквами. О. Розанова тщательно перерисовала это, раскрасила и вот Вам эскизы моих черновиков (...) Может

⁸³ См. Р. Циглер “Алексей Е. Крученых”, “Russian Literature”, XIX 1986, p. 86: “Теория Крученых о заумном языке и заумной поэзии имеет несколько этапов своего развития (...). В пору совместной работы Крученых с художниками, которые обосновали беспредметное искусство (Малевич, Розанова) Крученых мотивировал заумь с помощью идей и примеров этого течения”.

⁸⁴ Здесь цитируется по автографу “Декларации...” в письме А. Крученых М. Матюшину (май 1917) — ОР ГГГ, 25/7, л. 6.

⁸⁵ А. Крученых, Из письма к Шемшурину (1916) — ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 1, ед. хр. 2, л. 38.

в таком виде (красочном) и удастся как-нибудь напечатать".⁸⁶

В данной ситуации важно стремление к взаиморасширению сфер языка поэтического и живописного, сближению этих структур, и как следствие — выявление глубокой самовысвеченности каждой из них, связанное с общей проблемой постижения искусством собственного языка и языка граничащих с ним сфер. К. Малевич, высоко ценивший заумные стихи Крученых, в 1919 году опубликовал статью "О поэзии", основные положения которой построены на тезисе о единстве категорий в живописи, поэзии и музыке: "Есть поэзия где остается чистый ритм и темп, как движение и время, здесь ритм и темп опираются на буквы, как знаки, заключающие в себе тот или иной звук (...) то же в живописи и музыке".⁸⁷

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ К. Малевич, О поэзии. "Изобразительное искусство" 1919, № 1, с. 32.

СТИХОТВОРЕНИЯ О. РОЗАНОВОЙ⁸⁸

ИСПАНИЯ

Вульгарк ах бульваров
 Варвары гусары
 Вулье ара бит
 А рабы бар арапы
 Тарк губят тара
 Алжир сугубят.
 Ан и енно
 Гиенно
 Гитана
 Жиг и гит тела
 Визжит тарантелла

⁸⁸ Стихотворения Розановой “Испания”, “Сон ли то...”, “Трупом застылым...” впервые были опубликованы в газете “Искусство” 1919, № 4, с. 1. Они были воспроизведены в подборке стихов Розановой в журнале “Искусство” 1989, № 1, с. 30 (см: Н. Гурьянова, “О. Розанова: На пути к новому творчеству”), там же было впервые опубликовано заумное стихотворение “Ле фанта чиол”. Стихотворения “Уч - ал - бы” (мая 1916), “Согласный и гласные рифмы - кубок созвучий” (8 июня 1916), “Гаста - алюминиевая чаша” (17 сентября 1916) публикуются впервые по машинописным оригиналам, находящимся в архиве А. Родченко. Стихотворение “Евсткамая” из письма Крученых к Шемшурину 1916 г. находится в ОР ГБЛ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 2, л. 50. Стихотворение “беспредметное” публикуется по письму Розановой к Крученых (1916), собрание А. Е. Парнис, Москва. Стихотворение “А Клементина!” приводит А. Крученых в своей книге: А. Крученых, Г. Петников, В. Хлебников, “Заумники”, Москва 1922, с. 16 (с указанием “Вот заумь О. Розановой из ее книги Превыше всего”). Стихотворения, выделенные нами как “наброски”, публикуются по рукописным наброскам О. Розановой на оборотах и полях рисунков (находятся в том же архиве). Пользуюсь случаем еще раз выразить искреннюю благодарность А. Н. Лаврентьеву за предоставленные мне материалы.

Вира жирн рантье
 Антиквар
 Штара
 Квартомас
 Фантом.
 Гелька негра метресса
 Гримасы
 Гремит
 Гимн
 Смерти
 [1916]

* * *

Сон ли то...
 Люлька ли
 В окне красном
 Захлопнутое
 В пламени захлебнувшемся
 Кумача
 Огня
 Медленно качается
 Приветливо баюкает
 Пристально укутывает
 От взглядов дня.
 В огне красном
 С фонарем хрустальным
 Рубиновый свет заливает,
 как ядом.
 И каждый атом
 Хрустально малый
 Пронзает светом
 Больным и алым.
 И каждый малый,
 Певуч, как жало,

Как жало тонок,
Как жало ранит
И раним жалом
Опечалит
Начало
Жизни

Цветочно
Алой
[1917]

* * *

Из убравно скатерно
Дымно четких плит
Звук копыт
Лязгает
Под подковами ломко
Свод
Гнет
Стелет
Накренясь камнем шамкает
Ломит вызкую мглу
Сумерек гнилистих
Низ
Верх
Стонет заревом
Стынет багряно
Рвя занавес
В небе обрызганных звезд
Рвет гам криков
[1917]

* * *

Трупом застылым
 Глядит незримо
 Мертвое око окон
 Черной гривой
 Покрыл землю аспидный конь
 [1917]

* * *

УДРУЧЕНИЕ

Дошло до горла
 До муки
 Скрипучее
 Одна надежда
 На милость несчастного случая
 Чтобы руки
 Раскинуты
 И умереть вольно [1917]

* * *

АЛЬБОМ

Бабушки, тетки, племянницы
 Глаза точками в желтеющей дымке
 Из столетий смотрят
 Шуршат робронами
 Столетия умерли,
 Когда были дети...
 В складках времен укутаны
 Украдкой высматривают
 Делают вид, что живут
 Улыбаются не доверяют взглядом
 Советуются с дедушками

И втихомолку целуются
В темноте альбома
Сложенные к листу листом.
[1917]

* * *

НАЕЗДНИЦА

Цветком намазав губы
Голубоалая
Глубь падения в колесе жадных глаз изламывая,
Вниз головой
Целуя землю
Напролом опасности
Червонец учпеха приемлю.
Триоли ударов копыт
С триолетами стуков сердца спрягая
Лечу вышу
Падаю
Вишу
От милости конской завишу

* * *

КАВКАЗСКАЯ МИНИАТЮРА

Уч - ал - бы
дамал - быз - бу
ал - он - ы
[1916]

* * *

КРОМКАЯ

Уч - ал - бы
Дамал - быт - у
Ал - оны
[1916]

* * *

Евсткамая
купжуя
амелам
гар
грака
ак атолач
чак
тека
акабадач
[1916]

* * *

(Гаста - алюминиевая чаша)

тха парое к"астам
ис та мам
пие таю
из та нае
та фам
брагавастуем
дак хольт /м/
караби нерта зван
в дож лягост
тием бакхо
да здрават аттанааст
ваем

ист
гаста
гаста
[1916]

* * *

(согласный и гласные рифмы -
кубок созвучий)

збржест дзебан
жбзмец дексагатан
жмагауц этта
жмуц дехха
умерец
иттера
1916

* * *

лефанта чиол
миал анта
иммиол
неуломае
сама смиетт
ае
чиггиол оф унт
аваренест
иччиол ат та рест
[1916]

* * *

(беспредметное)

аф - арест
 ард - аг - гест
 дар - хим
 Ламанее
 Шал - ом - езд
 Мим

* * *

А Клементина!
 Уважь ат места!
 Твой чарный кварум
 Горит Якмисто!
 Диванье море
 Уваает марем
 Играэ звает
 О
 К
 Марэм!
 Чарэм!

* * *

[наброски]

... сжало горло
 как живая
 змея. Бледное
 лицо -
 веселая улыбка
 бриллиантом украдкой выпала... [1917]

* * *

... черные тумбы оцепенения
И удивлению раскосых глаз повара
бланманже мертвого тела [1917]

* * *

... Прусский офицер с пуделем из палье-маше
поблескивая
шпагой отрезает нос
тупое удовольствие разворачивает мозги
прохожему.

Уже вагон загорается от прикосновения атласной
стали.
[1917]

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ О. РОЗАНОВОЙ

1. Натюрморт, 1913.
Холст, масло. 71 x 61
Государственный художественный музей, Саратов
2. Пиковая дама, 1915 (из серии “Игровые карты”)
Холст, масло. 77,5 x 61,5
Государственный художественный музей, Симбирск
3. Комната, 1915
Холст, масло. 77 x 100
Государственный художественный музей, Краснодар
4. Беспредметная композиция, 1915
Коллаж из цветных бумаг. 12,2 x 9,7
Музей В. В. Маяковского, Москва.
5. Полет аэроплана, 1916
Холст, масло. 118 x 120
Государственный художественный музей, Куйбышев
6. Цветная композиция, 1917
Холст, масло. 64 x 71

Государственный художественный музей, Симбирск

7. Цветная композиция, 1917
Холст, масло. 84 x 62
Государственный художественный музей, Баку.

8. Обложка книги А. Крученых и В. Хлебникова “Тэ ли лэ”.