ТРАНСФОРМАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ МОДЕЛИ В ЭГО-ТЕКСТАХ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Хачатурян Любовь Валерьевна, кандидат культурологии, доцент НИУ ВШЭ (Москва), докторант Отдела новейшей русской литературы ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург)

Исследование выполнено в рамках проекта Российского научного фонда **№ 22-28-01569**

Аннотация. В рамках настоящего исследования на ранее недоступном материале анализируется коммуникативная структуре авто-документальных текстов русского авангарда. Эго-тексты русского футуризма представляют собой уникальную экспериментальную площадку для создания новых языковых форм и одновременно – широкое поле для исследования автокоммуникативной модели и изучения генезиса художественного текста в целом. Исследование базируется на материалах записных книжек Владимира Маяковского 1920-х гг. и рабочих тетрадей Алексея Крученых конца 1920-х гг. – первой половины 1930-х гг., находящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). В Приложении к исследованию представлена модель интерактивного научного издания записной книжки В. Маяковского 1922 г.

Ключевые слова. Эго-текст, коммуникативная модель, авто-документальные источники, новые материалы, генезис художественного текста

Ссылка для цитирования. Хачатурян Л.В. Трансформация коммуникативной модели в эго-текстах русского модернизма [Электронный ресурс] URL: https://philology.hse.ru/egotexts Дата обращения: 00.00.0000

ОГЛАВЛЕНИЕ

Краткий обзор источниковой базы и методологии 3

Новая оптика научной публикации ……... 7

Текстология незавершенного ……. 10

Как делать стихи: художественный текст
в записных книжках Маяковского …….. 12

Автокоммуникация и автоцензура …….. 21

«Я – текст» в рабочих тетрадях
Крученых ……... 32

Выводы и перспективы исследования …… 44

Приложение ……. 46
Источники и литература ……. 47

КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОЧНИКОВ И МЕТОДОЛОГИИ

Одной из наиболее серьезных проблем филологических исследований остается разрыв между активно развивающейся методологией и источниковой базой, принципы формирования которой были заложены еще в советское время. Несмотря на «цифровую революцию», произошедшую в гуманитарных науках на рубеже 1990-х – 2000-х гг., наиболее часто используемым и цитируемым видом источника остается печатное издание. Работу с оригиналами документов проводит узкий круг ученых, усилиями которого физически невозможно опубликовать огромный массив документов, открытых для исследования в последние десятилетия. Следуя выводам социолога литературы Франко Моретти, литературное наследие до сих пор остается «Великим Непрочитанным»[1]. Особую актуальность это приобретает по отношению к памятникам литературы XX века, подавляющее большинство которых остается за рамками аутентичных публикаций.

С этой точки зрения эго-документы русских футуристов представляют собой практически идеальный пример «непрочитанных текстов». Подобная ситуация связана с целым комплексом причин. Еще в советское время доступ к рукописному наследию (в первую очередь – Маяковского) был строго ограничен ввиду сугубо идеологической трактовки как его произведений, так их творческой истории и биографии поэта. Основные цензурные ограничения распространялись на наследие Маяковского-футуриста (от первых стихотворных и художественных опытов до «ЛЕФа»), не вписывавшееся в официальный образ «пролетарского поэта». По ироничному замечанию Андрея Россомахина, «за шесть советских десятилетий огосударствленный Маяковский, миллионами тиражей которого можно было бы вымостить дорогу до Луны, не дождался ни адекватной биографии, ни бесцензурного собрания сочинений, ни даже полной библиографии…»[2]. Несмотря на то, что в конце 1980-х – 1990-х гг. в связи со сменой парадигмы гуманитарных наук, и в первую очередь литературоведения, произошла ценностная ревизия русского модернизма, подавляющее большинство ранее неопубликованных источников остаются неизданными.

Полный комплекс записных книжек Маяковского не введен в научный оборот. Есть сведения о 75 записных книжках (рабочих блокнотах и

---

[1] Моретти Франко. Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели. Науч. ред. перевода И. Кушнарева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. – С. 106.

[2] Ромахин А. Иконография Маяковского: опыт комплементарной критики: [Рецензия на каталог «Маяковский глазами современников: Каталог материалов из фондов Государственного музея В.В. Маяковского» (М., 2018)] // Портал "АртГид". 30.07.2019 (https://artguide.com/posts/1805?page=86). Дата обращения 01.12.2023.

тетрадях) Маяковского. В 1930 году Маяковский передал 4 записных книжки в ГЛМ (ныне РГАЛИ). В 1938 году 68 записных книжек были переданы Л.Ю. Брик в ГБМ (ныне ГММ). Три записные книжки, не включенные в официальную нумерацию, находятся в частных собраниях. Одна из них, датируемая 1928 годом, не включенная в общую нумерацию (хронологически – между 64 и 65), хранится в частном архиве Т.А. Яковлевой-Либерман. В 2024 г. в издательстве «Наука» планируется полнотекстовая публикация полного корпуса записных книжек и рабочих тетрадей Маяковского в рамках готовящегося в ИМЛИ РАН нового Полного собрания произведений В. Маяковского (2013 – наст. время)[3].

К неопубликованному эго-документальному наследию А.Е. Крученых относится корпус дневниковых и рабочих тетрадей поэта. В РГАЛИ сохранились рабочие и дневниковые тетради за 1927 – 1965 гг., включающие расшифровки трудночитаемых фрагментов, сделанные самим Крученых в 1964 – 1966 гг. при передаче тетрадей в архив. Тетради снабжены авторской и архивной пагинацией, некоторые из них пронумерованы самим Крученых. Часть тетрадей содержит перекрестные ссылки и аналог «содержания» на последних страницах. За четыре десятилетия «работы в стол» Крученых было создано 19 дневниковых и 26 рабочих тетрадей.

В качестве источников, активно цитируемых в настоящем исследовании, привлечены записные книжки В. Маяковского за 1922 – 1928 гг. (№ 10, № 55. РГАЛИ. Ф. 336. Ед. хр. 54, 75) и рабочие тетради А. Крученых 1927 – первой половины 1930-х гг. (№ 1 – 3. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47 – 49).

* *
*

В последние годы наиболее актуальным стало применение в коммуникативных исследованиях литературы русского модернизма методологии, заимствованной из различных областей гуманитарных наук.

В первую очередь, это наследие Тартуско-московской семиотической школы. Опираясь на труды русской формальной школы, Ю.М. Лотман вернулся к вопросам формообразования, перенеся акцент на коммуникативные практики текста. Основой классической модели создания художественного текста, предложенной Ю.М. Лотманом, является автокоммуникация, в которой адресант и адресат сообщения становятся одним лицом: «Если коммуникационная система “Я – Он” обеспечивает

[3] Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 т. М.: «Наука», 2013 – 2023.

лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале ”Я – Я” происходит ее качественная трансформация»[4].

Выделенная Лотманом автокоммуникативная модель («Я – текст», коммуникация «Автор – Автор») затрагивает широкий пласт «первичных» текстов от дневников до записных книжек и рабочих тетрадей. Для этой группы текстов еще в 1965 г. голландским историком и социологом Жаком Прессером в ходе типизации источников по истории геноцида евреев был предложен термин автодокументы (или эго-документы). Сейчас под автодокументами подразумевают широкий спектр источников, фиксирующих творческую рефлексию автора. Этот подход стал основой целого ряда научных исследований, начиная со ставших классическими работ о русской поэзии Серебряного века до исследований последних лет, посвященным текстам постмодерна и коммуникативным моделям в лингвистике. Начиная с 2000-х гг. дополнительный импульсом научных исследований стало использование методов генетической критики художественного текста. Отказываясь от признания критически установленной редакции в качестве завершенной стадии текста, французская генетическая критика возвращается к «первоисточникам» текста (дневникам, записным книжкам, черновым записям и маргиналиям писателей), делая их самостоятельным объектом исследования. Один из основателей школы Жан Бельмен-Ноэль еще в 1970-х гг. ввел понятие «авантекст» ('"Le text et l’avant-texte"', 1972), объединяющее тексты, предшествующие произведению. От завершенной редакции авантекст отличается принципиальной открытостью и пластичностью, потенциально содержа все возможные варианты развития текста.

Изучение литературной прагматики (социокультурной коммуникации художественного текста) восходит к лингвистике. Сам термин «прагматика» был введен в научный оборот в 1930-е гг. американским философом Чарльзом Моррисом для изучения ситуативной обусловленности языка и речи. В 1960-е - 1970-е гг. произошло выделение прагматики как самостоятельной области лингвистических исследований. К середине 1980-х - началу 1990-х гг. исследование прагматики затронуло филологические науки («прагматика художественного текста» или «литературная прагматика»), при этом исходная зависимость речевого акта от контекста высказывания стала рассматриваться как «реализация художественного текста» в социокультурной коммуникации (Академия Або, Турку). Важно отметить, что круг ученых «Школы Або» ссылается на поздние работы М.М. Бахтина, в первую очередь на «Теорию речевых жанров». Среди

---

[4] Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. С. 168.

современных российских исследований литературно-художественной прагматики можно выделить работы М.И. Шапира конца 1990-х – начала 2000-х гг., посвященные «действенности» и перформативности русского авангарда[5], а также работы последнего десятилетия – Т.Д. Венедиктовой[6], А.Д. Степанова[7], П.А. Арсеньева[8], Д.Г. Иоффе[9] и др. исследователей.

---

[5]Применительно к русскому авангарду термин «действенность» (провокативное продвижение идеи) предложен в программной статье Максима Шапира: «Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключающей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания <…> Ситуация в целом отчасти напоминает корриду, а ее создатели — своего рода тореадоров». // Шапир М.И. Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм// Philologica. 1995. № 2. С. 137 – 138. В современных исследованиях «прагматика действия» актуализирована в работах Д.Г. Иоффе («шокирующий праксис»). См: «При осмыслении семиотической основы русского футуризма упор делается на открыто акцентируемую им прагматику действия, на восприятие авангарда как некоего особого шокирующего праксиса и, прежде всего, на сложный дейксис воинственного авангардного жеста» //Иоффе Д.Г. К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда. – НЛО. 2016. № 4. С. 288. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2016/4/k-voprosu-o-radikalnoj-estetike-vtorogo-russkogo-avangarda.html Время обращения: 01.12.2023. См. также: Иоффе Д.Г. Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского sub specie авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества //Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 228 – 272.

[6] Венедиктова Т.Д. Литературная прагматика: конструкция одного проекта. Новое литературное обозрение. 2015. № 5. С. 126—145. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/literaturnaya-pragmatika-konstrukcziya-odnogo-proekta.html?ysclid=lpob51j7rw487894415 Дата обращения: 01.12.2023; Венедиктова Т. Литература как коммуникация // НЛО. 2013. № 121. С. 406—409.

[7] Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005.

[8] Арсеньев П.А. К конструкции поэтической прагматики. Новое литературное обозрение. 2016. № 2. С. 120 – 132. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2016/2/k-konstrukczii-pragmaticheskoj-poetiki.html?ysclid=lpobbt1qte480484717 Дата обращения: 01.12.2023.

[9] См. примечание 5.

НОВАЯ ОПТИКА НАУЧНОЙ ПУБЛИКАЦИИ

Традиционно в качестве завершающей стадии и основы академической публикации принимался критически установленный текст[10]. При этом уже на рубеже XX – XXI вв. как оригинальные эго-тексты стали публиковаться полные корпусы записных книжек, рабочих тетрадей, дневников и переписки, ранее привлекаемые только как материал для критического изучения, восстановления и комментирования основного или даже «канонического» текста[11]. Параллельно происходил рост интереса к архивному наследию в целом. Самостоятельным и принципиально новым объектом публикации стал авантекст – от черновых автографов в блокнотах и рабочих тетрадях до маргиналий на страницах уже изданных книг. «Многожильный провод» литературного процесса сконцентрировал внимание на обширном корпусе материалов, относящихся к бытованию текстов в социуме, делая предметом публикации «официальные» эго-документы (стенограммы, протоколы, анкеты и т.п.) и деловую переписку.

Дополнительным фактором, определившим новую оптику научной публикации художественного текста, стала цифровая трансформация, произошедшая в архивах в последние десятилетия. В начале XXI века появились два принципиально новых инструмента работы с рукописным наследием. Наравне с подлинником, в исследовании и архивном деле начали использоваться электронные копии документов (собственно, с этого времени рукописное наследие и получило предикат «цифровое»)[12]. Работа с

---

[10] В качестве издания, подводящего итог развитию академической школы текстологии второй половины XX века, можно выделить монографию Л.А. Спиридоновой «Текстология: теория и практика» (Спиридонова Л.А. Текстология: теория и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2019). В указанной работе «критически установленный текст» понимается как «текст классического произведения, который с наибольшей полнотой отражает творческую волю автора» (С. 10). При этом в качестве задачи текстологии как научной дисциплины рассматривается «подготовка к научному изданию полного собраний сочинений писателей-классиков» (Там же).

[11] См.: «Тщательно выправив этот текст с помощью сопоставления его с другими источниками, исключив правку цензора и редактора, не согласованную с писателем, текстолог получает именно тот текст, который называют ***каноническим*** [курсив Л.А. Спиридоновой] или окончательным» (Ук. соч. С. 15).

[12] Речь идет об Электронном фонде пользования (ЭФП): «Электронный фонд пользования (ЭФП) представляет собой совокупность электронных копий документов Архивного фонда РФ, записанную на цифровые носители, и предназначенную для использования вместо подлинников документов, что обеспечивает сохранность документов и возможность формирования

электронными изображениями позволила заполнить, казалось бы, невосполнимые лакуны в рукописном тексте. Графическая обработка цифровых копий предоставляет возможность проявить следы осыпавшегося карандаша или выцветших чернил и прочесть запись, ранее считавшуюся утраченной[13]. Лучший пример – оцифровка личной библиотеки писателя, правки post publicationem, которую автор оставлял на страницах своих уже опубликованных книг, по сути, создавая новую редакцию[14]. Не меньшего

электронных ресурсов, обеспечивающих оперативность доступа к документу, в т.ч. с использованием интернет-технологий». П. 21. Методические рекомендации по электронному копированию архивных документов и управлению полученным информационным массивом/ Ю.Ю. Юмашева. – М.: ВНИИДАД, 2012. 125 с. [Электронный ресурс] URL: https://archives.gov.ru/documents/rekomend_el-copy-archival-documents.shtml Дата обращения: 01.12.2023 г.

[13] Бесконтактная цифровая реставрация рукописных документов – одно из наиболее перспективных направлений научно-исследовательских разработок в сфере архивоведения. В статье Л.И. Бородкина «Digital history: Применение цифровых медиа в сохранении культурного наследия?» виртуальная реконструкция и визуализация объектов культурного рассматриваются как самостоятельное направление цифровой истории (Бородкин Л.И. Digital history: Применение цифровых медиа в сохранении культурного наследия? //Информационный бюллетень Методологические проблемы исторической информатики. 2012. Т. 1. №1. С. 18). Методика бесконтактной реконструкции объектов архитектурного наследия представлена в его работе «Виртуальная реконструкция исторического городского ландшафта: проблемы междисциплинарного синтеза и их решение» (Бородкин Л.И. Виртуальная реконструкция исторического городского ландшафта: проблемы междисциплинарного синтеза и их решение // Историко-культурное наследие в цифровом измерении: материалы Международной научной конференции (г. Пермь, 20–22 октября 2021 г.) / Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные. Пермь, 2021. С. 130 – 131. [Электронный ресурс] URL: http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/istoriko-kulturnoe-nasledie-v-cifrovom-izmerenii.pdf Дата обращения: 01.12.2023].

[14] Показателен пример цифрового восстановление правки И.А. Бунина на страницах его Собрания сочинений. См.: «Работа с электронными изображениями позволяет не только фиксировать процесс создания текста, но и восстановить, казалось бы, полностью утраченные строки. <…> Электронные копии, созданные с разрешением от 300 до 800 TIFF, позволяют масштабировать изображение, а их последующая обработка позволяет выполнить электронное ретуширование текста (путем последовательного наложения друг на друга полностью идентичных копий) и

внимания заслуживают и маргиналии писателя в книгах, ставших материалом для его собственных произведений[15].

Вторым инструментом текстолога стало виртуальное издание, представляющее собой корпус рукописей, в любое время дня и ночи доступный для исследователя в Интернете. Как и реальная архивная папка, электронное издание позволяет увидеть источник в его бытовании – набросок рассказа вместе с письмом, в которое он был вложен; правку газетной статьи – в альбоме рецензий; первые варианты стихотворений вместе с посвященными им дневниковыми записями. Работая над созданием цифрового издания, ученый воссоздает историю текста во всей ее полноте. Он продвигается от нескольких строчек в записной книжке или подчеркнутой карандашом фразы к рабочим тетрадям, письмам, рисункам. Затем следуют черновые автографы, еще очень далекие от окончательного варианта, опять письма и дневники, и наконец, первый беловик, возможно – один из многих, а дальше, в зависимости от судьбы произведения, гранки, рукописная книга, при счастливом исходе – издание, поздние авторские пометы на котором, вполне возможно, заставят текстолога еще раз пройти весь этот путь.

Публикация растрового источника как электронного гипертекста становится частью цифровой трансформации филологии. Уже сейчас возможно говорить минимум о нескольких цифровых изданиях, выстраивающих систему гиперссылок. Среди них «Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского»[16] (ИРЛИ РАН) и «”Стенограмма”: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920-х – 1930-х годов»[17] (ИМЛИ РАН). В качестве эталонного образца можно

восстановить следы осыпающегося карандаша, «проявляя» неразборчивые или стертые временем фрагменты» (Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Электронная реконструкция творческого архива: экономические и правовые аспекты. Опыт РГАЛИ и Архива русской эмиграции университета г. Лидса // Объединенный электронный архив Ивана Бунина. Электронная текстология [Электронный ресурс]. URL: http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1 Дата обращения: 01.12.2023).

[15] В этом отношении кране интересен входящее в личную библиотеку М.А. Булгакова русский прозаический перевод (подстрочник) «Фауста» Гёте А. Соколовского. См.: Гете И.-В. Фауст. Прозаический перевод с пометами М.А. Булгакова. СПб., 1902. 192 с. НИОР РГБ. Ф. 562. Карт. 69. Ед. хр. 11.

[16] Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского. [Электронный ресурс] URL: https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/about Дата обращения: 01.12.2023 г.

[17] «Стенограмма»: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920-1930 гг. [Электронный ресурс] URL: http://stenogramma.imli.ru Дата обращения: 01.12.2023 г.

выделить проект ИРЛИ РАН «А.С. Пушкин: Электронное академическое издание. Тексты произведений»[18]; являющегося уникальным цифровым научным изданием в гипертекстовом формате, предоставляющем возможность исследовать черновики Пушкина как растровое изображение[19].

ТЕКСТОЛОГИЯ НЕЗАВЕРШЕННОГО

Среди огромного количества исследований литературного наследия первого авангарда в последнее десятилетие ведущее место начинают занимать работы, посвященные эго-документам: дневникам, записным книжкам и переписки. Это связывают с несколькими причинами. Во-первых, за редким исключением, этот огромный комплекс творческого наследия до сих пор не опубликован. Вторым фактором стал растущий интерес к записной книжке как к «творческой мастерской», шаг за шагом отражающей создание поэтического текста. В качестве третьего фактора можно указать отсутствие на первом, «эмбриональном» этапе создания художественного текста любого вида цензуры, как самоцензуры, так и институциональной. По точному замечанию Л.Д. Громовой-Опульской в одной из ее последних научных статей, «…в постмодернистской литературе незавершенность, фрагментарность, действительно становится творческим методом и художественным приемом. Если добавить к этому отсутствие свободы, невозможность своевременно печататься, как это происходило в XX веке со многими писателями, текучесть текста неизбежна».[20] Записная книжка становится оптимальным объектом для изучения «развития»[21] текста. Реконструируя процесс заполнения страниц, мы можем проследить динамику тексто- и словообразования. Не случайно наиболее полные варианты произведений литературы XX века (примерно с 1920-х годов и до конца 1970-х) мы находим не в беловых автографах издательского портфеля, а в записных книжках или рабочих тетрадях поэтов.

Взгляд на художественный текст как на «вечно становящуюся систему»[22] позволяет отнестись к записной книжке как к самостоятельному

---

[18] Александр Сергеевич Пушкин. Электронное академическое издание. Тексты произведений [Электронный ресурс] URL: https://pushkin-digital.ru Дата обращения: 01.12.2023 г.

[19] ЗЗ. Электронная интерактивная модель академического издания А.С. Пушкина [Электронный ресурс] URL: https://pushkin-digital.ru/node/108 Дата обращения: 01.12.2023 г.

[20] Громова-Опульская Л. Д. Текстология незавершенного // Русская литература. 2002. № 2. С. 117.

[21] Там же.

[22] Двинятина Т. М. Поэзия И. А. Бунина – основной текст // Русская литература. 2010. № 1. С. 61. Более подробно о соотношении ранних и

произведению особого «пограничного» жанра[23]. Закономерно меняется и подход к публикации записных книжек. Примерно до последней четверти XX века записная книжка была фактически «препарирована»[24] на «Варианты и разночтения» и «Неиспользованные строки и рифмы», традиционные разделы академического собрания сочинений,[25] как некогда «препарировались» на примечания дневники и переписка писателей. Апология эго-документа вызвала огромный интерес к публикации записных книжек без купюр,[26] как полнотекстовому произведению, включающего весь

поздних редакций см. в работе А. М. Грачевой: «Определение редакций, основанное на хронологическом принципе (1-я, 2-я, 3-я), условно. Оно фиксирует лишь временную последовательность создания текстов. Но эта последовательность не равнозначна движению текста к основному в классическом понимании этого термина — как к наиболее полному, „лучшему" и законченному отражению творческого замысла. <...> Новая редакция раннего текста — это новое самодостаточное произведение, не перечеркивающее и не отвергающее предыдущего» (Грачева А. Текстологические проблемы научного издания сочинений писателей первой волны русской эмиграции (Собрание сочинений А. М. Ремизова) // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей. М., 2003. С. 353.

[23] Термин предложен еще Б. В. Томашевским: «…Как бы мы точно ни определяли, всегда найдется такое произведение, которое встанет на самую границу, и мы не скажем, куда оно относится» (Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. С. 503). В исследованиях французской генетической критике этот жанр выделен как авантекст (пред-текст, потенциально содержащий все возможные варианты развития). См.: Бельмен-Ноэль Ж. Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст / Пер. О. Торпаковой // Генетическая критика во Франции: Антология / Вступ. статья и словарь Е. Дмитриевой. М., 1999. С. 93–115.

[24] «Записные книжки были буквально “препарированы” в рамках традиционной схемы “текст + варианты + комментарии”» (Вайнштейн О. Б. Удовольствие от гипертекста (Генетическая критика во Франции) // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 386). См. также: Березкин А. М. Когнитивные и прикладные аспекты современной текстологии // Русская литература. 2005. № 1. С. 67–80.

[25] Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 9. С. 437–536.

[26] См.: Грякалова Н., Иванова Е. Записные книжки Александра Блока без купюр // Наше наследие. 2013. № 105. С. 90 – 105.

спектр записей, смысл которого – в самом процессе «возникновения текста».[27]

КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

Статья «Как делать стихи»[28] стала идеальным «ключом» к собственному методу Маяковского, поясняя этапы создания первых художественных заготовок – авантекста будущих стихотворений. То иронично («хорошая записная книжка и умение обращаться с нею важнее умения писать без ошибок подохшими размерами»), то назидательно, Маяковский создает апологию записной книжки: «Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти, она годами валяется в мусоре, она печатается посмертно и после “законченных вещей”, но для писателя эта книга – все»[29].

Мотивом для превращения «делания стихов» в рабочий процесс в понимании Маяковского становится социальный заказ, трагически для самого Маяковского несовпадающий с заказом государственным. Статья начинается с характерного императива «Я должен писать на эту тему».[30] Расходится с госзаказом и само понимание новой поэзии. Маяковский начинает с неверной даты, игнорируя великий рубеж – революцию. При разделении на «старое» и «новое» Маяковский отчитывает время с последнего десятилетия XIX века, времени русского авангарда. «Ссылка на то, что старая поэтика существует полторы тысячи лет, а наша лет тридцать – мало помогающая отговорка».[31] По официальному календарю в 1926 году новой поэзии чуть больше десяти лет.

Статья пишется Маяковским как отклик на основную повестку русской формальной школы, практичной, современной и новаторской, что не могло не импонировать Маяковскому. Вопрос о структуре и закономерностях развития художественного текста вызвал зеркальный ответ поэта литературоведам в привычной для Маяковского ироничной форме. «Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности

---

[27] Луи Э. Текста не существует. Размышления о генетической критике // Генетическая критика во Франции. Антология / Вступ. статья и словарь Е. Дмитриевой. М., 1999. С. 119.

[28] Маяковский В. В. Как делать стихи // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 81–117.

[29] Маяковский В. В. Как делать стихи // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 81.

[30] Там же.

[31] Ук. соч. С. 82.

бумажных коней и слонов. <…> С поэзией прошлого ругаться не приходится – это наш учебный материал».[32] Декларируя сугубо практичный подход,[33] Маяковский опять не угадывает. Производственно-поэтической школы статья не создала, но оказалась бесценной с научной точки зрения.

В первую очередь Маяковский пишет о своих блокнотах как о рабочем пространстве, в котором происходит фиксация и упорядочение непрерывного процесса создания стихов. «Поэт каждую встречу, каждую вывеску, каждое событие при всех условиях расценивает только как материал для словесного оформления»[34]. Здесь мы находим и детальное описание самого процесса. «Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас предварительных поэтических заготовок. <…> На эти заготовки у меня уходит все мое время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу. <…> Работа над этими заготовками проходит у меня с таким напряжением, что я в девяноста из ста случаев знаю даже место, где на протяжении моей пятнадцатилетней работы пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы».[35]

Чтобы не потерять ни одной строки, Маяковский вел несколько записных книжек одновременно, при необходимости покупая новые (с этим связана и срочная покупка «Блокнота для стихов» на вокзале). «Записная книжка – одно из главных условий для делания настоящей вещи. <…> У начинающих поэтов эта книжка, естественно, отсутствует, отсутствует практика и опыт. Сделанные строки редки, и потому вся поэма водяниста, длина».[36]

В качестве примера подобных заготовок Маяковский приводит фрагмент из записной книжки 1911–1912 годов, при этом указывает точное время и место записи:

Улица.

Лица у… (Трамвай от Сухаревской башни до Срет<енских> ворот. <19>13 г.).

Угрюмый дождь скосил глаза, –

А за… (Страстной монастырь, <19>12 г.)[37]

---

[32] Ук. соч. С. 81.

[33] Ср.: «Я хочу написать о своем деле не как начетчик, а как практик. Никакого научного значения моя статья не имеет» (Ук. соч. С. 82).

[34] Ук. соч. С. 91.

[35] Ук. соч. С. 89–90.

[36] Ук. соч. С. 91.

[37] Там же. Записная книжка не сохранилась. Самая ранняя запись в сохранившихся записных книжках Маяковского датирована 1917 годом («Революция. Поэтохроника»). Самая поздняя – 1930 годом («Во весь голос»).

Метод ведения записной книжки не меняется и через пятнадцать лет. В «Свердловской» записной книжке мы видим множество использованных и неиспользованных заготовок: аллитераций и ассонансов, случайных фраз, фамилий, мест.

Влез
В лес [38]

Кровожаден провожайте[39]

В театре Корша (бе)
Ух ты мать моя родная
Пьеска ничего себе[40]

Скоропись Маяковского не соблюдает знаков препинания, правил орфографии, пробелов и прописных букв. Еще нет знаменитой лесенки. Функция скорописи – успеть записать внутреннюю речь поэта, тот «словесный шум», который станет самым первым текстом стихотворения.

он мечтает ~~увидеть~~ узреть романова
не второго а пантилеймона[41]

Новая культура здравствуй
смотри и москва и харьков
в советах управляет государством
~~ткачиха и швея~~ крестьянка ~~тка~~ швея и кухарка[42]

---

[38] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 2 об.
[39] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 6.
[40] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 9. В воспоминаниях Н. А. Брюханенко описан процесс занесения этой строфы в блокнот: «Уже возвращаясь из театра, Маяковский написал четыре строчки. Он шел, бормотал, останавливался и писал. Записывал прямо на Петровке, поднося к свету магазинных витрин альбомчик с розовенькими и желтыми листочками, как у гимназисток для стихов» (цит. по: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 548; см. также: Брюханенко Н. А. Пережитое // Современницы о Маяковском / Сост. В. В. Катанян. М., 1993.
[41] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 19.
[42] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 22.

Сначала скоропись почти синхронна мысли. При первичной записи поэмы Маяковский кратко фиксирует каркас строфы, которая на этом этапе видима только ему самому:

взяв
железо
раями
креза
несгораями[43]

Через несколько страниц Маяковский вернулся к сжатому тексту и записал часть строфы на основе первого ассонанса:

Любовь в тебе как
богатство в железо
Запрятал хожу и
радуюсь крезом[44]

В эдиционном варианте все связи текста развернуты полностью и ясны не только автору, но и читателю:

Банкиры знают:
«Богаты без края мы.
Карманов не хватит –
кладем в несгораемый».
Любовь
в тебя
богатством в железо
запрятал,
хожу
и радуюсь крезом[45].

Между первой черновой записью и последней правкой проделана огромная работа. В данном случае понадобилась инверсия: второй ассонанс «раями – несгораями» (фонетическая запись) стал основой первых четырех строк, а первый («железа – креза») – последних шести. Не случайно предельно откровенен ответ Маяковского на банальный вопрос корреспондента «Легко ли писать стихи?» – «Нет, нелегко, очень трудно, и с каждым годом мне становится все трудней. Я напрягаюсь над строкой до

[43] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 8.
[44] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 9 Об.
[45] Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 39.

слез. Ночью просыпаюсь и ищу нужное слово. Плачу от удовольствия, когда строка наконец сомкнута. Когда нужное слово найдешь, так словно коронка на зуб села – аж искры из глаз» .

Сходным образом выглядит и скоропись в записных книжках других поэтов.[46] О том, как происходила эта запись, мы можем судить по фрагменту из воспоминаний Надежды Мандельштам, пытавшейся фиксировать ее с голоса: «Он (Осип Мандельштам. – *Л. Х.*) диктовал кусками, главку приблизительно в раз. Перед сеансом диктовки он часто уходил один погулять — на час, а то и на два. Возвращался напряженный, злой, требовал, чтобы я скорее чинила карандаши и записывала. Первые фразы он диктовал так быстро, словно помнил их наизусть, и я еле успевала их записывать. Потом темп замедлялся, но я часто путалась в длинных периодах»[47].

Практически нечитаемая скоропись в записной книжке – функциональный и очень распространенный вариант автокоммуникативного текста. Если записная книжка в данный момент была недоступна, фиксация поэтического текста происходила асинхронно. Что-то мешало Маяковскому записать строфы сразу, и в альбом они попадали уже post creationem – после того, как полностью сложились в уме поэта. Именно о такой записи существуют подробные воспоминания Натальи Брюханенко. В них можно найти точную дату, место и даже обстоятельства записи; более того, в мемуарах появляется и сама Свердловская записная книжка – карманный «Альбом для стихов»[48]:

«21 февраля у меня с Маяковским был разговор по телефону <...> На следующий день, как всегда верный слову и аккуратный, Маяковский заехал ко мне с билетами в театр Корша, на спектакль "Проходная комната". В театре мы сидели где-то в первых рядах, на виду у всех. Когда опускался занавес после первого действия, Маяковский начал очень громко свистеть. В публике шипели и возмущались. Тогда он встал во весь рост и еще громче пересвистел аплодисменты зала. После третьего действия мы ушли из театра, не досмотрев пьесу до конца, Маяковский, как бы грозясь, сказал:

— Теперь я им напишу про это...

Уже возвращаясь из театра, Маяковский написал четыре строчки. Он шел, бормотал, останавливался и писал. Записывал, прямо на Петровке,

---

[46] Например, у Марины Цветаевой: «С Нов<ым> год<ом> <с>в<етом> кр<аем> сл<овом> / Перв<ое> п<исьмо> тебе на новом / – Недор<азумение>, что <злачном> – / Злачном – жв<ачном>, м<есте> зычн<ом>, мес<те> звуч<ном> / Как Эол<ова> пус<тая> баш<ня>» (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 34. Л. 10 об.).

[47] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1999. С. 203–204.

[48] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71.

поднося к свету магазинных витрин альбомчик с розовенькими и желтыми листочками, как у гимназисток для стихов».

Следующий этап работы касался завершенных строф, или, как их называл Маяковский, «кирпичей» или «глыб». В процессе работы над стихотворением взаиморасположение строф неоднократно менялось. Маяковский перенумеровывал их, расставляя в нужной последовательности, начиная и заканчивая произведение ударной строфой. В черновиках стихотворение начинается не главной, а «узловой» строфой, откуда он движется по периферии к его отдельным частям, объединяя «узлы» в общую систему координат, и только в конце работы выстраивает линейную композицию. «Наработав приблизительно почти все эти кирпичи, я начинаю их примерять, ставя то на одно, то на другое место, прислушиваясь, как они звучат, и стараясь представить себе производимое впечатление». Так, знаменитое стихотворение «Екатеринбург – Свердловск» в записной книжке начиналось с седьмой строфы:

Полунебоскребы лесами
поднял
чтоб в электричестве мыть
вечера
А рядом хибарка
дыра преисподняя
У этого Как будто у города
нету сегодня
А только завтра
и только вчера [49]

Вторая строфа («Под Екатеринбургом крыш каратики / Вгрызлись в мертвые породы и руды…») осталась на своем месте, а третья стала первой:

Из снегового
слепящего лоска
Из перепутанных
веток сучьев и хвои
встает внезапно домами
свердловска
особенный город
работник и воин[50]

[49] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 1.
[50] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 2.

На финальном этапе появлялась лесенка – графически подчеркнутое ритмическое деление строфы. «Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется». В маленьком шедевре «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» в ряде строф лесенка появилась только в беловом варианте. А в записной книжке они выглядят так:

В одном кране
холодная крайне
Кран другой не тронуть рукой[51]

можешь холодной мыть хохол
горячей пот пор
на кране одном написано хол
на кране другом гор[52]

Следуя комментариям текстолога Маяковского В.А. Арутчевой, можно проследить, как развивался текст дальше. «Он <Маяковский – *Л.Х.*> работает над стихотворением не от начала к концу, последовательно развивая тему, а создает отдельные строфы без всякой видимой внутренней связи»[53]. Стихотворение записывалось не с начала, а с узлового момента – строфы, которая в данный момент звучала в памяти и требовала фиксации. «Начало» и «конец» стихотворения возникали на втором этапе – объединении готовых строф в общую систему координат. «…Я начинаю их <строфы. – *Л.Х.*> примерять, ставя то на одно, то на другое место, прислушиваясь, как они звучат, и стараюсь представить себе производимое впечатление»[54]. Так, пролог поэмы «Люблю» в записной книжке «Anteckningar» («Стихов молоком удастся вылиться, /Но сердцу не легче полниться заново…») стал фрагментом шестой части опубликованной поэмы («Взбухаю стихов молоком – и не вылиться…»)[55]. Четкое планирование позволило создать конструктивную основу всего произведения, которая удерживает и упорядочивает строфы. В поэме «Люблю» десять взаимосвязанных частей, за которыми в самом буквальном смысле следует вывод:

---

[51] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 16.
[52] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 18 Об.
[53] Арутчева В. Записные книжки Маяковского. Лит. наследство. Т. 65: Новое о Маяковском. М., 1958. С. 329.
[54] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1958. С. 107.
[55] РГАЛИ. Ф.336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 1; Маяковский <В.В.>. Люблю. С. 27.

I. Обыкновенно так
II. Мальчишкой
III. Юношей
IV. Мои университеты
V. Взрослое
VI. Что вышло
…
XI. Вывод[56]

Дальше начиналась работа с текстом. Заготовка (чаще всего – основная аллитерация или ассонанс) переписывалась и становилась строфой, при этом выправленный текст вычеркивался Маяковским вертикально. Вертикальное зачеркивание через всю строфу (или строфы), чаще всего по диагонали, соседствует в записных книжках с горизонтальным.[57] При расшифровке записных книжек очень важно учитывать их функционально различие. Горизонтально вычеркнут отбракованный в ходе правки текст. Вертикально зачеркнут утвержденный текст, переписанный для дальнейшей работы на другой разворот или в беловик. Эту особенность правки Маяковского отметила текстолог В. А. Арутчева. «В результате работы он или перенумеровывал строфы или переписывал их в нужной последовательности, вычеркивая в записной книжке уже переписанную строфу. Поэтому подавляющее большинство черновиков в книжке перечеркнуто. <…> С карандашного текста сделан беловик, на что указывают перечеркнутые строфы, которые, по мере переписывания, Маяковский одну за другой вычеркивал чернилами».[58] Если вычеркнутый наискосок текст передать курсивом, то этот процесс «вертикального зачеркивания» выглядит так:

умолк когда
Отросла за час у маркса
Под толстого борода

---

[56] Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 27.

[57] Сходным образом две вида зачеркивания использованы в записных книжках и рабочих тетрадях И.Ф. Анненского, А.А. Блока, Велимира Хлебникова. Нередко сочетание вертикального и горизонтального зачеркивания визуально превращают запись в решетку.

[58] Арутчева В.А. Записные книжки В. В. Маяковского. М., 1958. С. 329, 338. Более подробно о подобном зачеркивании в записной книжке № 55 и в эпилоге стихотворения «Император» см.: Хачатурян Л. В. Вертикальное зачеркивание: К творческой истории стихотворения В. В. Маяковского «Император» // Русская литература. 2019. № 4. С. 154–156.

Час как частникова такса
Час разросся как года
даже выросла у Маркса
Под толстого борода[59].

Правя стихотворение, Маяковский старался вести работу так, чтобы слои текста в записной книжке отделял не просто прочерк или разворот листа, но и временной промежуток. Правка требует диалога. Время, как своеобразный барьер между слоями текста, позволяет посмотреть на «свой» текст как на «чужой» и продолжить диалог с самим собой, в результате которого сможет появиться оптимальный поэтический текст. «Даже готовя спешную агитвещь, надо ее, например, переписывать с черновика вечером, а не утром. Даже пробежав раз глазами утром, видишь, как много легко исправляемого. <…> Умения создавать расстояния и организовывать время (а не ямбы и хореи) должно быть внесено как основное правило всякого производственного поэтического учебника»[60].

На последнем этапе работы появляется лесенка – графическая организация текста. Строфы не просто «записаны» полностью и в нужной последовательности – в распоряжение читателя передано главное: ритм чтения. Маяковский несколько раз переписывал одни и те же строфы, отбивая пробелами нужные интервалы.

Под старость с испугу
примется мазаться
Морщины щеками облезлыми множатся
И под гусячею кожицей кажется
душа сама кулаченком
кукожится

Под старость спохватятся
женщина мажется
Мужчина в гимнастике мельницей
машется
но поздно морщинами множатся
кожица
минуту любовь поживет и

[59] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 9.
[60] Маяковский В. В. Как делать стихи// Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 100.

скукожится[61]

Правка идет одновременно по двум направлениям: семантическому и графическому. Теперь читатель не может произвольно изменить ритм – его можно только сломать: «Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется»[62]. Даже на финальном этапе автор почти не пользуется запятыми. Этот принцип точно сформулировала В.Н. Терехина: «графическое расположение слов заменяло знаки препинания и должно было считываться адекватно. Но с каждым новым изданием усиливалось искажение авторской воли в сторону нормативности»[63]. Намерено сводя использование запятых к минимуму, Маяковский совершил общую для всех футуристов ошибку – недооценил стремление будущих редакторов к формализации текста. Последующие издания будут все больше расходиться с выверенными самим Маяковским прижизненными публикациями. В первую очередь будут исправлены «гимназические» ошибки: фонетические ассонансы разорваны правилами орфографии, запятые займут свои места в точном соответствии с установленной пунктуацией.

АВТОКОММУНИКАЦИЯ И АВТОЦЕНЗУРА

Записная книжка выявляет не только этапы создания, но и стрежневую интенцию текста. Самая первая запись текста одновременно свободна и от любого внешнего цензора (будь то идеология, читательский спрос или литературная традиция), и от цензуры автора. Черновик фиксирует то, что потом будет сглажено или уничтожено автором в беловике. Применительно к Маяковскому – может прояснить сложные отношения между автором и героем, ключевые и для художественного метода, и для биографии поэта.

---

[61] РГАЛИ. Ф.336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 4. В окончательном варианте добавлены знаки препинания. Ср.: Под старость спохватятся. /Женщина мажется. /Мужчина по Мюллеру мельницей машется. /Но поздно. /Морщинами множится кожица. /Любовь поцветет. /поцветет /поцветет и скукожится (Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 5).

[62] Маяковский В. В. Как делать стихи// Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 114.

[63] Терехина В.Н. Текстология заглавий у Маяковского: инерция или традиция?// Творчество В.В. Маяковского: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры. Вып. 4. Кн. 2. М, 2020. С. 258.

Характерный для Маяковского внутренний диссонанс между «Я» (желаемым) и «я» (реальным) на «эмбриональном» этапе художественного текста решается в постхристианском дискурсе, противопоставляющем новатора-Маяковского литературной традиции XIX века. Как отметила Н.В. Корниенко, «Для Маяковского никакая трансформация конфликта личности типа “душа – плоть” была невозможна. Отсюда авторская установка на принципиальную земность лирического героя и поэзия как гимн материальности»[64]. В исходном тексте поэмы «Люблю» (записная книжка № 10) существует только императивное «Я» с прописной буквы, которое Маяковский попытается превратить в столь же императивное «МЫ». Лирический герой Маяковского создает собственную ценностную шкалу. Ее масштаб поразителен. Исходная цельность героя позволяет превзойти любые человеческие (и даже анатомические) границы:

На мне ж
с ума сошла анатомия.
Сплошное сердце –
гудит повсеместно
О сколько их
одних только весен
за 20 лет в распаленного ввалено!
Их груз нерастраченный – просто несносен.
Несносен не так
для стихов
а буквально.[65]

Формула Маяковского – «Больше, чем можно, /больше, чем надо»[66] – создает героя-демиурга, преодолевающего сопротивление материи. Образ, ставший основой поэмы («кормилица мира») восходит к рассказу Мопассана «Идиллия». Кормилица спешно едет из Генуи в Марсель и попадает в безвыходную ситуацию: она не может ни сойти с поезда на станции, ни нарушить «правила приличия», чтобы сцедить молоко. Строфа метафорически «уравнивает» с ней поэта, которому так же необходимо постоянно отдавать миру избыток творческой энергии:

---

[64] Корниенко Н.В. «Страдания новатора» (В. Маяковский и Л. Андреев)// Творчество В.В. Маяковского: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры. Вып. 4. Кн. 2. М, 2020. С. 27.

[65] Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 24.

[66] Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 27. См. также: «Стремление воплотиться, осуществиться, быть – быть в максимальном объеме и содержании» (Альфонсов В. «Нам слово нужно для жизни». В поэтическом мире Маяковского. М., 1984. С. 97).

Взбухаю стихов молоком
– И не вылиться –
Некуда кажется – полниться заново.
Я вытомлен лирикой –
мира кормилица,
гипербола
праобраза
Мопассанова[67].

В записной книжке именно эта строфа (в первом варианте – четыре строки, записанные лесенкой) становятся завязкой всей поэмы, первой узловой строфой, начиная с которой постепенно разворачивается весь текст:

Стихов молоком удастся
вылиться
Но сердцу не легче полниться
заново
Замучен ~~я~~ лирикой мира
кормилица
Гипербола пр<а>образа Мопассано<ва>[68]

Герой Маяковского монолитен и масштабен («Громада любовь и Громада ненависть»[69]); но этот колосс беззащитен перед пустотой. Сила оборачивается слабостью: кормилице необходим ребенок, демиургу – материя, поэту – сопричастность. Продолжая мысль Н.В. Корниенко, «для лирического героя Маяковского одиночество – мука, которую человек должен терпеть прижизненно. Она – плата за сохранение своей индивидуальности»[70]. Одиночество трактуется как самое страшное из всех возможных испытаний, которое герой физически не может вынести (следуя принятой метафоре, переизбыток молока гораздо опаснее, чем его недостаток). Постхристианский дискурс переходит в пред-христианский: лирический двойник Маяковского отчаянно нуждается в Спасителе.

В записной книжке гиперболизация героя получает дополнительное развитие. Колосс начинает приобретать не только сверхчеловеческие, но и откровенно животные, даже звериные черты. Они не будут перенесены в

---

[67] Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 27.
[68] РГАЛИ. Ф.336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 1 Об.
[69] РГАЛИ. Ф.336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 3.
[70] Корниенко Н.В. «Страдания новатора» (В. Маяковский и Л. Андреев)// Творчество В.В. Маяковского: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры. Вып. 4. Кн. 2. М, 2020. С. 20.

беловик, но в черновом варианте останется «место в зверинце», с которым будут связаны и «рык» (позднее ассоциируемый с баритоном самого Маяковского), и сам образ любимой – укротительницы.

Записная книжка № 10	Беловой вариант
Такого полюбишь этакий ринется Таких только Труцци ~~место в большом зверинце~~ Укротительница нашлась ~~должно из~~ зверинца Я только индейцем от радости прыгал Так было весело, было легко мне[71].	– «Такого любить? Да этакий ринется! Должно укротительница, должно из зверинца!» А я ликую. Нет его – ига! От радости себя не помня скакал, индейцем свадебным прыгал. – так было весело, было легко мне[72].

В беловой записи эпитет «укротительница» относится к лирической героине – подчеркивает силу ее характера. Совершенно иначе построен текст исходника. Упоминание в записной книжке семьи дрессировщиков Труцци («Таких только Труцци…») относится к герою и показывает потенциальную опасность лирического двойника Маяковского. В нем присутствует нечто или некто (медведь? минотавр?), которого нельзя уничтожить, но необходимо укротить или хотя бы оградить («зверинец»).

Эта тема красной нитью проходит в произведениях Маяковского. Можно даже попытаться выявить некоторые черты двойника, хотя зеркального отражения бестиария мы не найдем нигде:

Пришла

[71] РГАЛИ. Ф.336. Оп. 5. Ед. хр. 54. Л. 1 Об.
[72] Маяковский <В.В.>. Люблю. М.: МАФ, 1922. С. 24. С. 35-36.

и голову отчаянием занавесила
мысль о сумасшедших домах.

Хорошо, когда в желтую кофту
душа от осмотров укатана!

И чувствую –
«я»
для меня мало.
Кто-то из меня вырывается упрямо
(«Облако в штанах»)[73]

Вчера человек –
единым махом
клыками свой размедведил вид я!
Косматый.
Шерстью свисает рубаха.
(«Про это»)[74]

Самое точное описание «зверинца» как места между жизнью и смертью мы находим в одной из поздних записных книжек (№ 55, 1928 г.). До сих пор приведенные ниже тринадцать строк вызывают бурную полемику исследователей Маяковского. Это не включенный в эдиционный текст эпилог стихотворения «Император», в котором Маяковский «двумя руками» голосует против расстрела семьи Николая II:

Я сразу вскину две ~~моих~~ пятерни
~~Что~~ Я голосую против
Скажите руку твою протяни
не встать мне на повороте
живые так можно в зверинец
их
промежду гиеной и волком
И как ни крошечен толк
от живых
От мертвого меньше толка
Мы повернули истории бег

[73] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1958. С. 179, 186.
[74] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М., 1958. С. 146 – 147. О черновиках к поэме см. также: Асеев Н.Н. Работа Маяковского над поэмой «Про это» / Н.Н. Асеев. Вступ. статья // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М., 1934. С. 8 – 56.

Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
Не может быть кровожаден[75].

Стихотворение «Император» по праву считают одной из самых спорных работ В.В. Маяковского. Столь же неоднозначно сложилась его публикационная судьба. С момента создания стихотворения прошло больше девяноста лет, но до сих пор полная редакция стихотворения не установлена.

Стихотворение отчетливо делится на три части. Узловым событием первой части стал торжественный визит императора Николая II в Москву, свидетелем которого был Маяковский: «Помню – /то ли пасха, /то ли – /рождество».

И раззвонившие колокола
расплылись
в дамском писке:
Уррра!
царь-государь Николай,
император
и самодержец всероссийский![76]

Вторая часть стихотворения написана под непосредственным впечатлением от последней, «посмертной» встречи с императором. Фактическая канва событий изложена в статье В.П. Лукьянина «Маяковский “сам” и его пять свердловских дней»[77]. Во время поездки в Свердловск в конце января 1928 года, после традиционного осмотра строящихся заводских корпусов и рабочих кварталов, Маяковский попросил председателя Свердловского областного исполкома А.И. Парамонова показать ему дом Ипатьева и место захоронения семьи Николая II. Просьба была выполнена, и 29 января, в последний день пребывания Маяковского в Свердловске, в непогоду, по глубокому снегу (эти подробности отражены в стихотворении) они выехали искать заброшенную шахту[78].

---

[75] Маяковский В.В. Записная книжка № 55. РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 7.

[76] Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Том 9. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – С. 28.

[77] Лукьянин Валентин. Маяковский «сам» и пять его свердловских дней. // Урал. 2003. № 1. С. 177 – 208.

[78] Место захоронения останков Николая II и его семьи – шахта № 7 в Ганиной Яме, заброшенном в нач. XX века Исетском руднике. Исетский рудник – затопленный карьер 20х30 метров, который Маяковский не мог не

За Исетью,
где шахты и кручи,
за Исетью,
где ветер свистел,
приумолк
исполкомовский кучер
и встал
на девятой версте.
… …. …
Здесь кедр
топором перетроган,
зарубки
под корень коры,
у корня,
под кедром,
дорога,
а в ней –
император зарыт[79].

Стихотворение построено на контрасте первой и последней встречи с некогда всесильным человеком, разрешения которого (тезис – антитезис – синтез) читатель вправе ожидать в третьей части. Но последние десять строк-слов стихотворения больше напоминают дидактический вывод, прибавленный к уже завершенному произведению.

Прельщают
многих
короны лучи.
Пожалте,
дворяне и шляхта,
корону
можно
у нас получить
но только
вместе с шахтой[80].

заметить. С другой стороны, он точно указывает расстояние («…на девятой версте…»). Реальное расстояние от Екатеринбурга до Ганиной Ямы – 9 км.
[79] Маяковский В.В. ПСС. Т. 9. С. 29.
[80] Маяковский В.В. ПСС. Т. 9. С. 30.

В качестве «недостающего звена» исследователи приводят фрагмент, опубликованный В.А. Арутчевой в разделе «Неиспользованные рифмы и строки»:

Я сразу вскину две пятерни
Я голосую против
Спросите руку твою протяни
казнить или нет человечьи дни
не встать мне на повороте[81].

В разное время, в зависимости от динамики общественного мнения и собственной позиции исследователя, эти строки, как и сам факт «вычеркивания» заключительной части, приобретали полностью противоположные оценки: политические[82], этические[83] и даже эстетические[84].

---

[81] См. полностью: Маяковский В.В. ПСС. Т. 9. С. 444.

[82] «Но в строчках явно не срабатывает то политическое чутье, которым Маяковский очень дорожил. Да, мы гуманисты, но гуманисты пролетарские, а не евангельские всепрощенцы» //Пудваль А. Поиск. Рассказы литературного следопыта. – Свердловск, 1974. – С. 52.

[83] «Картина страшна и впечатляюща. Что она изображает? Крах царизма? Разумеется. Но, может быть, поэт имел в виду и нечто иное? На это намекают строки из рабочей версии стихотворения <…>. Здесь выражается запретная мысль, а именно: убийство царской семьи безнравственно – и безнравственно не вообще, а исходя из норм коммунистической морали. // Янгфельдт Бенгт. Ставка – жизнь: Владимир Маяковский и его круг. М., 2016. С. 87. См. также: «Янгфельдт с симпатией говорит о гуманистическом порыве, который, видимо, охватил Маяковского, когда тот узнал подробности казни царской семьи. <…> В идее показывать царскую семью в зверинце гуманизма мало. <…> Однако противоречие, нервом прошедшее через жизнь Маяковского, уловлено точно. Гуманист здесь отождествляется с лириком: с какого-то времени Маяковский начинает отрицать ценность и значение личности, что на самом деле полностью противно его природе — в этом Янгфельдт и видит трагедию». //Оборин Лев. Красная книга [Рец. на:] Бенгт Янгфельдт. Ставка – жизнь. – Знамя. 2010. № 3. С. 225.

[84] «Перед нами наброски фраз, несомненно, согласованных с какими-то поворотами мысли поэта, но они не предназначались для постороннего глаза <…>. Это – та самая “словесная руда”, из тысяч тонн которой, согласно известному афоризму Маяковского, извлекаются лишь граммы полновесных слов. Не осторожничающий “внутренний цензор”, а сам требовательный к себе поэт их забраковал: по заключенному в них словесному жесту они категорически не вписывались в тот подспудный “гул”, которым наполнены

Анализируя авторскую интенцию на различных этапах создания стихотворения, обратимся к первоисточнику – наиболее полному варианту в записной книжке.

Первые записи в блокноте сделаны сразу после поездки, предположительно – 30 января 1928 г. В цифровом архиве мы видим в подлиннике работу над черновым текстом:

Землю снегом заволокло
… … …
да лишь брюх<отья> следы волков
и мелкие диких козлов.

_____

рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении его в новую квартиру.

_____

и [лишь] только по следу диких козлов
брюхатый след волков.
… … …
Корону вновь на башку получить
Корону может на лоб получить
Но только вместе с шахтой.

_____

толи пасха, толи рождество
вымыто и насухо
расчищено торжество.
… … …
И зазвонившие колокола
<за>лились в дамском писке:
Ура царь государь Николай
император и самодержец всероссийский[85]

Последние две строфы перечеркнуты синими чернилами характерным вертикальным зачеркиванием – они почти дословно вошли в беловой текст. На следующем развороте блокнота Маяковский вернулся к первой строфе и записал ее в окончательном варианте. И опять синими чернилами вертикально вычеркнул сделанную графитным карандашом запись, утверждая ее.

<…>

две контрастирующие между собой части стихотворения». //Лукьянин Валентин. Маяковский «сам» и пять его свердловских дней. Урал. № 1. 2003. С. 208.

[85] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 4 Об.

Вселенную снегом заволокло
Не зги не/видать как на зло.
И только следы от брюха волков
По следу диких козлов[86]
<…>

Подобную правку мы видим на каждом листе записной книжки, включая страницы с заключительной частью стихотворения. Примечательно, что здесь в статусе заготовки оставлена первая строфа, позднее ставшая «моралью» стихотворения. Все остальные переписаны в беловик[87] и вертикально вычеркнуты справа налево:

Прельщают многих короны лучи
Ну что же пожалте сюда палачи
Все и {Но знайте} бояре и шляхта
Корону можно у нас получить
Но только вместе с шахтой
… … …
В короне из золотожилья
Башкой в изумрудные копи
Лежит как его уложили
На лоб драгоценности копит.
… … …
Я вскину {сразу} две [моих] пятер<ни>
[Что] я голосую против.
Спросите руку твою протяни
Казнить или нет человечьи дни
не встать мне на повороте
живые так можно в зверинец их
промежду гиеной и волком
И как не крошечен толк от живых
от мертвого меньше толку
Мы повернули истории бег
Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
не может быть кровожаден[88]

---

[86] РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 5 Об.
[87] Наиболее вероятно – в сентябре 1928 года в записную книжку № 63 (*ГММ*). Корпус записных книжек Маяковского, переданных в ГММ, в связи с ремонтом музея находятся на сейфовом хранении и недоступны исследователям.
[88] *РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71. Л. 6 Об. – 7*. Далее страница не заполнена.

Именно поэтому, возвращаясь к вопросу, по каким политическим, этическим или эстетическим причинам Маяковский вычеркнул заключительную часть стихотворения «Император», мы должны отказаться от ответа: Маяковский не вычеркивал ее. Правка Маяковского означала не уничтожение, а утверждение текста – сосуществование в блокноте двух редакций стихотворения. Первой, развернутой, состоящей из трех частей, и второй, цензурированной, в которой строфы, противоречащие всей советской действительности, были заменены невостребованной ранее дидактической строфой[89].

Что же произошло через тридцать лет, при публикации стихотворения «Император» в полном собрании сочинений?[90] Каким образом две разных редакции стихотворения слились в единый текст?

В 1958 году практически одновременно были опубликованы две крупные работы В.А. Арутчевой: девятый том собрания сочинений, содержащий стихотворения Маяковского 1928 года, и развернутая статья «Записные книжки Маяковского», более семидесяти большеформатных страниц «Литературного наследства»[91]. Именно в «Литературном наследстве», В.А. Арутчева подробно разобрала вертикальное зачеркивание Маяковского как один из этапов его работы над текстом. Тем не менее, применительно к стихотворению «Император», вертикальное зачеркивание было трактовано как обычное, выбраковывающее ненужные строфы. Казалось, текстолог «забыл» результаты собственных исследований. «Надо было выбирать между “Я голосую против” и “корону можно у нас получить, но только вместе с шахтой”. / Последняя строфа была лаконичной, целенаправленной. <…> Он выбрал ее и перечеркнул отброшенные строки»[92]. В Полном собрании сочинений В.А. Арутчева опубликовала последние строфы чуть более деликатно – как «Неиспользованные рифмы и строки». Вероятно, невозможный для публикации текст 1928 года оставался проблемным и в 1958 году. «Надо было выбирать…». Между поэтом

---

[89] В этой редакции стихотворение было опубликовано В.В. Маяковским в журнале «Красная Новь» (1928. № 4).

[90] Речь идет о работе над Полным академическим собранием сочинений В.В. Маяковского в 13 т., подготовленном ИМЛИ РАН в 1959 г., когда стало возможным сделать фотокопии и выписки из записных книжек, сохранившиеся в архиве В.А. Арутчевой (ОР ИМЛИ РАН).

[91] Арутчева В.А. Записные книжки Маяковского // Литературное наследство. Т. 65: Новое о Маяковском. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 325 – 396.

[92] Арутчева В.А. Записные книжки Маяковского. С. 366.

Маяковским и «Полным академическим собранием сочинений пролетарского поэта В.В. Маяковского» выбор был сделан в пользу последнего[93].

Потенциальная неисчерпаемость «стволовых клеток» художественного текста связывает произведения Маяковского разного времени и противоположных идеологических установок. Подобный механизм взаимосвязи отдельных произведений легко понятен при обращении к записным книжкам. Здесь все неиспользованные рифмы, аллитерации, строки и строфы переносятся автором в набросок нового произведения. Этот ценнейший строительный материал в самом прямом смысле превращает черновые варианты разных произведений в единый текст, «перетекающий» из одной записной книжки в другую. При этом точку в развитии текста ставит не метафорическая, а только фактическая смерть автора.

«Я – ТЕКСТ» В РАБОЧИХ ТЕТРАДЯХ АЛЕКСЕЯ КРУЧЕНЫХ

Огромный корпус творческого наследия Алексея Крученых принято делить на два практически изолированных кластера, обусловленных диаметрально различными стратегиями жизнетворчества, первая из которых – акцентируемая «прагматика действия»[94], вторая – столь же явная «прагматика неучастия». На рубеже между ними кипучая активность Крученых в создании новых форм художественного высказывания – языка, перформанса, артефакта – стремительно перешла в свою полную противоположность – архивный или «рукописный период». Каждый период получил свою мифологию. Фактография Крученых эпохи футуризма стала ведущей темой научных публикаций, посвященных русскому авангарду[95]. Фактических свидетельств «рукописного периода» известно крайне мало.

---

[93] По этому изданию стихотворение «Император» цитируется в современных исследованиях. См., напр.: «Однако в итоговой редакции ото всех этих милосердных строк поэт отказался, предпочтя им кровожадную концовку». // Лекманов О.А. Последний император. Знамя. 2014. № 2. С. 199 – 200.

[94] См. примечание 3.

[95] Харджиев, Н. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. С приложением «Кручёныхиады» и др. материалов. М., 2006; Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Кручёных / Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999; А.Е. Крученых. К истории русского футуризма: Вос поминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М., 2006; Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. 1- 3. М., 2017 – 2019; Терехина, В.Н.; Сарабьянов А.Д. «Лефанта чиол…». Москва, 2002; Книги А.Е. Крученых кавказского периода из коллекции Государственного музея В.В. Маяковского: каталог. М., 2002.

Рабочее название второй стратегии было впервые предложено Н.И. Харджиевым в статье «Полемическое имя»[96]. Используя в качестве условной границы судьбоносный 1930 г., ассоциируемый не столько со смертью Маяковского, сколько с публикацией последних тиражируемых книг[97], Харджиев называет второй этап жизни Крученых временем рукописей: «Его последние сборники были изданы в 1930 году, в количестве 150 и 130 экземпляров: я имею в виду два цикла “Ирониада” и “Рубиниада” — лучшие образчики любовной лирики Крученых, перекликающиеся с поэмой Маяковского “Облако в штанах”. Таким образом, последние 38 лет жизни Алексея Крученых были “рукописным” периодом его творчества. <…> Когда “все сочиненное” Алексеем Крученых будет собрано и издано, то станет очевидным, что русская поэтическая культура обогатилась такими произведениями, которые принято называть классическими»[98]. Контрастное противопоставление двух этапов творчества прослеживается до новейших исследований, посвященных творческому наследию Крученых. Нина Гурьянова подчеркнула, что «рукописное время» Крученых в равной степени означало прекращение творческого процесса на стадии беловика (сознательно отказываясь, таким образом, от полноты издательского цикла)[99],

---

[96] Харджиев Н. Полемичное имя // Памир. 1987. № 2. С. 168.

[97] В статье «”Неизданный Хлебников” и другие стеклографированные издания Алексея Крученых Д.В. Карпов датирует работе Крученых в технике стеклопечати 1928 – серединой 1930-х гг. К этим книгам, помимо указанных Н.И. Харджиевым, Карпов относит три первых выпуска сборника «Живой Маяковский» (июнь – август 1930 г.), сборник «Неизданный Хлебников» (1928 – 1934, выпуски 1 – 19, 23, 24) и ряд других изданий. См.: «В 1928 году 3-е издание его книги «Приемы ленинской речи» становится последней авторской книгой, отпечатанной в типографии. С этого времени и до середины 1930-х годов Крученых использует стеклопечать. Позже начинается “альбомный” период его творчества, продолжавшийся до самой смерти поэта/ <…> Техника стеклографии позволяет сохранить естественную непосредственность почерка автора и композиционное единство текста и рисунка на плоскости листа» // Карпов Дмитрий.. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». 2005. № 1-2 (24). С. 90. [Электронный ресурс] URL: https://antiqueland.ru/articles/1256 Время обращения: 01.12.2023

[98] Цит. по: Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 398.

[99] «В 1930 г. вышли в свет два последних поэтических сборника Алексея Крученых “Ирониада” и “Рубиниада”, изданных автором тиражом 150 и 130 экземпляров. После этого в творчестве “вождя заумцев” и вдохновителя русского футуризма, “острейшего полемиста и виртуоза эпатажных выступлений” наступил тот особый период, длившийся до конца жизни поэта, который Николай Харджиев, близкий друг Крученых, назвал

и архивирование рукописных документов – создание коллекции артефактов, которым, следуя часто цитируемым самим Крученых строкам, «как драгоценным винам, /настанет свой черед».

Собрание рукописей русского модернизма от футуризма и авангарда в целом до материалов формальной школы и будущих классиков XX века[100] постепенно затмило поэтическое наследие самого Крученых, оставляя в стороне важнейшую часть его личного архива – рабочие тетради, содержащие оригинальные тексты. В сознании современников коллекционирование стало рассматриваться как наиболее плодотворное поле деятельности Крученых, ограничивая поэтическое творчество участием в журнале «Новый ЛЕФ»: «Крученых отошел в сторону, но не пропал. <…> В его творчестве появляется новый “прибавочный элемент”: поэт в это время работает *прежде всего* <курсив мой. – *Л.Х.*> как исследователь, историк и хранитель[101]». Постепенно статус «историка и хранителя» начал обрастать легендами. На смену концептуалисту и заумнику Кручу, более радикальному в акционизме и языковых новациях[102], чем Маяковский и Бурлюк, пришел

“рукописным”. <…> Из солидного поэтического наследия Крученых 1930–1960-х гг., требующего отдельного исследования и издания, было посмертно опубликовано лишь несколько стихотворений и стихотворных циклов» // А.Е. Крученых. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М., 2006. С. 8

[100] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1, 2. Ед. хр. 1 – 2472. Крайние даты: 1850 – 1968 гг.

[101] Из воспоминаний Андрея Шемшурина. Цит. по: Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст., подг. тек с та и комм. С. Сухопарова. München: Otto Sagner, 1994. С. 63. Похожую «деградацию» можно найти и в других воспоминаниях, от наиболее сдержанных (Марии Синяковой) до самых жестких характеристик, попутно обесценивающих и архивное собрание Крученых (Николая Ассеева). См.: «По специальности он певец, хотя давно бросил это занятие. <…> Он носит чужие ботинки, я уверен, не только от скупости, но и с тем расчётом, чтобы оставлять после себя оттиск чужих следов. Он ест, как кошка, придавливая еду лапой к земле, жмурясь и урча; причём, после сладкого может есть мясо, если оно осталось на столе недоеденным. <…> Он собирает подписи, наброски, черновики, фотографии всех мало-мальски известных режиссёров, наклеивая их, составляя из них альбомы, собирая огромный архив отбросов <…> Вот откуда пошло в народе поверье о вурдалаках и упырях». //Асеев Н.Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 1964. – Т. 5. С. 23 – 24, 26.

[102] См. отзыв Романа Якобсона: «...Крученых, к нему я никогда не относился как к поэту; мы переписывались как два теоретика, два заумных теоретика» // Якобсон-Будетлянин. Сборник материалов / Сост., подг. текста, предисл. и комм. Б. Янгфельдта. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1992. С. 48.

миф о перерождении поэта в филистера (здесь не случайна параллель с Рембо), торговца подержанными рукописями:

Он продавал рукописи Хлебникова. Долго расправляя их на столе, разглаживал, как закройщик. “На сколько вам?” — деловито спрашивал. “На три червонца”. И быстро, как продавщик ткани в магазине, отмерив, отхватывал ножницами кусок рукописи — ровно на тридцать рублей. <…> Звали его Лексей Елисеич, Кручка, но больше подошло бы ему – Курчонок. Кожа щек его была детская, в пупырышках, всегда поросшая седой щетинкой, растущей запущенными клочьями, как у плохо опаленного цыплака. Росточка он был дрянного. Одевался в отрепья. Плюшкин бы рядом с ним выглядел завсегдатаем модных салонов. <…> Он прикидывался барыгой, воришкой, спекулянтом. Но одного он не продал – своей ноты в поэзии. Он просто перестал писать. Поэзия дружила лишь с его юной порой. С ней одной он остался чист и честен[103].

Созданный Андреем Вознесенским образ, в котором поэзия почти синонимически связана с юностью, закрепил не только метаморфозу Круч – Курчонок, но и новый статус: Крученых – коллекционер. Ревизия наследия поэта Алексея Крученых произошла только в работах последнего десятилетия, когда исследовательский фокус сосредоточился на неопубликованных текстах[104], и новой terra incognita стали рабочие тетради позднего периода.

В фонде Крученых за сорок лет напряженного «рукописного периода» сохранились 45 рабочих тетрадей[105]. Это количество велико, но предсказуемо: каждая тетрадь была тщательно сохранена, учтена, имела авторский номер, пагинацию (наряду с позднейшей – архивной), а иногда и название. Первая из тетрадей получила оформленный в синюю рамку подзаголовок «Жизнь/ и смерть/ Леф’а»[106]. Таким образом, начало работы «в стол» мы можем датировать несколько ранее Н.И. Харджиева – февралем

---

[103] А. Вознесенский. На виртуальном ветру. - М.: Вагриус, 2006. С. 27 – 28.

[104] См.: «Из солидного поэтического наследия Крученых 1930–1960-х гг., требующего отдельного исследования и издания, было посмертно опубликовано лишь несколько стихотворений и стихотворных циклов» (А.Е. Крученых. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М., 2006. С. 8.

[105] Крученых А.Е. Тетради с набросками стихотворений, статей, записями для памяти и дневниковыми записями. 1927 – 1965. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47 – 93.

[106] Сохранена орфография Крученых. В авторской нумерации – 1927. № 1. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 70 Об.

1927 года[107]. Резкой границы между «стеклографическим» и «рукописным» периодами не было: переход к новой жизненной и творческой стратегии произошел в довольно длительный промежуток между 1927 и 1934 годами.

Первые записи – наброски строф, так и не ставшие полноценными стихотворениями. Работа над ними замерла практически сразу после фиксации отрывка, здесь максимум два слоя текста:

И ~~А~~ в комнату проглядывает
бархатными лапками
ко всем ~~дружественный~~ благорасположенный
(сановник) скорпион[108]

Иногда это автокомментарий, в котором Крученых пишет о себе во множественном числе:

Болезнь приковала меня
к тетради
И «мы» этому очень рады[109]

Иногда – фонетический шарж, фрагмент будущей эпиграммы или пародии:

Заповедь седьмая
Не при Любе сотвори,
Заповедь восьмая
Не обещай ближнему твоих ни Катаева,
Ни Валаева, ни всякого добра его[110].

В некоторых случаях почти все стихотворение складывается спонтанно, и записывается скорописью сразу, «со слуха»:

Трепещет
Задом на-перед
Прозрачно-выпуклая
лодка
с горы
в водоворот
ладья

---

[107] Первая датированная запись – 5 февраля 1927 г. РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 2.
[108] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 23.
[109] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 26.
[110] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 9 Об.

адью – !
Корма
видна черна
а человек –
тю – тю!
уже утопнул –
амёба!..
рзс - с - с - с –
унеси ты мое горе
в леденящее бирюзовое просторье
там где крови нет
где не тонет человек! – [111]

Крученых называл подобный метод «подбором звука», при котором основная работа поэта над стихотворением ведется фонетически, а вербально фиксируется только ее итог. Крученых ссылается на методику Маяковского, закрепленную, помимо воспоминаний современников, в статье «Как делать стихи». Вот таким видел этот процесс сам Крученых: «Долго работая над своими стихами, он <В.В. Маяковский. – *Л.Х.*> всегда бормотал строки, бесконечно варьировал звуки на слух. В такой работе у него проходили часы. Результатом было несколько строчек, записанных на бумагу. <…> . В существе дела поэзия для поэта, — вот именно это, что делал Маяковский и что делает всякий поэт, — подбор звука. Это секрет производства. Для публики, разумеется, все это представляется иначе. Публика заходит с другого конца, именно с того, который покидает поэт, переходя в последнюю стадию работы»[112].

Вербальная правка текста описана Крученых на основе наблюдений за творческим процессом другого поэта, Велимира Хлебникова. Хлебников работал с двумя текстами одновременно. В приведенном случае исходным стал первый вариант поэмы «Игра в аду» (автор – Крученых), а производным – текст, созданный уже в соавторстве: «Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры»[113].

Возможно, творческий тандем Крученых – Хлебников – самый яркий эпизод биографии обоих поэтов, одновременно многократно изученный и

---

[111] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 12.

[112] Цит. по: Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М., 2006. С. 372.

[113] Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоми на ния и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 74.

совершенно неизвестный процесс. Как отмечала в одной из своих последних статей Софья Старкина, «в случаях с установлением авторства <…> мы можем полагаться только на опубликованные тексты, на воспоминания Крученых и на стилистический анализ. Особый интерес представляют стихотворения Крученых с правкой Хлебникова, автографы которых сохранились»[114]. Безусловный приоритет в этом процессе имеет обращение к автографам. Начиная с 1912 – 1914 гг. – установленного времени соавторства – и заканчивая материалами «рукописного периода», поздними тетрадями, продолжающими использовать уникальные приемы совместной работы, черновой автограф становится единственным источником, позволяющим с документальной точностью поэтапно реконструировать «производство текста». Мемуарные свидетельства менее надежны, но более наглядны. Они могут подсказать гипотезу или стать иллюстрациями процесса соавторства.

Разрабатывая теорию поэтического высказывания непосредственно на текстах Хлебникова, Роман Якобсон назвал «прием» «единственным героем» этого процесса[115]. В ставшей классической схеме, дополненной Юрием Лотманом, «приемом» становится автокоммуникация, в которой адресант и адресат сообщения являются одним лицом. Комментируя предложенный тезис, Сергей Зенкин уточняет: «Такой обращенный к себе текст (художественный, а также дневниковый и т.д.) “функционально используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений”»[116].

Зафиксированная в черновиках и воспоминаниях коммуникация Крученых–Хлебников идеально раскладывается на двух акторов: «Я» (Крученых) и «Я – Он» (Хлебников), каждый из которых является полноправными создателем текста. Вот как направлял этот процесс

---

[114] Старкина С. Алексей Крученых и Велимир Хлебников как соавторы: новые материалы//НЛО. 2016. № 3. С. 164.

[115] См.: «До сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и всё, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу - быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин <…> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”» (Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 275).

[116] Сергей Зенкин Теория литературы: проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. С. 85.

Хлебников в письме Крученых (весна 2014 г.): «Вы тоже имеете право изменять текст по вкусу, сокращая, изменяя, давая силу бесцветным местам. Настаиваю»[117]. Использование общего кода создает максимально продуктивное рабочее пространство, которое способно «вернуть» текст адресанту, не прибегая к расщеплению реальной личности автора на «себя» и «себя – другого». Рождается сотворчество равновеликих. Передавая друг другу наброски «Игры в аду», соавторы получали неисчерпаемый источник новых идей. Они могли отказаться от визуального разделения многочисленных слоев правки (эту функцию выполнил индивидуальный почерк), от занимающих так много бесценного времени перерывов в работе, которых постоянно требовал «свежий взгляд автора». «Моим идеалом в 1912—<19>13 гг. был бешеный темп», писал Крученых[118], и действительно, соавторство обеспечивало идеальные условия для победы над «непрозрачным временем»:

Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки.
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?
Сим победиши![119]

«Науку о хорошем» («хорошеуку» приведенного выше стихотворения Хлебникова) Крученых усвоил твердо и выполнил буквально. Уже в первой рабочей тетради «рукописного периода» (1927) он вернулся к модели

---

[117] Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2006. Том 6. Книга 2. С. 161.

[118] Из письма А. Крученых к А. Г. Островскому (1929). Цит по.: Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. С. 68.

[119] Стихотворение Велимира Хлебникова «Алеше Крученых». 26 октября 1920 г. (Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Том 2. С. 141). Одна из публикаций стихотворения (Хлебников В. Стихи. М.: Типография товарищества «Художественная Печатня», 1923) содержит приписку-уточнение Хлебникова: «Вернее, что грыз я один!» (Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 392). В «Записной книжке Велимира Хлебникова» приписка прокомментирована самим Крученых: «В данном же случае приписка скорее шутливая, чем серьезно-брюзжащая» (Крученых А.Е., Хлебников Велимир. Записная книжка Велимира Хлебникова. М.: Издание Всероссийского союза поэтов, 1925. С. 8.

«Крученых – Хлебников», на этот раз вынужденно использовав прием творческого расщепления – «подмены» соавтора, необходимого для создания текста. При этом исходным вариантом стала каллиграфия самого Крученых – тщательно выписанные округлые почерком строфы – а производным, «имплицитным Хлебниковым» – практически нечитаемая остроугольная скоропись того же Крученых, которой постепенно «сверху, снизу и вокруг» обрастали ясные и четкие строки исходника. Эта подмена была настолько органична, что в научном описании единицы хранения архивистом ошибочно указаны два работавших над текстом поэта[120], и если бы не многочисленные образцы каллиграфии Крученых в его рукописных книгах, доказать оригинальность авторства было бы сложно. Постепенно каллиграфию заменила машинопись: в тетрадях 1928 – 1930 гг. второй слой текста возникал вокруг машинописных вклеек.

Через три дня после самоубийства Маяковского, 17 апреля 1930 г., Крученых записал карандашом первый набросок реквиема – строфу, сложившуюся у него во время похорон:

Мне снилось (или сквозь сон) – это он написал новую поэму!

<u>Воспоминание</u>

Владимир –
длинное имя какое,
пред смертью так трудно
водить пером!
Ма-я-ков-ски-й –
еще потруднее,
его прочитал я
с трудом…
17.IV.30[121]

---

[120] «Крученых Алексей Елисеевич. Тетрадь с набросками стихотворений и др. Автограф, часть текста рукой неустановленного лица. 1927 г.». РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47. Обложка единицы хранения. В этом случае было полностью оправдано высказывание Хлебникова, сделанное им относительно книги «Игра в аду»: «Кто что писал — думаю, что это очень путанно» (Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 2. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 308).

[121] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 3. Здесь и далее при публикации стихотворений по архивным источникам сохранены особенности авторского стиля Крученых: оставлены без изменения строчные и прописные буквы, пунктуация, фонетическая запись, намеренная разбивка и искажения слов. Передана строфика.

Строфа отсылает к предсмертной записке «Всем», подписанной полным именем поэта («Счастливо оставаться/ Владимир Маяковский»). Рабочий вариант реквиема («Уже роковистые тени заката…») записан через несколько страниц: исходная машинопись (быстрая замена каллиграфии) и несколько слоев правки: синим карандашом, простым и чернилами[122]. Третья, последняя в тетради весны – лета 1930 г. и наиболее развернутая запись, была сделана 22 апреля[123]. В ней «роковистые тени заката» (слово из заумного словаря, объединяющее рок и необратимый раковистый излом, раскалывающий горную породу) стали просто «роковыми».

Уже роковые тени заката
набросили сетку на нашу голову
Вот уже старый друг протянул пятки, –
не вмещается в нормальном гробу.

Рокот моря, гуд земли,
мор небесный, град и гром
поразить нас больше не смогли-б
чем МАЯК, упавший среди комнаты.

Чуть-чуть пролив,
остальные раздавивши слезы,
говорю я не как нежный друг и брат,
говорю я прямо, крепко, грозно:

МАЯКОБА!
Что-ж ты сделал?
Во всю комнату
        на локоть –
«дуба дал».

Из-за драмы,
из-за бабы
два набоба
        пыжат морды…
Грязный бантик

---

[122] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 24. При линейной публикации стихотворения «Уже роковые тени заката…» невозможно отобразить полностью трехслойную правку. Воспроизведен только наиболее последовательный машинописный текст.
[123] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 25, 26.

дряблых губок
надо-б –
с корнем!
А ТЫ
ДУЛО ВДВИНУЛ! –
наповал!..
МАЯКОБА!
В небе бомбы
гляди в оба!
Многотонный
перегрызывает небо
грузный газовоз…
Сторож, сторож!
Нет, не в пору!
Двинул горы.
Врагу в радость,
нам на горе,
рано, рано,
рокот моря –
крупнокалибровый загромыхал…

Чтобы попытаться отразить при публикации все три слоя правки, скоропись, окружающую исходную машинопись, потребуется вытянуть в строку. Вот так при дипломатической передаче текста выглядела бы последняя строфа реквиема, в котором Крученых попытался детально восстановить факты (все равно не получилось: Маяковский застрелился из пистолета системы маузер), и в результате нашел еще один парадоксальный эпитет:

Врагу в радость,
нам на горе,
рано, рано,
рокот моря –
~~браунинг~~ загромыхал…
Кольт. Сорока двух калибровый кольт. 42-х калибровый. *Крупно калибровый*. Кольт автомат[124].

Реквием Маяковскому закономерно переходит в размышления о собственной смерти. В тетради есть несколько вариантов автоэпитафии, первая из них

[124] Запись от 17 – 23 апреля 1930 г. Машинопись, карандаш, чернила. Сохранена авторская орфография и пунктуация. Окончательный вариант (чернила) выделен курсивом. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 26.

выражает неприкрытое отчаяние – Крученых не только займется намеренным самоуничтожением, но и лишит потомков своего литературного наследия.

Не дам я работы крематорию
не буду затруднять родных, знакомых.
На зло поклонникам
ПРИ ЖИЗНИ
Сам
все сожгу
до последней косточки, –
пусть кричат:
веселый был покойничек…
Алексей Кручёных, 17 апреля 1930 г.[125]

Примерно через три недели он написал вторую автоэпитафию – уже в традиционной для жанра интонации – элегической, столь мало похожей на издевательски-ироничный тон первой:

Цокает цинком осень,
Воздух – стекло.
Холостит.
Дайте мне добродить
по холодной степи,
дослушать пронизывающие стихи.
Там
– смотришь –
Старуха костлявой клюкою
Ко мне постучит…
/Холодный май 6/V– 30/[126]

Используя датировку записей, можно точно определить, как долго подобное настроение продлилось в реальной жизни Крученых. Седьмого июня, ровно через месяц после решения «добродить по холодной степи», появляется третья автоэпитафия, в которой заложена совершенно иная жизненная стратегия:

ДНЕВНИК

Еще раз обмануть
голод и войну –
злейших скелетов,
поиздеваться над смертью, –
и тогда –

[125] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 24.
[126] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 57.

капут…
7/VI–30
Мрач<ные> мысли
и всем известно…[127]

В третьей автоэпитафии сформулирована «прагматика неучастия», которую Крученых будет использовать в дальнейшем творчестве: еще раз «обмануть голод и войну», еще раз «поиздеваться над смертью», чтобы выиграть еще тридцать восемь лет рукописного времени.

ВЫВОДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В предлагаемом исследовании на примере записных книжек Владимира Маяковского и рабочих тетрадей Алексея Крученых была предпринята попытка наметить некоторые тенденции изучения прагматики и коммуникации эго-документального наследия русского модренизма. Структуральное рассмотрение «я – текста» позволяет изменить исследовательскую оптику и перейти к многоаспектному пониманию литературного процесса, обеспечивающего циркуляцию текста по различным каналам. Наряду с линейным движением («я – текст» – публикация), закономерно приводящим к тиражированию одних и тех же включенных в «литературный канон» произведений, представляется перспективным перейти к анализу равноправных и не менее значимых направлений авторской прагматики, традиционно остающимися за рамками подобного подхода: андеграунду, самиздату и наконец, архивации («работе в стол», ориентированной на публикацию в будущем).

В этом случае представляется возможным рассмотреть бытование рукописи в контексте реальных практик литературного процесса – изучить трансформацию коммуникативной структуры художественного текста при переходе от «стволового» уровня текста к беловому в условиях различной социокультурной прагматики и функционала текста, который также может иметь разную направленность. Перспективным также представляется расширить круг привлеченных к исследованию рукописей, включив в нее не только первый авангард, но и наиболее яркие направления русского модернизма. Практическим этапом исследования станет формирование источниковой базы нового типа – цифровых форм рукописных документов, постоянно доступных для исследователя в любой точке мира, тем самым нивелирующей различие между архивным и опубликованным источником. Наравне с тиражируемым текстом филологи и лингвисты смогут обратиться к полному нецензурированному варианту со всеми особенностями подлинника. Круг источников филологического исследования не только

[127] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 77.

расширяется, но и изменится качественно, как и выводы о структуре и путях развития литературного процесса и художественного текста.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В Приложении к исследованию публикуются модель интерактивного издания эго-документального наследия русского модернизма. В качестве примера «я – текста» использован один из основных источников исследования – записная книжка Владимира Маяковского № 10 (1922). При расшифровке текста сохранены особенности работы Маяковского. В скорописи оставлены без изменения строчные и прописные буквы, а также особенности авторской пунктуации. Особенности фонетической записи приведены в текстуальных примечаниях.

Сохранены авторские искажения и строфика (тогда, когда она появляется), передано авторское деление страницы. Зачеркивание передано графически. Конъектуры текстолога приведены в угловых скобках.

ИСТОЧНИКИ

Основные источники

1. Крученых А.Е. Тетради с набросками стихотворений, статей, записями для памяти и дневниковыми записями. 1927 – 1965. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 47 – 93.
2. Крученых А.Е., Хлебников Велимир. Записная книжка Велимира Хлебникова. М.: Издание Всероссийского союза поэтов, 1925. – 30 с.
3. Маяковский В.В. Записная книжка № 10. РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 44.
4. Маяковский В.В. Записная книжка № 22. РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 71.
5. Маяковский <В.В.>. Люблю. – М.: МАФ, 1922. – 47 с.
6. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 т. М.: Наука, 2013 – наст. вр.
7. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. – М.: ГИХЛ, 1934 – 1938.
8. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Гослитиздат, 1955 – 1961.

Дополнительные источники

9. Автограф. XX век. Электронный архив русской литературы. [Электронный ресурс] URL: http://literature-archive.ru Дата обращения: 01.12.2023.
10. Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. 1- 3. – М., 2017 – 2019.
11. Асеев Н.Н. Работа Маяковского над поэмой «Про это» / Н.Н. Асеев. Вступ. статья // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М., 1934. С. 8 – 56.
12. Асеев Н.Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. – М., 1964.
13. Брюханенко Н. А. Пережитое // Современницы о Маяковском / Сост. В. В. Катанян. М., 1993.
14. Гете И.-В. Фауст. Прозаический перевод с пометами М.А. Булгакова. СПб., 1902. 192 с. НИОР РГБ. Ф. 562. Карт. 69. Ед. хр. 11.
15. Книги А.Е. Крученых кавказского периода из коллекции Государственного музея В.В. Маяковского: каталог. – М., 2002. – 92 с.
16. Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст., подг. тек ста и комм. С. Сухопарова. – München, 1994. – 317 с.
17. А.Е. Крученых. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – М., 2006. – 458 с.

18. Методические рекомендации по электронному копированию архивных документов и управлению полученным информационным массивом/ Ю.Ю. Юмашева. – М., 2012. 125 с. [Электронный ресурс] URL: https://archives.gov.ru/documents/rekomend_el-copy-archival-documents.shtml Дата обращения: 01.12.2023 г.

19. Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского. [Электронный ресурс] URL: https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/about Дата обращения: 01.12.2023 г.

20. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Кручёных / Сост., послесл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. – Berkeley, 1999. – 499 с.

21. Александр Сергеевич Пушкин. Электронное академическое издание. Тексты произведений [Электронный ресурс] URL: https://pushkin-digital.ru Дата обращения: 01.12.2023 г.

22. «Стенограмма»: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920-1930 гг. [Электронный ресурс] URL: http://stenogramma.imli.ru Дата обращения: 01.12.2023 г.

23. Терехина, В.Н.; Сарабьянов А.Д. «Лефанта чиол…». – М., 2002. – 392 с.

24. Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 2. – Л., 1930.

25. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. – М., 2006. – Том 6. Книга 2.

26. Якобсон-Будетлянин. Сборник материалов / Сост., подг. текста, предисл. и комм. Б. Янгфельдта. – Stockholm, 1992. – 185 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсеньев П.А. К конструкции поэтической прагматики. Новое литературное обозрение. 2016. № 2. С. 120 – 132. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2016/2/k-konstrukczii-pragmaticheskoj-poetiki.html?ysclid=lpobbt1qte480484717 Дата обращения: 01.12.2023.

2. Арутчева В. Записные книжки Маяковского // Лит. наследство. Т. 65: Новое о Маяковском. – М., 1958. – С. 325 – 396.

3. Березкин А. М. Когнитивные и прикладные аспекты современной текстологии // Русская литература. 2005. № 1. С. 67–80.

4. Бородкин Л.И. Виртуальная реконструкция исторического городского ландшафта: проблемы междисциплинарного синтеза и их решение // Историко-культурное наследие в цифровом измерении: материалы Международной научной конференции (г. Пермь, 20–22 октября 2021 г.) /Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Пермь, 2021. С. 130 – 133. [Электронный ресурс] URL:

http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/istoriko-kulturnoe-nasledie-v-cifrovom-izmerenii.pdf Дата обращения: 01.12.2023.

5. Бородкин Л.И. Digital history: Применение цифровых медиа в сохранении культурного наследия? //Информационный бюллетень Методологические проблемы исторической информатики. 2012. Т. 1. №1. С. 14 – 21.

6. Вайнштейн О. Б. Удовольствие от гипертекста (Генетическая критика во Франции) // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 383 – 388.

7. Венедиктова Т. Литература как коммуникация // НЛО. 2013. № 121. С. 406—409.

8. Венедиктова Т.Д. Литературная прагматика: конструкция одного проекта. Новое литературное обозрение. № 5. 2015. С. 126—145. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/literaturnaya-pragmatika-konstrukcziya-odnogo-proekta.html?ysclid=lpob51j7rw487894415 Дата обращения: 01.12.2023.

9. Генетическая критика во Франции: Антология. – Москва : ОГИ, 1999. – 287 с.

10. Грачева А.М. Текстологические проблемы научного издания сочинений писателей первой волны русской эмиграции (Собрание сочинений А. М. Ремизова) // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей. М., 2003. С. 349 – 355.

11. Громова-Опульская Л.Д. Текстология незавершенного //Русская литература. 2002. № 2. С. 117.

12. Грякалова Н., Иванова Е. Записные книжки Александра Блока без купюр // Наше наследие. 2013. № 105. С. 90 – 105.

13. Двинятина Т.М. Поэзия И. А. Бунина – основной текст // Русская литература. 2010. № 1. С. 61 – 84.

14. Иоффе Д.Г. К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда.// НЛО. 2016. № 4. С. 287 – 314. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2016/4/k-voprosu-o-radikalnoj-estetike-vtorogo-russkogo-avangarda.html Время обращения: 01.12.2023.

15. Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. – М., 2018. – 368 с.

16. Иоффе Д.Г. Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского sub specie авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества //Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 228 – 272.

17. Карпов Дмитрий. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 1-2 (24). [Электронный ресурс] URL: https://antiqueland.ru/articles/1256 Время обращения: 01.12.2023

18. Корниенко Н.В. «Страдания новатора» (В. Маяковский и Л. Андреев)// Творчество В.В. Маяковского: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры. Вып. 4. Кн. 2. – М, 2020. – С. 15 – 29.

19. Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Электронная реконструкция творческого архива: экономические и правовые аспекты. Опыт РГАЛИ и Архива русской эмиграции университета г. Лидса // Объединенный электронный архив Ивана Бунина. Электронная текстология [Электронный ресурс]. URL: http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1 Дата обращения: 01.12.2023

20. Лекманов О.А. Последний император. Знамя. 2014. № 2. С. 197 – 206.

21. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 23 – 46.

22. Лукьянин Валентин. Маяковский «сам» и пять его свердловских дней. // Урал. 2003. № 1. С. 177 – 208.

23. Моретти Франко. Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели. Науч. ред. перевода И. Кушнарева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. – 352 с.

24. Оборин Лев. Красная книга [Рец. на:] Бенгт Янгфельдт. Ставка – жизнь. – Знамя. 2010. № 3. С. 183 – 184.

25. Ромахин А. Иконография Маяковского: опыт комплементарной критики: [Рецензия на каталог «Маяковский глазами современников: Каталог материалов из фондов Государственного музея В.В. Маяковского» (М., 2018)] // Портал "АртГид". 30.07.2019 [Электронный ресурс] URL: https://artguide.com/posts/1805?page=86 Дата обращения 01.12.2023.

26. Современницы о Маяковском / Сост. В. В. Катанян. М., 1993. – 115 с.

27. Спиридонова Л.А. Текстология: теория и практика. М., 2019. – 256 с.

28. Старкина С. Алексей Крученых и Велимир Хлебников как соавторы: новые материалы//НЛО. 2016. № 3. С. 164 – 181.

29. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005. – 396 с.

30. Терехина В.Н. Текстология заглавий у Маяковского: инерция или традиция?// Творчество В.В. Маяковского: Владимир Маяковский в контексте мировой культуры. Вып. 4. Кн. 2. – М, 2020. – С. 357 – 263.

31. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. — Л., 1959. — 525 с.

32. Харджиев, Н. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. С приложением «Кручёныхиады» и др. материалов. – М., 2006. – 557 с.

33. Харджиев Н. Полемичное имя // Памир. 1987. № 2. С. 163 – 165.

34. Шапир М.И. Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм// Philologica. 1995. № 2. С. 136 – 143.

35. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987. – 460 с.

36. Янгфельдт Бенгт. Ставка – жизнь: Владимир Маяковский и его круг. – М., 2016. – 528 с.