**Особенности словесной живописи в лирике В. Маяковского и В. Хлебникова**

Васильев С.А.

Маяковский и Хлебников — поэты, личности и творчество которых многократно сопоставлялись[i]. Как известно, Маяковский считал Хлебникова, «Колумба новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами»[ii], своим учителем в поэзии. Исследователями отмечаются также черты обратного влияния Маяковского на Хлебникова, в частности, в области рифмы[iii] и шире — словесной образности.

Значение их творчества выходит далеко за рамки литературной группы кубофутуристов. Оба они являются характерными представителями рубежной — неоромантической — эпохи конца ХIХ — начала ХХ веков, тяготевшей, как и другая — в основе своей романтическая — рубежная эпоха конца XVIII — начала ХIХ века, к синтезу[iv]. Живописное, наряду с музыкальным, театральным, эстрадным, архитектурным, литургическим, мистериальным, жизнестроительным и т.д. началами, становится в словесных произведениях серебряного века одной из важнейших доминант, представляющих индивидуальный стиль поэта, писателя, драматурга. В литературе эпохи, как показывают исследования, ему отведено особое место[v].

«Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»[vi], — так Хлебников декларативно определяет один из главных, по мнению футуристов, путей решения назревших творческих задач обновления литературного искусства начала ХХ века. Живописное начало не только осмыслялось в теоретических статьях и манифестах «будетлян», творческая жизнь и быт которых теснейшим образом были связаны с изобразительным искусством[vii], но и непосредственно влияло на характер образности[viii], формирование содержания их литературных произведений.

Живописное начало становится неотъемлемой составляющей образа лирического героя, связывается с лирическим сюжетом, с заданным в свернутом виде повествованием, в ряде характерных черт (учитывая компактность лирического произведения) определяет поэтическую картину мира произведения, его художественный космос. В некоторых случаях в стихотворении создается словесный образ живописного полотна, портрета, иконы. Иногда немногими чертами портретируется творческая манера художника, создается аллюзия на известную картину, живописный образ.

Оба поэта, кстати, неплохо рисовали. Рисунки Хлебникова иллюстрируют его литературные сборники и собрания сочинений[ix]. Маяковский, еще со времени обучения в Кутаисской гимназии, страстно любил рисовать[x]. Он учился в Строгановском художественно-промышленном училище и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, участвовал в выставках профессиональных художников, рьяно полемизировал на диспутах об искусстве[xi], а в 1920-е годы создавал плакаты для «Окон РОСТА»[xii]. Об устойчивом интересе к живописному и театральному, в конечном счете к новому синтезу искусств, говорят и знаменитая желтая кофта поэта, и демонстративные «прогулки» футуристов по Кузнецкому мосту с разрисованными лицами.

Обратимся к тому, как футуристы, прежде всего Маяковский и Хлебников, осмысляли связи слова и живописи. Роль живописного в литературе, так ярко проявившегося в творчестве символистов, в поэзии и прозе Бунина, произведениях Куприна, многих других художников слова, вслед за символистами[xiii] неоднократно подчеркивали футуристы, правда, с изрядной долей полемики по отношению к своим литературным предшественникам. Так, общим местом в статьях и манифестах становятся постоянные аналогии между словом и живописью, открытиями которой активно пользуются поэты новой литературной группы.

Маяковский, в статье «Капля дегтя» плакатно формулируя задачи поэзии, отталкивается именно от живописи: «Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию! Репин! Самокиш! уберите ведра — краску расплещет. Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой — всю качалку разворотит!»[xiv]

В статье «Слово как таковое» (1913) А. Крученых и Хлебников объясняют особенности футуристического слога влиянием художников-футуристов[xv] (в терминологии Хлебникова, стремившегося отказаться в своих произведениях от слов с латинскими корнями, «будетлян»): «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний застывший язык…»[xvi] Живописное (прежде всего отличительные черты кубизма[xvii] — разложение предмета на геометрические «первоэлементы») соотносится со словом и звуком: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, за­пах»[xviii].

Особенности литературного новаторства футуристов Хлебников связывает с подражанием современной ему постимпрессионистической живописи. Ему интересно прежде всего «мерцание» (принципиальная неоднозначность) смысла; слова для него — «живые глаза для тайны», они «особенно сильны», когда «через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл»[xix]. Живопись оказывается ориентиром для Хлебникова-теоретика и в плане создания единого мирового языка[xx], так как она «всегда говорила языком, доступным для всех»[xxi].

Первые поэтические опыты Маяковского, впоследствии забракованные самим автором, связаны с живописными образами лирики Бунина и символистов (особенно ярко эта связь видна в первых двух строках цитируемого четверостишия с цветовыми метафорами — штампами поэзии рубежа веков, в данном случае, действительно, индивидуально-стилистически окрашенными слабо):

В золото, в пурпур леса одевались,

Солнце играло на главах церквей.

Ждал я: но в месяцах дни потерялись,

Сотни томительных дней[xxii].

Живописные образы, некоторые из которых соотносимы с графикой[xxiii], — одни из доминирующих в ранней лирике Маяковского. Многие из них, формирующие образ лирического героя — бунтаря, борца с обывательским бытом и психологией, стали хрестоматийными:

Я сразу смазал карту будня,

плеснувши краску из стакана

Я показал на блюде студня

косые скулы океана[xxiv] (18).

В данном случае существенно не только то, что поэт метафорически изобразил процесс создания с позволения сказать футуристического полотна, отвечающего новой эстетике, отрицающей — по крайней мере, на словах — требования всяких норм и правил искусства. Важно и то, что бунтует художник-творец, очевидно, обладающий потенциалом для глубинного изменения этой жизни, реализующий через такое изменение свое божественное предназначение, — одна из черт культурного стиля эпохи, по-своему преломленная творческой индивидуальностью поэта.

Среди многообразных функций живописных образов в стиле Маяковского одна из наиболее ярких — жизнестроительная[xxv]. В одной из ранних статей поэт так формулирует задачи искусства: «Театр и кинематограф до нас, поскольку они были самостоятельны, только дублировали жизнь, а настоящее большое искусство художника, изменяющего жизнь по своему образу и подобию, — идет другой дорогой»[xxvi].

Искусство в этом случае — орудие и источник преобразования жизни, формирования нового человека: «Сознание, что каждая душа открыта великому, создает в нас силу, гордость, самолюбие, чувство ответственности за каждый шаг, сознание, что каждая жизнь вливается равноцен­ною кровью в общие жилы толп, — чувство солидарности, чув­ство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других. Все это вместе создает нового человека: бесконечно ра­достного оптимиста, непоборимо здорового! <…> Изменилась человечья основа России. Родились мощные люди будущего. Вырисовываются силачи будетляне» (380—381).

Связь живописных образов и жизнестроительного начала, намеченная в дореволюционной поэзии и, в конечном счете, идущая от символистов, опирающаяся на ницшеанские идеи, в лирике первых послеоктябрьских лет приобретает новую силу, по сути дела, оформляется окончательно:

Довольно грошовых истин.

Из сердца старое вытри.

Улицы — наши кисти.

Площади — наши палитры (247).

В приведенных строках из «Приказа по армии искусства» поэт создал образ строительства новой жизни в стране только что победившей советской власти. Одна из тем стихотворения (пусть и сознательно лозунгово, плакатно поданной) — обретение новой истины. Старое нравственное, эмоциональное содержание жизни человека и человечества должно быть «вытерто», примерно так же, как с доски стирается уже не нужный старый рисунок, освобождая место новому.

Человек в этом случае, на промежуточном этапе, оказывается (развивая образ поэта) tabula rasa. Новый образ новым живописцем должен быть напечатлен именно на человеческом сердце (своеобразная скрижаль революционного завета — одна из мистериальный ассоциаций, связанная со стихотворением). В роли живописца выступает некий коллектив футуристов-революционеров, образ которого в данном случае становится аналогом образа лирического героя[xxvii]. Скандальные демонстративные выступления «будетлян», бунт ранней лирики Маяковского теряют протестную доминанту и обретают жизнестроительный смысл. Прежний «анархический» бунт становится необходимой составляющей масштабного организованного процесса, направляется во исполнение «приказа» (не предполагающего, как известно, ослушания) по одной из революционных армий — по образу поэта, «армии искусств».

Это новое искусство, как видно, творится на улицах и площадях, оно в этом смысле соборно и коллективно. Уже в этом видно переосмысление важнейших символистских положений, в частности, идей Вяч. Иванова о соборном и теургическом искусстве. Образ, непосредственно связанный с живописным искусством, — одна из граней изображенного поэтом действа, аналогичного синтетическому мистериальному действу, одна из доминант которого принадлежит музыке:

Все совдепы не сдвинут армий,

если марш не дадут музыканты (246).

Новая коммунистическая «вера» утверждается со всей бескомпромиссностью:

Только тот коммунист истый,

Кто мосты к отступлению сжег (246).

Аналогичные черты соборности, художественного синтеза и мистериальности обнаруживаем в стихотворении «Поэт рабочий»:

Лишь вместе

вселенную мы разукрасим

и маршами пустим ухать (250).

Живописный в своей основе образ — «вселенную разукрасим» — не только космический по масштабу изображаемого, но и мистериальный: сотворивший и «разукрасивший» вселенную «Художник» — Бог. Живописный образ имеет, следовательно, четкий второй план — новое сотворение мира. Он, этот мир, должен быть в полной мере гармоничным. Разукрасить, по В.И. Далю, значит «разубрать, принарядить, пышно и празднично украсить»[xxviii], чего предыдущее творение, по мысли поэта, было лишено (иначе не потребовалось бы и пересоздание).

В этом контексте «второе дыхание» обретают антикультурные лозунги раннего футуризма, нередко апеллировавшие к живописи, вновь ставшие востребованными, переосмысленные поэтом:

Белогвардейца

найдете — и к стенке.

А Рафаэля забыли?

Забыли Растрелли вы? (248)

(«Радоваться рано»)

Характерный прием поэта — художественное «оживление» внутренней формы фамилии великого архитектора Растрелли (от слова расстрелять), в русском языке изначально отсутствовавшей. На расстрел первоначально поэт указывает метонимически, также используя эллипс (на письме ему соответствует тире): «найдете — и к стенке». Намеченный несколькими ассоциативными штрихами образ, заключенный поэтом в фамилию Растрелли, предельно четко срабатывает с учетом следующей строки:

Стодюймовками глоток старье расстреливай! (248)

Максимально значимая, с точки зрения формирования содержания фрагмента, рифменная позиция сближает в смысловом плане «Растрелли вы» и «расстреливай». «Растрелли» в этой связи оказывается функционально аналогичным неологизмам поэта, как бы сжимает содержание произведения (или, во всяком случае, его значительного фрагмента) до образа, заключенного в отдельном слове, создает максимум «кривизны» авторского стиля и его семантического наполнения[xxix].

От призыва к физическому уничтожению врага поэт переходит к борьбе за очищение искусства:

Время

пулям

по стенке музеев тенькать (248).

Создается образ со сложной внутренней формой. «Стенка музеев» — явное обобщение, в буквальном смысле трудно представимое, так как совмещается единственное и множественное число слов словосочетания. С точки зрения обыденное речи, «естественнее» сказать либо «стенка музея», либо «стенки музеев». Внутренняя форма словосочетания позволяет создать и образ некой музейной выставочной «стенки» с полотнами старых мастеров, по которой «тенькают» пули, и образ стенки, к которой для расстрела приведены музеи как наиболее верные хранители старой и отжившей, по мнению лирического героя, культуры. Круг ассоциаций, связанных с данным образом, строящимся на грамматической «неправильности», указанными двумя основными значениями не исчерпывается[xxx].

Отметим, что не следует представлять Маяковского (и его лирического героя) неким вандалом, яростным врагом великого классического европейского искусства, прилежным учеником которого он в свое время являлся[xxxi]. Рафаэль и Растрелли для него в данном случае — не указание на конкретные творческие индивидуальности, а знаки обывательского мировоззрения, его своеобразные идолы — «генералы классики», которым приносятся «жертвы» (в частности, огульное неприятие современного искусства), очевидно без должного их знания и понимания.

Построение новой жизни во многом идет на поле живописного искусства:

Вселенский пожар размочалил нервы.

Орете:

«Пожарных! Горит Мурильо!»

А мы —

не Корнеля с каким-то Расином — отца, —

предложи на старье меняться, — мы

и его

обольем керосином

и в улицы пустим —

для иллюминаций. (252—253)

(«Той стороне»)

Бунтующий лирический герой уже не позволяет себя «ловить арканом картинок». Готовность к отцеубийству явно плакатно заострена. Она связана с противопоставленным горящим полотнам Мурильо (его имя как знаковое упоминается и в поэзии Хлебникова[xxxii]) образом, также зрительным, — уличными «иллюминациями» горящего человеческого тела. «Картинками» же, например, называются иллюстрации к притче о блудном сыне в повести Пушкина «Станционный смотритель», ничего общего с подлинным искусством, да и, по сути дела, с бесконечно содержательными библейскими образами не имеющие.

Особое место в стиле Маяковского, как и Хлебникова, занимает икона, изображение храма, молитва, далекие от церковности:

Полночь

промокшими пальцами

щупала меня

и забитый забор,

и с каплями ливня на лысине купола

скакал сумасшедший собор.

Я вижу, Христос из иконы бежал,

хитона оветренный край

целовала, плача, слякоть.

Кричу кирпичу,

слов исступленных вонзаю кинжал

в неба распухшего мякоть:

«Солнце!

Отец мой!

Сжалься хоть ты и не мучай!

Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою

дольней.

Это душа моя

клочьями порванной тучи

в выжженном небе

на ржавом кресте колокольни!

Время!

Хоть ты, хромой богомаз,

лик намалюй мой

в божницу уродца века!

Я одинок, как последний глаз

у идущего к слепым человека!» (34—35)

(«Несколько слов обо мне самом»)

Лирический герой уподобляет себя Христу, в стихотворении метафорически изображается «распятие» его «души» «на ржавом кресте колокольни», при том, что, согласно образу поэта, реальный «Христос из иконы бежал». «Солнце! Отец мой!…» — ярко индивидуальная вариация молитвы — Христа в Гефсиманском саду накануне распятия. Не случайно художественное время произведения — ночь.

Итог этого нового «мученического подвига» осмысляется через призыв к «хромому богомазу» — Времени создать новую своеобразную икону — поэта-искупителя. Хромота Времени — еще одна библейская аллюзия, очевидно, на Иакова-Израиля, боровшегося с Богом. Этот образ тем самым связывается с мотивом преодоления времени, выхода к вечности.

Активно работающей оказывается внутренняя форма исконного русского слова богомаз (иконописец). По В.И. Далю, богомаз — «плохой иконописец; прозвище владимирцев, суздальцев, развозящих образа своей работы по всей России. Вольно богомазу Егорья пешком, а Пятницу на коне писать»[xxxiii]. В данном случае она соотносится с оксюмороном «намалюй лик» «в божницу уродца века». Эпатаж, вызов мещанству и религиозной морали (отсюда образ «скачущего сумасшедшего собора»), грубость поэта — «певца улицы» соседствуют с изображением вечности, созданием новой «божницы» (иконостаса) и соответственно новых «святцев», в которые занесут имя лирического героя Маяковского.

Таким образом, икона и иконописное проявляются в произведении многими деталями — и изображением иконописца, и самой иконы, и иконостаса — божницы. Намечен и существенный для иконы план вечности, преодоления времени. Организующим этот мотив оказывается и в композиции стихотворения.

В изображении живописи характерные черты стиля Хлебникова просматриваются в нашумевшем, «программном» стихотворении «Бобэόби пелись губы»[xxxiv] (1908—1909), напечатанном в «Пощечине общественному вкусу» (М., 1913). «В письме В.В. Каменскому 8 августа 1909 г. из Святошино, под Ки­евом, в Пермь Хлебников среди своих «красок и открытий» называл «живописание звуком», несомненно, имея в виду это стихотворение. Его же вместе со стихотворениями «Кузнечик» и «Заклятие смехом» в ли­тературной автобиографии «Свояси» (1919) он относил к важнейшим из своих малых произведений.

В заметках начала 1922 г., в связи с докладом искусствоведа А.К. Топоркова, он писал: «Еще Малларме и Бодлер говорили о звуковых соответствиях слова и глаза, слуховых видениях и звуках, у которых есть сло­варь. <...> Б имеет ярко-красный цвет, а потому губы — бобэоби; вээоми— синий, и потому глаза синие; пиээо — черное. Не удивительно, что Топорков недоуменно смеялся, не читая этого, останавливался и смо­трел на стихи, как дикий кавказский осел на паровоз, не понимая его смысла и значения». (Здесь следует иметь в виду знаменитый сонет А. Рембо «Гласные», в котором развернута мысль Ш. Бодлера о «соот­ветствиях» между звуками и цветами. См. статью П.Н. Краснова «Что такое декаденты? Сочинения М. Метерлинка и С. Малларме» — «Труд. Вестник литературы и науки». СПб., 1893. № 9.) Тогда же, 12 января 1922 г., Хлебников вписал в альбом Н.Н. Минаева (РГАЛИ) текст это­го стихотворения, с небольшими изменениями и без строк 4—5.

Об интересе к синкретическому восприятию, и в частности к цвето-звуковым соответствиям, свидетельствуют относящиеся к 1904 г. за­пись разговора с сестрой Верой о детском цветовом восприятии звуков и заметки «Пусть на могильной плите прочтут...», где, размышляя «о пяти и более чувств», он задавался вопросом: «Пять ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико? <...> То есть как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зри­тельные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные об­молвки этого одного великого, протяженного многообразия. Оно подня­ло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты. <...> есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обо­нятельное — переходит одно в другое. Так, есть величины, с изменени­ем которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерыв­но изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им».

Вероятно, это связано с впечатлениями от «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло в переводе Бунина (1898):

У дверей сидел малютка,

Слушал тихий ропот сосен,

Слушал тихий плеск прибоя,

Звуки дивных слов и песен:

«Минни-вава!» — пели сосны,

«Мэдвэй-ошка!» — пели волны.

В заметках, сопровождавших стихотворение «Звукопись» (1921), он отмечал, что «этот род искусства — питательная среда, из которой может вырасти дерево всемирного языка», и предлагал цвето-звуковой словарик: «м — синий цвет, л— белый, слоновая кость, ч — железный, б — красный, рдяный, з — золотой, п — черный с красным оттенком, в — небесно-голубой, голубо-зеленый, н — нежно-красных цветов».

Ср. цветовые обозначения азбуки мирового языка в статье «Художники мира!» (1919) и «песни звукописи» в XV плоскости сверхповести «Зангези» (1922)»[xxxv].

Добавим, что такого рода идеи связывают Хлебникова не только с французским символизмом, но и западноевропейским романтизмом рубежа XVIII — XIX веков, т.е. в очередной раз открывают в нем неоромантика. А.Н. Веселовский отмечал: «А.В. Шлегель изобрел скалу соответствий между гласными и рядом вызываемых ими ощущений: а — красный цвет, юность, радость, блеск, о — пурпур, благородство, великолепие, солнце, i — небесно-голубой цвет, глубокая любовь и т.д.»[xxxvi]. В русской культуре подобного рода мысли о прямом соответствии звука и значения высказывал М.В. Ломоносов.

В произведении средствами художественного слова создан портрет, вероятно, портрет девушки. Его детали — «губы», «взоры», «брови», «облик», «цепь» — созданы прежде всего средствами словесно-звуковой образности: повтором гласных, сонорных, звонких, губных. Поэт осуществил стилизацию не только живописного, но и, учитывая характер выбранных звуков, музыкального начал:

Бобэόбипелись губы,

Вээόми пелись взоры,

Пиэээо — пелись брови,

Лиэээй—пелся облик.

Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо (1, 198).

Наиболее «музыкальная», почти сплошь состоящая из гласных и сонорных, 4-я строка, рисующая лицо (облик) как целое. Упоминание о «холсте» в 6-й строке ассоциативно позволяет увидеть в этом описании как «зарисовку с натуры», так и словесное изображение произведения живописи — портрета.

Яркие словесно-звуковые образы созданы Хлебниковым на основе стилизации культивировавшей музыкальное начало поэзии символистов. Особенность стиля поэта состоит в том, что музыкальность изображается через «футуристические» «заумные слова» (бобэоби, вээоми, пиээо, лиэээй[xxxvii], гзи-гзи-гзэо), состоящие[xxxviii] в основном из гласных и сонорных — элемент традиции поэзии символизма. Создается образ синтетического (слово, музыка, живопись) действа, портретирующий и одновременно профанирующий литургию — Мистерию. Одно из своих произведений — «Скуфья скифа» — Хлебников в плане жанра так и определяет как мистерию.

Каждая из пяти составляющих портрета «поется», имеет свою роль, изображается в одном из пяти стихов («пелись губы», «пелись взоры» и т.д.). Петься, по словарю В.И. Даля, значит «быть пету или поему»[xxxix]. Поэтому губы, взоры и т.д. являются не столько сами «действующими» (хотя и такое толкование возможно[xl]), сколько предметом пения, воспевания, прославления, вдохновляющими на пение.

«Пелись», кроме соединения в своем значении музыки и слова, служит важной составляющей музыкальности данного стихотворения (гласные Е, И, сонорный Л, повторяющиеся в каждой из пяти строк), изображает пение и в смысловом, и в звуковом, образном планах.

Портрет (словесное изображение произведения живописи) создается не только средствами стилизации мистериального действа, но и «мерцанием», принципиальной неоднозначностью смысла художественного слова — элементом стилизации живописи как вида искусства. Так, в последних двух строках стихотворения «холст» оказывается метафорой — это «холст каких-то соответствий» (аллюзия на знаменитое стихотворение Ш. Бодлера «Соответствия», использованная в мистериальном по характеру образе). Тогда изображенный в начале облик мог быть не живописным, а вполне «настоящим», а «холст соответствий» — это второй, скрытый, мистический план обрисованного облика или живописного портрета.

Облик, по В.И. Далю, — «оклад и черты лица, общность вида и выраженья лица, физиономия», самые общие, «природные», черты лица (поговорка: «Я и облику его не видал, в глаза его не знаю»[xli]). Лицо, наоборот, – нечто конкретное, личностное, оно есть «выраженье на лице духовных качеств», «представитель высших духовных даров». В этом контексте губы — «духовная хвала», глаза — «разуменье, разумное созерцанье»[xlii]. В стихотворении Хлебникова изображаются не «глаза», а «взоры» — неоромантический художественно-речевой образ. Пушкин в романе «Евгений Онегин», пародируя расхожее изображение романтического героя, пользуется именно им: «Блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени» (Глава III, строфа XLI).

Поэт художественно противопоставил центральные в композиционном и смысловом планах для каждой из частей стихотворения однокоренные слова облик и Лицо[xliii], изображающие соответственно материальное и духовное начала в портрете. Такого рода приемы — характерная черта стиля поэта, связанная с элементами стилизации в его творчестве литургической поэзии[xliv].

Изображенное Лицо «жило» (реально существовало или как минимум производило впечатление живого) «вне протяжения», т.е. вне пространства, в идеальном мире, одновременно проявляя себя в виде материально данного живописного облика. Такая обрисовка мистического Лица — еще один аспект портретирования иконы, в данном случае — древнерусской. Именно ей свойственна как бы одновременность многих точек взгляда на лик, предмет изображения, исключающая натуралистичность и передающая его живость, мистическую глубину, принадлежность иной, высшей реальности. Эти особенности классической древнерусской иконы раскрыл о. Павел Флоренский. Кстати, к П.А. Флоренскому, о котором упоминается в автобиографической повести «Ка-2», «Хлебников ездил в Сергиев Посад в марте 1916 г. с предложением вступить в «Общество 317» (по воспоминаниям Петровского). Осенью 1916 г. на оборотной стороне декларации «Труба марсиан» анонсировался журнал «Слововед»: среди авторов статей назывался П.А. Флоренский. Неопубликованная при жизни статья Флоренского «Мысль и язык» (апрель 1918 г. <…>) содержит ряд замечаний о поэтике русского футуризма»[xlv].

П.А. Флоренский отмечал мнимую «безграмотность» рисунка древнерусских икон. «Как в криволи­нейных, так и в ограненных телах, на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фа­саду изображаемых зданий, у них бывают показаны совместно обе боковые стены; у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо — изображается с теменем, висками и уша­ми, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, есте­ственно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбенных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одно­временно представленные у св. Прохора, пишущего под руко­водством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронталь­ной плоскостей, и т. д.»; «Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице, на которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны нoca меньше правого и т.п.? Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднения забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее «неправильности» — изумительная выразительность и полнота ее»[xlvi].

Отмеченный контекст дает возможность увидеть, как произведение Хлебникова, ни в коей мере не православное, связано с древнерусской иконой. Живое и выразительное Лицо (очевидно, Ипостась Божества, или «Лицо», прямо указывающее на Него, например, Лик Божией Матери) вне пространства — протяжения, тем не менее, вполне доступно для восприятия, служит объектом пения — воспевания. Что это, как не словесный аналог иконы, блестяще осуществленный поэтом средствами собственного индивидуального стиля синтез слова и живописи — иконописи?

Синтез слова и живописи в лирике Маяковского и Хлебникова не представим без общего контекста художественного синтеза, характерного для эпохи рубежа ХIХ — ХХ веков. Для лирических произведений Маяковского характерны жизнестроительное начало, тема формирования нового человека, теснейшим образом связанные со стилизацией живописных приемов, цветовой палитры, иных составляющих изобразительного искусства, иконы. Стилизация живописи, иконописи в поэзии Хлебникова функционирует как элемент характерной для его творчества и по-своему художественно преломленной им стилизации мистериального действа. Такая стилизация проявляется как в изображении произведений живописи, словесном портрете («тема» живописи), так и в особенностях «мерцающей», заведомо многоплановой поэтической речи, композиции, образности («живописный», импрессионистический стиль). Оба поэта — яркие продолжатели державинской поэтической традиции в русской литературе ХХ века. Одна из ее доминат, подчеркнутая в свое время самим Державиным, — словесная живопись, которую (и шире — синтез искусств) своеобразно воплотили в словесном творчестве Маяковский и Хлебников.

**Список литературы**

[i] Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. М., 1943; Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970; Гончаров Б.П. Маяковский и Хлебников. К проблеме концепции слова // Филологические науки. 1976. № 3; Урбан А. Мечтатель и практик: Хлебников и Маяковский // Звезда. 1983. № 4; Урбан А. Мечтатель и трибун: (О Хлебникове и Маяковском) // В мире Маяковского. Кн. 1 М., 1984; Бурдина С.В. Маяковский и Хлебников — эпика первых лет революции // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Волгоград, 1990; Минералов Ю.И. Мир поэтического неологизма // Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. С. 170—174.

[ii] Маяковский В.В. В.В. Хлебников // Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., 1968. С. 415.

[iii] Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1982.

[iv] Иванов Вяч.И. Взгляд Скрябина на искусство // Вяч.И. Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 172—191; Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма). М., 1999. С. 4; Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 5. О другой рубежной эпохе и художественном синтезе в ее культуре см.: Скатов Н.Н. Литературные очерки. М., 1985. С. 5 и далее.

[v] Об особенностях и функциях портрета в лирике А.А. Ахматовой см.: Невинская И.Н. «В то время я гостила на земле…» (Поэзия Ахматовой). М., 1999. С. 13—37. См. также: У Чуньмэй. Портрет в рассказах и повестях Л.Н. Андреева. Монография / Научный редактор: Минералова И.Г. М.—Ярославль, 2006. Близкий к интересующему нас материал анализируется в книге: Лепахин В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002. См. также: Сакович А.Г. Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения—1995». Выпуск XXVIII. М., 1996. С. 326—331.

[vi] Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.

[vii] Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. М., 1992.

[viii] См., напр.: Альфонсов В.А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. Л., 1982; Сарабьянов Д.В. Неопримитивизм в русской живописи и поэзия 1910-х годов // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 619—636; Jean-Claude Marcade. Взаимоотношения поэзии и живописи в «Полутораглазом стрельце» Б.К. Лившица // Культура русского модернизма. Статьи. Эссе. Публикации. М., 1993; Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе.

[ix] Хлебников В.В. Творения; он же. Собрание сочинений: В 6 т.

[x] Михайлов Ал. Маяковский (ЖЗЛ). С. 28—30.

[xi] Там же. С. 69–80. См. также: Бурлюки Д. и М. Маяковский и его современники // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 1999. С. 328—329.

[xii] Маяковский-художник. М., 1963; Маяковский В.В. Революционный плакат // Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 423—426.

[xiii] Соловьев В.С. Что значит слово «живописность»? // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 218—223; Белый А. Мастерство Гоголя. С. 130—213.

[xiv] Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 61.

[xv] Имеются в виду группы живописцев «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» и сотрудничавшие с ними художники: П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов, Р. Фальк, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Татлин, Д. и Н. Бурлюки и др.

[xvi] Цитируемое предисловие к альманаху «Садок судей II» (1913) подписано Д. Бурлюком, Е. Гуро, Н. Бурлюком, В. Маяковским, Е. Низен, В. Хлебниковым, Б. Лившицем, А. Крученых. См.: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 48.

[xvii] Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 2000. С. 351.

[xviii] Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 42.

[xix] Хлебников В.В. Собрание произведений: В 5 т. Т. 5. М., 1932. С. 269.

[xx] См.: Васильев С.А. Художественная индивидуальность В. Хлебникова: формы переосмысления филологической концепции А.А. Потебни // Ученые записки Московского гуманитарного педагогического института. Т. 3. М., 2005.

[xxi] Хлебников В. Творения. С. 619.

[xxii] Маяковский В.В. Избранные произведения: В 2 т. (Библиотека поэта. Большая серия). Т. 1. М.—Л., 1963. С. 602.

[xxiii] Михайлов Ал. Маяковский (ЖЗЛ). С. 76—77.

[xxiv] Произведения Маяковского, кроме особо отмеченных случаев, цитируются по изданию: Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1968. В скобках указывается номер страницы.

[xxv] Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма).

[xxvi] Цит. по: Михайлов Ал. Маяковский (ЖЗЛ). С. 95.

[xxvii] О различных модификациях образа лирического героя см.: Минералов Ю.И. Лирический герой в русской поэзии ХIХ века // Темы русской классики. Выпуск 2. М., 2002. С. 158—175.

[xxviii] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. Стлб. 1575.

[xxix] Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. С. 291—298.

[xxx] О так называемых «мнимых неправильностях» поэтического слога и их роли в художественном стиле и формировании содержания произведения см.: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. С. 33—186.

[xxxi] Минералова И.Г. Эпатаж как художественный прием в стиле Владимира Маяковского // Владимир Маяковский и его традиция в поэзии. Исследования. М., 2005.

[xxxii] <…> Юнона с Цинтекуатлем

Смотрят Корреджио

И восхищены Мурильо (3, 281).

[xxxiii] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. Стлб. 253.

[xxxiv] Ср.: Шапир М.И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы…»: фоническая структура) // Мир Велимира Хлебникова.

[xxxv] Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. Примечания // Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. С. 476—477.

[xxxvi] Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 376—377.

[xxxvii] Здесь вероятен и мифопоэтический план — опора на характерное для серебряного века, унаследованное от Ницше противопоставление аполлоновского и диониссийского начал. Ср.: «Дионис славится как Лиэй («освободитель»), он освобождает человека от мирских забот, снимает с них путы размеренного быта, рвет оковы, которыми пытаются опутать его враги, и сокрушает стены». (Лосев А.Ф. Дионис // Мифология. Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 2003. С. 190.)

[xxxviii] Например, в отличие от многих заумных слов А.Е. Крученых, его «Дыр бул щыл…» и др.

[xxxix] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. Стлб. 1447.

[xl] С точки зрения Ю.Н. Тынянова, «в чередовании губных б, лабиальных о с нейтральными э, и — движение реальных <…> губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через восприятие работы этого органа» (Цит. по: Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 1932. С. 110).

[xli] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.2. Стлб. 1526.

[xlii] Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 1932. С. 667.

[xliii] Ср. герменевтический анализ слова лице в кн.: Камчатнов А.М. Лингвистическая герменевтика. М., 1995. С. 66—75.

[xliv] Подробнее см.: Васильев С.А. Поэтический стиль В. Хлебникова. Словесно-звуковая образность. Диссертация... кандидата филологических наук. М., 1997.

[xlv] Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. Примечания // Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 2004. С. 419.

[xlvi] Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А., священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 46, 49.