

GALINA MICHAILOVA

**ANKSTYVASIS  
RUSŲ FUTURIZMAS**

VU  
1575

Vilniaus  
universiteto  
leidykla

GALINA MICHAILOVA

# ANKSTYVASIS RUSŲ FUTURIZMAS

Studijų knyga



VILNIAUS UNIVERSITETO LEIDYKLA  
VILNIUS, 2017

Apsvarstė ir rekomendavo išleisti  
Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto taryba  
(2017 m. balandžio 21 d., protokolas Nr. 13)

Recenzavo:  
dr. Valentina Brio (Jeruzalės hebrajų universitetas)  
doc. dr. Birutė Meržvinskaitė (Vilniaus universitetas)

ISBN 978-609-459-847-0

© Galina Michailova, 2017

© Vilniaus universitetas, 2017

ГАЛИНА МИХАЙЛОВА

# РАННИЙ ФУТУРИЗМ

Учебное пособие  
к спецкурсу «Русский авангард»



Рецензенты:

Доктор гуманитарных наук Валентина Брио (Еврейский университет в Иерусалиме)

Доктор гуманитарных наук, доц. Бируте Мержвинскайте (Вильнюсский университет)

ISBN 978-609-459-847-0

© Galina Michailova, 2017

© Vilniaus universitetas, 2017

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	6
<b>РАЗДЕЛ I</b> .....	8
Возникновение русского футуризма. Состав, программы и художественная практика основных группировок .....	9
Эгофутуризм .....	23
Мезонин поэзии .....	36
«Центрифуга» .....	40
Кубофутуризм .....	48
Кубофутуризм и изобразительное искусство: союз художников и поэтов .....	55
Русский и итальянский футуризм: эстетические принципы и взаимосвязи .....	92
Футуристический театр .....	122
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы</i> .....	154
<b>РАЗДЕЛ II</b> .....	155
Манифест «Пощечина общественному вкусу». История создания и публикации .....	156
Пощечина общественному вкусу .....	158
Комментарии к манифесту .....	159
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы</i> .....	242
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	244
Музыка водостока: метафоризация реальности в стихотворении Владимира Маяковского «А вы могли бы?» .....	245
Библиографические источники .....	252

## ВВЕДЕНИЕ

В учебном пособии представлены материалы к спецкурсу «Русский авангард» (магистерская программа «Русистика»).

В центре внимания – русский футуризм как явление европейского авангарда. Временные рамки «повествования» о русском футуризме ограничены его ранним этапом – 1909–1916 гг. Поэтому в основу пособия положен не исторический, а тематический принцип, когда в двух разделах пособия представлены некоторые важные для русского авангарда феномены: авангардные поэтические объединения и их программы, взаимоотношения русского футуризма с теорией и практикой современного им изобразительного искусства и итальянского футуризма, театральная деятельность группы «Гилея», а также образцы манифестарной эстетики русских футуристов – «Пощечина общественному вкусу» и некоторые другие декларации. Избрание подобных тематических узлов отчасти продиктовано программной установкой футуризма – синтезом искусств.

В первом разделе пособия учитывается внутренняя неоднородность и раздробленность футуризма и дается характеристика самых значительных футуристических объединений и их представителей. Историко-биографические сведения сопровождаются интерпретацией художественных текстов, пояснением программных понятий и теоретических положений, выраженных в многочисленных манифестах и прокламациях будетлян, эгофутуристов, а также участников «Мезонина поэзии» и «Центрифуги». Примеры тесного сотрудничества русских кубофутуристов с представителями новаторского изобразительного искусства, а также отдельные концепции и события в сфере визуального авангарда изложены во второй части первого раздела. Третья часть посвящена итальянскому футуризму и визиту его лидера, Ф.-Т. Маринетти, в Россию. Здесь проблематизируются мировоззренческие и эстетические расхождения и сходство между русским футуризмом (включая авангард 1920-х гг.) и итальянским футуризмом первого и второго этапов его развития. В четвертой части первого раздела собраны материалы о футуристических театральных постановках в декабре 1913 г. как воплощения идей радикального обновления социокультурного бытия.

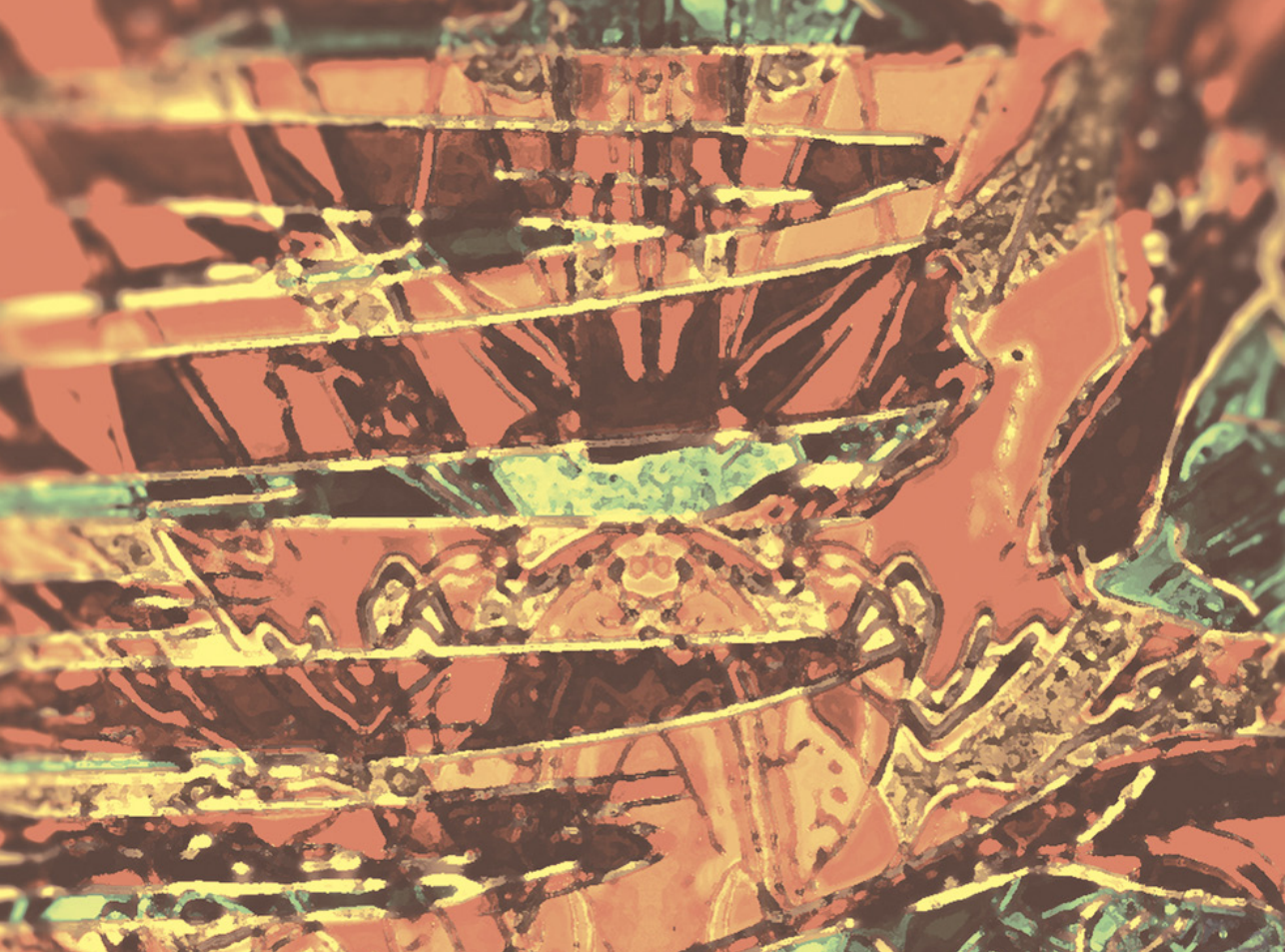
Второй раздел пособия представляет собой подробный комментарий первого кубофутуристического манифеста – «Пощечины общественному вкусу». Декла-

ративность этой футуристической прокламации компенсируется вовлечением в комментарий разнообразных историко-культурных сведений, примеров из творческой практики футуристов (в частности, описаний футуристических экспериментов по освобождению поэтического слова от норм «здорового смысла» и «хорошего вкуса») и отсылок к более конкретным футуристическим декларациям – «Слову как таковому» и др.

Приложение к пособию включает в себя интерпретацию одного из стихотворений В. Маяковского как неоднозначного артефакта авангардного искусства. Некоторые задания и вопросы, предложенные в пособии, также направлены на то, чтобы закрепить механизмы понимания авангардных способов социальной и эстетической репрезентации.

В пособии цитируются ключевые футуристические манифесты и статьи, воспоминания современников, литературная критика 1910-х гг. и научные исследования нашего времени. Учитывая обилие научно-критической литературы о русском авангарде, предпочтение отдается «классическим» трудам (работам Р. Якобсона, В. Маркова, Н. Харджиева, П. Бюргера, Дж. Боулта, Дж. Янчека, Х. Барана, Оге А. Ханзен-Лёве) и наиболее авторитетным современным исследованиям в области авангарда (трудам А. Крусанова, Е. Бобринской, Т. Горячевой, В. Терёхиной и др.).





# РАЗДЕЛ

# I



# ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУССКОГО ФУТУРИЗМА. СОСТАВ, ПРОГРАММЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ОСНОВНЫХ ГРУППИРОВОК

Во второй половине апреля 1910 г. в Петербургском издательстве «Журавль», организованном живописцем, музыкантом, одним из будущих лидеров русского авангарда Михаилом Матюшиным, появилось первое издание российских футуристов – книга «Садок судей» (тираж 300 экз.), ознаменовавшее распад старых и возникновение новых литературных течений.

По некоторым источникам, тираж сборника «Садок судей» составлял 480 экз., но счет за работу не был оплачен, книга не была выкуплена, и, как вспоминает Давид Бурлюк, весь тираж «Садка судей», за исключением полученных Василием Каменским 20 экз., остался на складе, а потом и вовсе пропал, так что издание стало библиографической редкостью.

Для некоторых авторов – Велимира Хлебникова, Давида Бурлюка и Николая Бурлюка – публикации в «Садке судей» не были дебютом. Их стихи были напечатаны несколько раньше, в марте 1910 г., в сборнике «Студия импрессионистов», выпуск которого был приурочен к открытию художественной выставки «Треугольник». Новаторские опыты авторов «Садка судей» были резко отрицательно оценены в прессе.

Михаил Матюшин вспоминал о появлении первой футуристической книги так:

*Я помню учредительные собрания участников первого сборника «Садок судей»: Хлебников, Елена Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Екатерина Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Городецкий). Сколько остроумных соображений, сколько насмешек над теми, кто придет в тупик от одного вида книжки, напечатанной на обоях, со странными стихами и прозой. Тут же В. Бурлюк рисовал портреты участников сборника. Тут же рождались и шуточные экспромты, возбуждавшие не смех, а грохот. Книжку никто не хотел печатать. Поэтому мы ее напечатали в типографии немецкой газеты «Petersburger Zeitung». На наше первое выступление символисты почти не обратили внимания, приняв бомбу за обыкновенную детскую хлопушку. «Садок судей» быстро разошелся, и мы стали подумывать о втором «Садке». Знали ли мы в это время об итальянском футуризме? Знали, хотя и мало. До нас доходили вести о новом искусстве из Франции.*

Другой мемуарист – один из ведущих участников футуристического движения Василий Каменский, прокомментировал событие таким образом:

*Мы великолепно понимали, что этой книгой кладем гранитный камень в основание «новой эпохи» литературы, и потому постановили:*

- 1) *разрушить старую орфографию – выкинуть осточертевшие буквы ять и твердый знак;*
- 2) *напечатать книгу на обратной стороне комнатных дешевых обоев – это в знак протеста против роскошных буржуазных изданий;*
- 3) *выбрать рисунок обоев бедных квартир и этот рисунок оставить чистым на левых страницах, как украшение; <...>*
- 7) *по выходе книги появиться всем где возможно, чтобы с «Садком Судей» в руках читать вещи и пропагандировать о пришествии «будетлян» (от слова «будет», по Хлебникову)<sup>1</sup>.*

Но что собой представляла «старая эпоха» литературы? Поэтесса Елизавета Кузьмина-Караваева (в будущем монахиня Мария [Скобцова]) изнутри культурной элиты того времени рисует такую картину:

*Непередаваем этот воздух 1910 года. Думаю, не ошибусь, если скажу, что культурная, литературная, мыслящая Россия была совершенно готова к войне и революции.*

*В этот период смешалось всё. Апатия, уныние, упадочничество – и чаяние новых катастроф и сдвигов. Мы жили среди огромной страны, словно на необитаемом острове. Россия не знала грамоту, – в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура – цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим времен упадка.*

*Мы не жили, мы созерцали всё самое утонченное, что было в жизни, мы не боялись никаких слов, мы были в области духа циничны и нецеломудренны, в жизни вялы и бездейственны. В известном смысле мы были, конечно, революция до революции, – так глубоко, беспощадно и гибельно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее. И вместе с тем эта глубина и смелость сочетались с неизбывным тлением, с духом умирания, призрачности, эфемерности.*

Прочитируем и драматически противоречивое определение духовной и интеллектуальной жизни России той эпохи, которое дал философ Николай Бердяев:

---

<sup>1</sup> В. Хлебников, подчеркивая самобытность русского авангарда, изобрел именно такое обозначение для группы первых русских футуристов (*лат.* futurum – будущее).

*Это была эпоха пробуждения самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни. Но все происходило в довольно замкнутом круге, оторванном от широкого социального движения. Изначально в этот русский ренессанс вошли элементы упадочности. Иногда казалось, что дышат воздухом теплицы, не было притока свежего воздуха. Культурный ренессанс явился у нас в предреволюционную эпоху и сопровождался острым чувством приближающейся гибели старой России. Было возбуждение и напряженность, но не было настоящей радости.*

На фоне этих характеристик четко проступают определенные качества русского футуризма, которые заставили и критиков, и читателей говорить о нем как о новом литературном направлении. Это молодой задор (самому старшему из футуристов, Давиду Бурлюку, было на тот момент неполных 28 лет, самому младшему, Владимиру Маяковскому, – 17), энергия и наступательность, обращенность к естественному, природному, языческому началам земли, на которой русские будетляне родились и выросли, и, одновременно, энтузиастический взгляд в будущее России как гармоническое содружество человека, машины и зверя. Отметим также стремительность, с которой русские авангардисты вышли из гостиных, салонов, кружков и «башен» на городскую улицу, «безъязыкости» которой они хотели подарить Слово.

В Москве и Петербурге в начале XX в. было немало **центров интеллектуальной и артистической жизни**. Это «Пятницы» на квартире у петербургского поэта К. К. Случевского (позднее, после смерти Случевского – «Вечера» Случевского» в других местах), литературные и религиозно-философские собрания в петербургском «салоне» З. Гиппиус и Дм. Мережковского, воскресные (как правило) журфиксы петербургских литераторов на квартирах писателя-символиста Ф. Сологуба, встречи в артистических кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», в редакциях символистского журнала «Весь» и пришедшего ему на смену (1909) журнала «Аполлон», объединившего литераторов и художников. В Москве – «среды» В. Брюсова в доме на Первой Мещанской улице, Заседания Религиозно-философского общества в изысканном особняке в стиле Art nouveau.

Особую известность приобрели «собрания» на *Башне*. Так именовали петербургскую квартиру поэта Вяч. Иванова в башенной части пятиэтажного доходного дома на углу Таврической и

Тверской улиц в Петербурге. В 1905–1912 гг. в «башенных собраниях» принимали участие известные литераторы, философы, богословы, артисты. Творческий путь футуриста-будетлянина Велимира Хлебникова также тесно связан с «башней».



Один из тех, в кого футуристы «швыряли бомбу, начиненную динамитом первого литературного выступления», – Александр Блок так охарактеризовал год появления «Садка судей»:

*...1910 год – это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма.*

«Усталое» искусство нуждалось в живительных соках нового, нестереотипного понимания мира, в свободном от шаблонов творчестве:

*Варварство духа и варварство крови и плоти, черпающие силы из глубочайших темных истоков бытия <...> из непросветленной и непретворенной еще культурой бездонности, должно могущественным потоком нахлынуть на человеческую культуру, когда в ней наступает упадок и истощение <...> футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение (Н. Бердяев).*

Выделим отдельные **тенденции в культурной жизни России 1900–1910-х гг.**

Во-первых, пристальное внимание к искусству предшествующих столетий. Для символистов современная культура – это «живая, динамическая память» (Е. Ер-

милова) о ее прошлом. Акмеисты обращали «влюбленный» взгляд (Н. Гумилев) к Франсуа Вийону, Рабле, Шекспиру. Русскому футуризму, при всем его негативном отношении к «литературным окаменелостям» (Ю. Тынянов), предшествовал «напряженный интерес ко всей русской поэзии в целом, начиная от мощно неуклюжего Державина до Эхсила русского ямбического стиха Тютчева» (О. Мандельштам). Это было замечено Ю. Тыняновым в его статье о Хлебникове, опубликованной после смерти поэта, в 1924 г.:

*Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настезь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов. Пушкин входит в новый строй не в тех окаменелых, неразжеванных сгустках, которыми щеголяют стилизаторы, а преображенный... <...> Ода Ломоносова и Пушкина, «Слово о полку Игореве» и перекликающаяся с Некрасовым «Собакевна» из «Ночи перед Советами» – неразличимы как «традиции»: они включены в новую систему.*

Аналогичной была ситуация и в сфере пластических искусств: к примеру, «неоклассические» поиски сотрудников журнала «Аполлон» (прежде всего, античные увлечения Льва Бакста), ориентация русских зодчих на архитектуру итальянского Возрождения и русского классицизма XVIII – нач. XIX вв. и т.п.

Во-вторых, сознательное и энергичное обращение людей искусства к народной культуре и к «срединному» (по отношению к фольклору и профессиональному творчеству) искусству: иконе, лубку, живописному примитивному портрету, площадному театру, городскому песенному творчеству, «художественному кодексу» трактиров и балаганов, панно-задникам рыночных фотографов, расписным подносам, вышивке, игрушке. Один из теоретиков русского авангарда, Сергей Бобров, в докладе на Всероссийском съезде художников (декабрь 1911 г., Петербург) говорил о «русских пуристах» (так он именовал новые течения в русской и западноевропейской живописи), которые «увидали, что на их родине так много еще нетронутого и неразработанного. Наши изумительные иконы – эти мировые венцы христианского религиозного искусства, наши старые лубки, северные вышивки, каменные бабы, барельефы на просфорах, на крестах и наши старые вывески. Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали».

Эти две, казалось бы, взаимоисключающие тенденции – пристальное внимание ко всему разнообразию профессионального искусства в его историческом развитии и обращение к национальным истокам – существовали одновременно, дополняя друг друга, связанные между собой «общим принципом, характерным для той эпохи, – стремлением рассматривать время не как длительность, а как про-

странство» (А. Маркович), когда прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно в сознании художника.

Опора на древнейшие формы национального искусства демонстрировала и еще один важный момент в теории и практике нового искусства – органическую принадлежность России к Востоку. Художник Александр Богомазов, автор своеобразного манифеста кубофутуризма «Живопись и элементы» (1914), заявлял:

*Самодавление материала – принцип, становящийся ...общим законом современного искусства, для своего конечного воплощения в произведениях последнего требует прежде всего наличности чувства материала. Но именно этого на Западе нет: Запад материала как органической субстанции искусства не чувствует.*

Аналогично для поэта и теоретика кубофутуризма, будетлянина Бенедикта Лившица тяготение русской культуры к восточным традициям заключается не столько в связях русской иконописи с персидской миниатюрой, лубка – с китайской, русского витража – с восточной мозаикой, частушки – с японской танкой, сколько в «сокровенной близости к материалу..., исключительном чувствовании его..., прирожденной способности перевоплощения, устраняющей все посредствующие звенья между материалом и творцом». Именно это, согласно Лившицу, подмечали у россиян европейцы, и именно это «им от века запрещено». Это чувство материала, – рассуждал Лившиц в статье «Мы и Запад», – касается и того его состояния, которое именуется «мировым веществом», оттого будетляне – единственные, кто может строить и строит «искусство на космических началах. Сквозь беглые формы нашего сегодня, сквозь временные воплощения нашего я мы идем к истокам всякого искусства – к космосу».

В-третьих, превращение «русской темы» (темы России, ее судьбы и ее народа) в кардинальную проблему художественной культуры, в средоточие интересов общества, в том числе литераторов и художников. Русская тема объединяла, к примеру, членов Союза русских художников, возникшего в 1903 г., и неопримитивистов – участников художественных объединений «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Это отметила Марина Цветаева, подчеркнувшая в своем эссе о художнице-авангардистке Наталье Гончаровой ее глубинную народную суть:

*Гончарова природы, народа, народов, со всей древностью деревенской крови в недавности дворянских жил, Гончарова – деревня, Гончарова – древность, Гончарова – дерево, древняя, деревенская, деревянная, древесная, Гончарова с сердцевиной вместо сердца и древесиной вместо мяса, – земная, средиземная, красно-и-черно-земная..!*

Вопросы древней и современной России занимали И. Бунина, М. Горького, А. Блока. Эта тема – нерв «творений» Хлебникова и Каменского еще до их формального вступления в футуристическое содружество.

В-четвертых, радикальное нарушение прежних заветов художественного творчества – искажение установившейся системы эстетических конвенций, принятых в культуре того времени, создание новых содержательных форм в искусстве, вызывающих у читателей/зрителей признание, недоумение или отрицание.

Эпатирующий внешний вид первого футуристического издания, его странное название «Садок судей», произведения авторов, опубликованных в нем («опусы» Василия Каменского и Давида Бурлюка, «инфантильная» проза Екатерины Низен, стихи Елены Гуро и Николая Бурлюка, рассказ Сергея Мясоедова, произведения Велимира Хлебникова) вызвали полемику среди литературных критиков. Так, Николай Гумилев назвал сборник «кульминационной точкой дерзаний тех, кто “объявил войну прошлому”». В целом его оценка была негативной: «Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны».

Но футуристический обвал только начался: 18 декабря 1912 г. в обложке, обтянутой мешковиной, появился сборник «**Пощечина общественному вкусу**» с произведениями Велимира Хлебникова, стихотворениями Владимира Маяковского, Алексея Кручёных, Давида Бурлюка и Бенедикта Лившица, маленькими рассказами Василия Кандинского, а также выразительной прозой Николая Бурлюка. Помимо этого в сборнике были опубликованы программные статьи Д. Бурлюка «Кубизм (Поверхность-плоскость)» и «Фактура» и две теоретические статьи Хлебникова: «Образчик словоновшеств в языке» и «Взор на 1917 год». В статьях Бурлюка описывались важнейшие принципы новой живописи: «канон сдвинутой конструкции» и «скульптурные» возможности фактуры, с помощью которых художник может разными способами организовать поверхность холста.

**Манифест**, прилагавшийся к книге и подписанный Д. Бурлюком, Маяковским, Крученых и Хлебниковым, был повторно выпущен через четыре месяца в виде листовки.



*ПолитexЛИБ – WordPress.com*



Художник, поэт и теоретик искусства **Василий Кандинский (1866–1944)** переселился в Германию еще в 1896 г., но поддерживал связи с Россией. Четыре стихотворения в прозе, вошедшие в альбом Кандинского «Klänge» (*Звуки*, München, 1913), были включены в «Пощечину» без согласия автора (ранее публикация «Звуков» планировалась в России, но не была осуществлена). Кандинский публично опротестовал свое появление в футуристическом издании: «Я искренне интересуюсь различными художественными опытами, – писал он, – и даже готов простить некоторую поспешность и незрелость молодых авторов, которая со временем пройдет, если талант будет развиваться надлежащим образом. Однако ни при каких условиях я не смогу согласиться с тем тоном, с которым написан этот манифест, и категорически осуждаю его, кто бы ни был автор онога». То есть Кандинского возмутил эпатажный тон предваряющего сборник манифеста, не отвечавший его этическим взглядам и нормам поведения.

Сборник вызвал шквал отрицательных рецензий, которые Бенедикт Лившиц позднее собрал в специальную статью «Позорный столб российской критики: Материал для истории литературных нравов», опубликованную в «Первом журнале русских футуристов». Тот же Лившиц дал объективную оценку содержанию «Пощечины» в своих мемуарах «Полутороголазый стрелец» (1933):

*После двух с половиной лет вынужденного молчания (ведь ни один журнал не соглашался печатать этот «бред сумасшедшего») Хлебников выступил с такими вещами, как «Конь Пржевальского», «Девий бог», «Памятник», с «повестью каменного века» «И и Э», с классическими по внутренней завершенности и безупречности формы «Бобэоби», «Крылышка золотописьмом», а в плане теоретическом – с «Образчиком словоновшеств в языке» и загадочным лаконическим «Взором на 1917 год», в котором на основании изучения «законов времени» предрекал в семнадцатом году наступление мирового события. По сравнению с Хлебниковым, раздвигавшим возможности слова до пределов, ранее невысказанных, все остальное в сборнике казалось незначительным, хотя в нем были помещены и два стихотворения Маяковского, построенные на «обратной» рифме, и прелестная, до сих пор не оцененная проза Николая Бурлюка, и его же статья о «Кубизме», ставившая ребром наиболее острые вопросы современной живописи.*

Сборник «Пощечина общественному вкусу» прочитал Александр Блок, отчеркнувший стихи Маяковского и Хлебникова и 25 марта 1913 г. записавший в своем дневнике: «Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм. <...> Футуристы прежде всего дали уже Игоря-Северянина. Подозреваю, что значителен Хлебников. Е. Гуро достойна внимания. У Бурлюка есть кулак. Это более земное и живое, чем акмеизм».

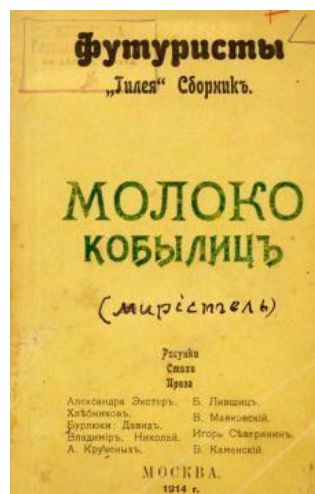
В феврале 1913 г. вышел в свет второй сборник «Садок судей II». Б. Лившиц вспоминал:

*Издатели, Матюшин и Гуро, желали и внешнестью сборника, и составом участников подчеркнуть его преемственную связь с первым «Садком Судей». Но об обойной бумаге, на которой вышел первый «Садок» («в знак протеста против роскошных буржуазных изданий», – как писал В. Каменский. – Г.М.), напоминала только обложка, а из зачинателей недоставало Василия Каменского, забросившего в то время литературу и променявшего поэзию на авиацию. Зато появились новые лица: Маяковский, Крученых и я. Из художников, кроме обоих Бурлюков <Давида и Николая> и Гуро, сборник иллюстрировали Ларионов и Гончарова, которым прошлогодние столкновения на «Бубновом Валете» и «Ослином Хвосте» не помешали выступить совместно со своими противниками – обстоятельство, лишний раз свидетельствовавшее об отсутствии принципиальных различий между обеими группами.*

В том же и в последующем годах появились и другие издания футуристов: сборник стихов и рисунков «Требник троих» (начало апреля 1913 г.) с участием Хлебникова, Маяковского, братьев Бурлюков (Давида, Николая и художника Владимира), Надежды Бурлюк и Владимира Татлина, сборник «Дохлая луна» (осень 1913 г.), в подзаголовке которого участники впервые обозначили себя как «футуристы», сборник «Молоко кобылиц» (январь 1914 г.) со стихотворениями Хлебникова, Маяковского, Каменского и рисунками Александры Экстер, Д. и В. Бурлюков.

Весной 1914 г. «вылетел в свет № 1–2 первый журнал русских футуристов. Сотрудники – футуристы всей России». Участники «Первого журнала русских футуристов» – Константин Большаков, братья Бурлюки, В. Каменский, А. Крученых, Николай Кульбин, Борис Лавренев, Б. Лившиц, В. Маяковский, Игорь Северянин, Сергей Третьяков, В. Хлебников, Вадим Шершеневич, художники Георгий Якулов, Александра Экстер, Фернан Леже, Казимир Малевич, М. Матюшин и др.

Все футуристические книги, альманахи и сборники составлялись авторами, которые являлись одновременно литераторами, художниками, конструкторами и оформителями этих изданий. Футуристы экспериментировали с типографским набором, используя шрифты различных кеглей, контрастных начертаний и гарнитур, выполняли страницы книг и их обложки из оригинальных, непривычных для книгопечатания материалов.



Litru.ru

В блоке с Игорем Северяниным был выпущен альманах «Рыкающий Парнас» (январь 1914 г.), включивший в себя манифест «Идите к черту!» (тираж издания был конфискован из-за «явно неблагопристойных выражений» и рисунков Павла Филонова и братьев Бурлюков, которые цензура сочла непристойными). В манифесте футуристы отмежевывались от символистов, акмеистов и эгофутуристов:

*Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:*

*1) Все футуристы объединены только нашей группой.*

*2) Мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов: Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Виктор Хлебников.*

Союз кубофутуристов «Садка судей» и «Пощечины» с эгофутуристом Северяниным не был долговечным, «блок» начал распадаться во время первых совместных выступлений Бурлюка, Маяковского и Северянина в «футуристическом турне» по городам России в 1914 г.

**Турне футуристов по городам России** состоялось в декабре 1913 – марте 1914 г. На декабрьских 1913 г. «гастролях» в состав футуристической «делегации» входили Д. Бурлюк, В. Маяковский и В. Каменский. «Необходимость широкой пропаганды теории и практики нового течения была обусловлена бойкотом со стороны издателей, отказывавшихся печатать книги поэтов-футуристов» (Н. Харджиев). Как пишет Л. Алексеева, ссылаясь на воспоминания В. Каменского, у каждого из выступавших поэтов была своя роль: «Бурлюк говорил о новой живописи, Маяковский – о новой поэзии, Каменский – о технических достижениях и новом восприятии жизни. Одновременно последний выступал в роли импресарио, заведующего реквизитом, занимался обеспечением охраны, расклейкой афиш и главное – как дипломированный авиатор, то есть серьезный человек, получал у губернаторов разрешения на выступления».

В стане футуристов было немало отдельных групп, между которыми не прекращалась литературная полемика. Представители разных авангардных альянсов претендовали на то, чтобы быть (считаться) единственными и истинными выразителями эстетических ценностей футуризма, полагая иных самозванцами, стилизаторами, плагиаторами. Между тем границы между футуристическими объединениями были проницаемы. Более того, нередко разноречивыми были этические либо эстетические концепции членов одной группы. К примеру, Николай Бурлюк отказался подписать манифест «Идите к черту!», рассудив, что это неудобно в отношении тех людей, которым ты через час будешь пожимать руку. Много позже, в

1923 г., Сергей Третьяков (участник московского и дальневосточного авангардного движения, позднее – теоретик советского творческого объединения, в котором футуристы играли ведущую роль – «Левого фронта искусств») предварил одну из своих статей таким рассуждением о многоликости русского авангарда и трудностях определения футуризма как направления, связанного общностью теоретических и художественных установок, стиля, приемов обработки материала:

*...обычно приходится плутать беспомощно между непохожими группировками – классифицировать эго и кубо-футуристов, искать раз навсегда установленные чувствований и связанного с ними канона художественных форм и останавливаться в недоумении между «песенником-архаиком» Хлебниковым, «трибуном-урбанистом» Маяковским, «эстет-агитатором» Бурлюком, «заумь-рычалой» Крученых. А если сюда прибавить «спеца по комнатному воздухоплаванию на фоккере синтаксиса» Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения внесут «отваливающиеся» от футуризма – Северянин, Шершеневич и иные.*

**Разнообразие российских литературных футуристических объединений** можно свести к четырем организациям: «Гилея» (кубофутуристы), «Ассоциация эгофутуристов», «Мезонин поэзии» и «Центрифуга».

Для начала сошлемся на довольно едкое мнение свидетеля и активного участника становления авангардной литературы – Вадима Шершеневича:

*В футуризме резко различались два течения. Эгофутуристы – ленинградская группа жеманных поэтов, все дерзання которых не шли дальше «фешенебельных» неологизмов и словесных ухищрений. Это была группа малахольная, без теоретической подоплеки. Это была группа, недовольная символизмом и не знавшая, куда причалить. Они не причалили никуда. Кубофутуристы таили в себе всю мощь подлинного футуризма, все его теоретические задатки и выкладки. В этой группе была не только точка, от которой отталкивались, но и точка цели. Урбанизм, космополитизм, социальная устремленность, революционное новаторство, ненависть к классу «богатых» – все это, пусть порой невнятно, проступало на страницах кубофутуристических книг. «Мезонин поэзии» плутал посредине. Третьяков тащил его к кубофутуристам, Зак – к футуристическому акмеизму, Широков и ряд петербуржцев – к эгофутуризму, а я тихонько гнул к будущему имажинизму... «Лирика» (позднее – «Центрифуга» – Г.М.): Бобров, Асеев, Пастернак, Божидар и другие – примыкали к футуризму постольку, поскольку можно было «не сердя маму» – символизм.*

Каждая из групп претендовала на доминирующую роль в новом искусстве. Так, в «Первом журнале русских футуристов» (1914) были выпады в адрес группы «Центрифуга», лидер которой – амбициозный Сергей Бобров – в сборнике «Руконог» (1914) ответил авторам журнала не меньшими резкостями. Разгневанные

«трусы, ренегаты, предатели, пасеисты» из «Первого журнала...» послали в издательство «Руконога» письмо, требуя объяснений, и т.д., и т.п. Сошлемся на воспоминания Бориса Пастернака в мемуарной «Охранной грамоте»:

*...в новаторской группе «Центрифуга», в состав которой я вскоре попал, я узнал (это было в 1914 году, весной), что Шершеневич, Большаков и Маяковский наши враги и с ними предстоит нешуточное объяснение. Перспектива ссоры с человеком, уже однажды поразившим меня и привлекавшим издали все более и более, нисколько меня не удивила. В этом и состояла вся оригинальность новаторства. Нарождение «Центрифуги» сопровождалось всю зиму нескончаемыми скандалами. Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью.*

Другой пример: организатор и глава издательства «Мезонин поэзии» Вадим Шершеневич в теоретическом трактате «Футуризм без маски» отказывал «гилейцам» – кубофутуристам в праве именоваться футуристами. Сопратник Шершеневича по «Мезонину поэзии» Рюрик Ивнев вспоминал, что Шершеневич был во враждебных отношениях со всеми другими футуристическими издательствами, понося в критическом отделе «Мезонина» сборники футуризма издательства «Центрифуга». Кубофутуристы, в свою очередь, относились к футуристам «Мезонина поэзии» и «Центрифуги» враждебно, «не считая их настоящими “кровными” футуристами».

Но, как сказано выше, группы время от времени объединялись для совместных устных и печатных выступлений. Так, например, поэты «Мезонина поэзии» постоянно участвовали в изданиях «Ассоциации эгофутуристов», а эгофутуристы после смерти лидера (Ивана Игнатъева) составили блок с «Центрифугой», а Игнатъев в центрифугистском альманахе «Руконог» был объявлен «первым русским футуристом». Главный же эгофутурист Игорь Северянин «колебался» меж эгофутуризмом, кубофутуризмом и собственной, независимой ни от каких «школ», позицией.

Обычно разговор о русском футуризме сводится к истории кубофутуристов (будетлян) – к группе «Гилея». Причиной тому является яркость и талантливость участников группы. Дело в том, что футуризм выдвинул немало эффектных и будоражающих воображение идей, но не подкрепил их столь же яркими художественными текстами, сравнимыми с изложенными в манифестах и декларациях программами. Немецкий художник-экспрессионист Франц Марк в 1912 г. писал русскому экспрессионисту Василию Кандинскому, что он не может избавиться от чувства противоречия между удивительными идеями итальянских футуристов и средним уровнем воплощающих их художественных произведений. Так и в русском футуризме: творчество поэтов группы «Гилея» В. Маяковского и В. Хлебникова оказалось выше «среднего уровня», пережив программы и лозунги футуристов.

Немаловажную роль в выдвижении кубофутуристов на первый план сыграли и мемуары «гилейцев»: «Его – моя биография великого футуриста. Книга искусства вольной творческой молодости. 7 дней предисловия. 3 портрета» (1918) В. Каменского, «Наш выход» (1932, опубликовано в 1996) А. Крученых, «Полутороглазый стрелец» (1933) Б. Лившица. Мемуаристы умело подобрали литературные факты, расположив их на оси истории культуры таким образом, что блеск будетлян затмил даже тех, с кем, в действительности, их современники связывали футуризм. А это, прежде всего, «король поэтов» Игорь Северянин, о котором поэт Владислав Ходасевич, выступая в роли литературного критика, писал так:

*Еще в 1910 г. вышел сборник «Садок судей». С момента появления этой книжечки и ведет свое летосчисление русский футуризм, точнее – московская, еще точнее – кубо-футуристическая его фракция. Однако слово «футуризм» впервые произнесено не сотрудником «Садка судей», а несколько позднее, в Петербурге, Игорем Северянином. Там он основал «академию эго-футуризма», впоследствии им же распущенную. <...> Пусть порой не знает он чувства меры, пусть в его стихах встречаются ужаснейшие безвкусицы, – все это покрывается неизменной и своеобразной музыкальностью, меткой образностью речи и всем тем, что делает Северянина непохожим ни на одного из современных поэтов, кроме его подражателей.*

Помимо Игоря Северянина с футуризмом современники соотносили творчество Вадима Шершеневича («Мезонин поэзии») и Сергея Боброва («Центрифуга»).

Но если отрешиться от спора «гилейцев» с эгофутуристами о праве первородства, то ясно, что период становления футуризма приходится на 1910–1913 гг., а в 1913–1914 гг. футуристическое движение достигает своего пика – это время манифестов, альманахов, журналов и выступлений. По мнению исследователей истории русского футуризма, определенная групповая стратегия исчерпывает себя к 1916–1917 гг. Процесс идет постепенно: в феврале 1914 г. порывает тесные связи с «гилейцами» Хлебников и Лившиц, еще раньше из эгофутуризма «уходит» Игорь Северянин. В. Маяковский в статье «Капля дегтя» (1915) заявлял:

*Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию. Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! Футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением. Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы – разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальности мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди.*

Маяковский и подтвердил, и опровергнул пророчество критика Корнея Чуковского, писавшего в 1914 г. в статье о футуристах: «Все сломать, все уничтожить, разрушить и самому погибнуть под осколками – такова его <футуризма>, по-видимому, миссия».

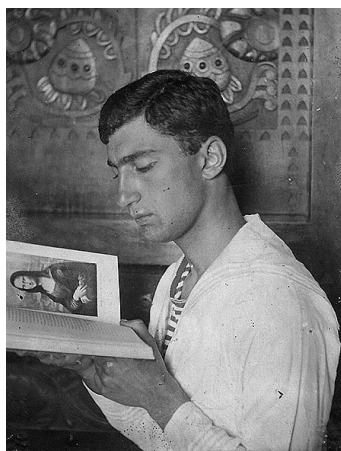


Портрет К. Чуковского кисти И. Е. Репина

**Статья К. Чуковского «Футуристы»** первоначально была опубликована под названием «Эгофутуристы и кубофутуристы». Публичные лекции Чуковского «Искусство грядущего дня (русские поэты-футуристы)», с которыми он выступал осенью 1913 г. в Петербурге и Москве, пользовались большим успехом. В них принимали участие и сами футуристы. По воспоминаниям Б. Лившица, «...Чуковский разбирался в футуризме лишь немного лучше других наших критиков, подходил даже к тому, что в его глазах

имело цену, довольно поверхностно и легкомысленно, но все же он был и добросовестней, и несравненно талантливей своих товарищей по профессии, а главное – по-своему как-то любил и Маяковского, и Хлебникова, и Северянина. Любовь – первая ступень к пониманию, и за эту любовь мы прощали Чуковскому все его промахи».

Центробежные, как и центростремительные, тенденции в футуристическом движении можно объяснить и социальными потрясениями десятых годов XX в., и бунтарским индивидуализмом отдельных представителей авангарда, каждый из которых отличался как мерой эстетического радикализма, так и разными художественными задачами. Но футуризм не исчезает: каждый из новаторов идет своим путем, либо авангардисты образуют новые небольшие группы, которые развивают творческие принципы довоенного футуризма: «заумники» группы «41°», сплотившиеся вокруг Крученых на Кавказе, участники группы «Лирень» Николай Асеев и Григорий Петников, обосновавшиеся в Харькове, Д. Бурлюк, перенесший футуристические идеи за Урал, на Дальний Восток, в Японию и США, где выпустил «Радиоманифест» и «Радиоманифест № 2», провозгласив «урбанистический вариант» футуризма – «радиостиль». Довольно яркие футуристические группировки образовались вокруг газеты «Искусство Коммуны» в Петрограде и журнала «Творчество» во Владивостоке. Назовем также «комфутов» (коммунистические футуристы), группу ЛЕФ («Левый фронт искусств»).



Илья Зданевич. 1912.  
*The Art Newspaper Russia*

В ноябре 1917 г. в Тифлисе под эгидой бывшего «гилейца» Алексея Крученых были созданы литературно-художественные объединения «Синдикат футуристов» и «Фантастический кабачок». Этим открылась «самая своеобразная страница литературно-художественной жизни Тифлиса, продолжавшаяся до осени 1920 г.» (Р. Гейро). К местным деятелям искусства присоединились русские поэты и художники, приехавшие из России «в мирную и относительно счастливую Грузию». С марта 1918 г. на смену «Синдикату футуристов» приходит группировка футуристов «**Университет 41°**» (41° – широта, на которой расположен Тифлис/Тбилиси и обозначение характера группы, которая своей экстремальной авангардной «крепостью» на один градус превышает содержание алкоголя в русской водке), центром которой становится «заумник» **Илья Зданевич (1894 – 1975)**, покинувший

Петербург в мае 1917 г. Эти годы отмечены многочисленными лекциями Ильи Зданевича, Крученых и молодого поэта Игоря Терентьева, выставками картин Кирилла Зданевича и близких к «41°» грузинских авангардистов, поэтическими и театральными вечерами, выпуском десятков сборников и даже учебников.

В начале октября 1920 г. Илья Зданевич, вслед за своим братом Кириллом, покидает Тифлис ради Парижа. Там он сближается с дадаистами, с Пабло Пикассо. В Париже под псевдонимом Илиазд Зданевич занимался (с разной степенью активности) творческой, организаторской и издательской деятельностью.

Таким образом, после социально-политических потрясений 1914 и 1917 гг. футуризм не уходит с арены культуры. Напротив, он становится более жестким, политически ангажированным и эстетически максималистским.

## ЭГОФУТУРИЗМ

Осенью 1911 г. Игорь Северянин и несколько петербургских поэтов организовали литературную группу «Его». В **январе 1912 г.** была создана Академия Эго-поэзии и опубликованы «Скрижали Академии эгопоэзии», подписанные Игорем Северяниным, Георгием Ивановым, Константином Олимповым и Грааль-Арельским. В манифесте («скрижалях») нового литературного течения, обозначенного как эгофутуризм, были названы его предтечи – поэты старшего поколения Мирра Лохвицкая (1869–1905) и Константин Фофанов (1862–1911). Последний познако-



мился с Северяниным в 1907 г. и сыграл большую роль в поэтическом становлении молодого литератора, подчеркнув этим близость эгофутуризма к искусству прошлого (символизму), а не к искусству будущего.

Название организованной петербуржанами группы «Его» можно транслировать как «Я-футуризм, Я-будущее», если противопоставить его декларируемому группой «Гилея» «мы-футуризму».

Под псевдонимом **Игорь Северянин (1887–1941)** выступал Игорь Васильевич Лотарев – поэт, ранее получивший скандальную известность благодаря резкому отзыву Л. Н. Толстого о его стихах. Само создание эго-группы было индивидуальным детищем Северянина, его «я-проектом». В ноябре 1911 г. он выпустил стихотворный манифест, имеющий претенциозный заголовочный комплекс «Пролог “Эго-футуризм”. Поэза-грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома. Брошюра тридцать вторая». Это был первый стихотворный манифест нового литературного течения. В следующем году появился сборник «Эпилог. Эго-футуризм».

В «Прологе “Эго-футуризм”» в стихотворной форме было изложено программное кредо нового направления: *«Мы живы острым и мгновенным, / – Наш избалованный каприз: / Быть ледяным, но вдохновенным, / И что ни слово – то сюрприз»*. Поэтику «сюрпризов» газетная критика оценила как «чепуху», «сумасшествие» и «рецидивы декадентства». «Эгистская» ветвь русского авангарда была умерена в своих новациях, и «Пролог» более напоминал поэтическое самоутверждение автора, придававшего своей поэзии «вселенский» характер: «В отличие от школы Маринетти <то есть, от итальянского футуризма. – Г.М.>, – писал Северянин, – я прибавил к этому слову <футуризм> приставку “эго” и в скобках – “вселенский”».

«Мышление и творчество должны стать интуитивными. Только в интуиции и безумии возможно познание тайны и утверждение крайнего индивидуализма, противопоставленного наступательной активности эпохи», – приблизительно так формулировал свои идеи Северянин и его соратники. Блеститель строгости теоретической мысли Б. Лившиц писал в своих воспоминаниях:

*...во всех выпущенных ими <эгофутуристами> маловразумительных декларациях, «скрижалях», «хартиях», «грамотах», «прологах» и «эпилогах» нельзя было при всем желании нащупать хотя бы одну четкую, до конца продуманную мысль. Среди эгофутуристов были небездарные поэты, не говоря уж о таком бесспорном таланте, как Северянин, но их теоретические высказывания отличались такой беспомощностью и механическим соединением с борю по сосенке нахватанных идей (не идей даже, а просто модных словечек), что при самом внимательном к ним отношении невозможно было догадаться, чего же они, собственно, хотят, с кем и во имя чего собираются воевать.*

Надо сказать, что Северянин задним числом отвел упреки в нечеткости теоретической платформы «эгистов», представив ее в своих мемуарных записках (1924) в такой формулировке:

*Лозунгами моего эгофутуризма были: 1. Душа – единственная истина. 2. Самоутверждение личности. 3. Поиски нового без отвергания старого. 4. Осмысленные неологизмы. 5. Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы. 6. Борьба со «стереотипами» и «заставками». 7. Разнообразие метров.*

Тогда же он упомянул и «нелепость и безвкусицу» московских кубофутуристов, которые, воюя с канонами эстетики, «употребляли отвратные и просто неприличные выражения». Действительно, северянинские, к примеру, строки из его сборника «Громокипящий кубок»: *Я в комфортабельной карете, на эллиптических рессорах / Люблю заехать в златополдень на чашку чаю в жено-клуб* составляют разительный контраст по отношению к стихотворным строкам, к примеру, А. Крученых: *Я жрец я разленился к чему все строить из земли в покои неги удалился лежу и греюсь близ свиньи на теплой глине испарь свинины и запах псины лежу добрею на аршины*. В мемуарах Игорь Северянин делился подробностями своего восприятия «гилейцев», претендовавших на первенство и лидерство в авангардном русском движении:

*...они и внешним видом отличались от «эгистов»: ходили в желтых кофтах, красных муаровых фраках и разрисовали свои физиономии кубическими изображениями балерин, птиц и прочих. А. Крученых выступал с морковкой в петлице... Я люблю протест, но эта форма протеста мне всегда была чуждой, и на этой почве у нас возникли разногласия. Из эгофутур<истов> только один – И. В. Игнатъев – ходил иногда в золотой парчовой блузе с черным бархатным воротником и такими же нарукавниками, но так как это было даже почти красиво и так как лица своего он не раскрашивал, я мог с этим кое-как мириться. «Кубисты» же в своих эксцессах дошли однажды до того, что, давая в Одессе вечер, позолотили кассирше нос, хорошо уплатив ей за это. Надо ли пояснять, что сбор был полный?! Из этого видно, что «кубисты» были отличными психологами... Однако эти причуды не мешали им быть превосходными, симпатичными людьми и хорошими надежными друзьями. Враждуя в искусстве, мы оставались в жизни в наилучших отношениях, посещая вечера противоположных лагерей и нередко в них участвуя. О Маяковском, Вас. Каменском и Д. Бурлюке у меня остались светлые воспоминания...*

О самом же Северянине с образной точностью отозвался его современник, поэт Алексей Масаинов:

*Северянин был поэтом, поэтом прежде всего. Тонкое словесное мастерство, чутье рифмы, прекрасный голос, избалованная изнеженность, любовь к шутке,*

*к женщинам и к фешенебельным ресторанам – таков был он в те дни. И невероятная любовь к природе. С первого же дня знакомства понял я, что «эгофутуризм» Северянина – вывеска ночного бара, привешенная по ошибке на цветочный магазин.*

Писатель и литературовед Александр Дейч вспоминал слова Северянина о том, что он пишет стихи от руки и на особенной бумаге – сиренево-фиолетовой. Вероятно, это не более чем кокетливое позерство известного поэта, однако запомнившиеся Дейчу слова Северянина о том, что «муза боится всяких машин, техники, фабричных труб», действительно, указывают на тематические лакуны в его поэзии.

Владислав Ходасевич в статье 1914 г. «Игорь Северянин и футуризм», отказав футуризму в целом в праве существования в качестве направления в искусстве, писал о чувстве современности и искренности в поэзии (эго)футуриста Северянина:

*В стихах Северянина встречается много новых, непривычных для слуха слов, но самые приемы словообразования у него не только не футуристичны, не только не приближают его язык к языку «дыр бул щыл» (цитата из стихотворения кубофутуриста А. Крученых. – Г.М.), но и вообще не могут назваться новыми, так как следуют общим законам развития русского языка. Такие слова, как «офиалчить», «окалошить», «онездешниться», суть самые обыкновенные глагольные формы, образованные от существительных, прилагательных и других частей речи. Слов, образованных точно так же, сколько угодно встречаем в языке повседневном, и нет никаких разумных оснований думать, что в одних случаях их можно образовать, а в других нельзя. <...> Футуризм требует уничтожения общепринятого стихосложения в смысле уничтожения формального метра. Но, просмотрев 139 стихотворений, входящих в первую книгу Северянина «Громокипящий кубок», я нашел только одно, которого не мог представить в виде обычной метрической схемы, и еще в одном стихотворении... я нашел одну такую строку. Итого 13 стихов из приблизительно 3 с половиной тысяч. У Александра Блока, Валерия Брюсова или Федора Сологуба найдется таких стихов больше. Как видим, и здесь футуризм ни при чем.*

*Применение ассонансов вместо рифм, ряд удачных неологизмов и блестящее порою умение пользоваться открытиями, сделанными в области ритма Андреем Белым, – все это придает стихам Северянина их своеобразный напев. Помимо того, что эти неологизмы часто выражают совершенно новые понятия, самый поток непривычных, как бы только что найденных и произвольно сорванных слов создает для читателя неожиданную иллюзию: начинает казаться, будто акт поэтического творчества совершается непосредственно в нашем присутствии, совершается с неожиданной и завлекательной легкостью. Это и дает Северянину возможность с примечательной остротой выразить*

то, что является главным содержанием поэзии Северянина: чувство современности, биение ее пульса. <...>

Поэзия его современна, и вовсе не потому что в ней часто говорится об аэропланах, автомобилях, кокетках и тому подобном, а потому, что способ мыслить и чувствовать у Северянина именно таков, каков он у современного горожанина. Отнюдь не совпадая с футуристами и далеко не делая город своей обязательной темой, Северянин душой – истинный обитатель города. Его повышенная впечатлительность и в то же время как будто слишком уж легкое перепархивание от образа к образу, от темы к теме, напряженность и в то же время неглубокость его чувств – все это признаки современного горожанина немного мечтателя и немного скептика, немного эстета и немного попросту фланера. И было бы несправедливо к Игорю Северянину, ибо означало бы непонимание его поэзии, не признать, что многое в ней от дурной современности, в которой культура олицетворена в машине, добродетель заменена филистерским приличием, а простота – фешенебельностью. Пошловатая элегантность врывается в его поэзию, как шум улицы в раскрытое окно. <...>

Автомобили, ландолеты, лимузины, ликеры, кокетки, цилиндры, куртизанки, шоферы и грумы, – в напеве чуть-чуть опереточном несется перед нами «фешенебельный», «элегантный» и «деликатный» хоровод современности. И уже нам самим начинает нравиться эта легкая и, как кузов автомобиля, лакированная жизнь. <...> В то время как футуризм предлагает нам «столкнуть с парохода современности» все действительно ценное, высокое и значительное, чтобы оно не тормозило его «прогресса», – в поэзии Северянина живет глубокая



Анастасия Чеботаревская, Вадим Баян, Федор Сологуб,  
Борис Богомолов, Игорь Северянин. 1913.

[http://www.fsologub.ru/gallery/portrait/portrait\\_16.html](http://www.fsologub.ru/gallery/portrait/portrait_16.html)

*и настоящая грусть по тому, что кажется ему заглушенным в шуме улицы и утраченным навсегда, грусть по настоящей, а не по «изыскной» культуре. «Захотелось белых лилий и сирени», – меланхолически признается он... Ах плохой футурист Игорь Северянин!*

«Нефутуристический», «декадентский» (определения современных Северянину критиков) футуризм Игоря Северянина в полной мере проявился в тридцать второй его брошюре «Пролог “Эго-футуризм”» (1911). Две книжки Северянина 1912 г. – «Качалка грезерки» и «Очам твоей души», отделяющие «Пролог» от тридцать пятой брошюры поэта – «Эпилога», не отличаются, по словам литературоведа В. Беловой, стремлением усилить «футуристическую составляющую» его лирики в свете идей «Пролога». Содержание, стилистическое и композиционное решение этих сборников мало чем отличаются от книг Северянина 1908–1911 гг. Лишь в двух стихотворениях («Издательство. Новосонет» и «Лиробасня») бальмонтовская аллитерационность, инфантильно-сентиментальное звучание стиха, «благозвучие», граничащее с символизмом и акмеизмом, и типичные для поэтики Северянина мелодраматические интонации могут претендовать на звание нефутуристических экспериментов.

В целом же, «северянинский штурм новифутуристической крепости» не состоялся, «установки на будущие свершения эгофутуристов, прозвучавшие в амбициозном “прологе”, как и само название “Пролог”, не оправдали себя».

Уже осенью 1912 г. организатор эгофутуристического объединения официально объявил о своем выходе из кружка «Его» (причины – борьба с К. Олиповым за лидерство и взаимные обвинения в плагиате), который стал для него трамплином к еще большему читательскому успеху. Выпущенная в Москве книга стихов Северянина «Громокипящий кубок. Поэзы» с восторженным предисловием Федора Сологуба выдержала девять изданий с 1913 по 1915 г.

**Первое издание «Громокипящего кубка» вышло тиражом в 1200 экз. Со времени первой книги Северянина, «Гибель “Рюрика”», прошло около десяти лет. «Кубку» предшествовало 35 поэтических сборников, выпущенных в большинстве своем тиражом по 100 экземпляров.**

По мнению известного современника Северянина – Николая Гумилева, выступавшего в роли литературного обозревателя и критика, книга стала «прямо культурным событием». Она заставила читателей и профессиональных критиков «иначе взглянуть на творчество самопровозглашенного мэтра новой поэзии», хотя «Громокипящий кубок» включал в себя, в основном, ранее опубликованные стихотворения. Гумилев услышал в поэзии Северянина голос «людей газеты» –

вечного, как мир, обывателя, обитателя российских городов. Новизна Северянина, с точки зрения мэтра акмеизма, заключалась не столько в «богатстве его ритмов, обилии образов, устойчивости композиции», остроте пережитых поэтом тем, сколько в том, что Северянин «первый из всех поэтов... настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности» (вульгарности в понимании утонченных читателей – «людей книги», а не «людей газеты»). Своей талантливостью и «небрежливостью» Северянин раздвигал границы искусства, рамки эстетического.

Спустя семь лет после выхода «Громокипящего кубка» кубофутурист Д. Бурлюк благосклонно включил книги Северянина в футуристическую «хрестоматию»:

*«Громокипящий кубок...» – чересчур громоздко: грома и молнии нет, но теплое благоуханное рукопожатие вешнего дождя цветов, но девственно-сладостные жадные платки, но легкий танец поцелуйных ароматов, – все это было в первых книгах Северянина.*

Северянин какое-то время участвовал в изданиях кубофутуристов: в начале 1914 г. он опубликовал свои стихи в сборниках «Молоко кобылиц» и «Рыкающий Парнас». В последнем Северянин даже подписал групповой манифест, направленный, в частности, против петербургских и московских эгофутуристов. В том же году он принял участие в турне «гилейцев» по югу России. В Керчи между футуристами возник конфликт, который в своих воспоминаниях Северянин объяснил так:

*Из Симферополя покатали в Севастополь. Маяковский и Бурлюк обещали мне выступить всюду в обыкновенном костюме и Бурлюк – лица не раскрашивать. Однако в Керчи не выдержали. Маяковский облачился в оранжевую кофту, а Бурлюк в вишневый фрак при зеленой бархатной жилетке. Это явилось для меня полной неожиданностью. Я вспыхнул, меня с трудом уговорили выступить, но зато сразу же после вечера я укатил в Питер.*

«Гилейцы», действительно, устроили гастроли – непрекращающийся перформанс. Они распивали на сцене чай, острили, дерзили, провоцировали ответные реплики зрителей. Подобная интерактивность необычайно впечатляла публику. Именно в 1914 г. кубофутуристы были увлечены «новым канонам правды» режиссера Николая Евреинова, его идеями театрализации жизни и под руководством, как писал позднее В. Каменский, «природного чувства театральности» разгуливали «по улицам более чем 20-ти городов России с раскрашенными лицами и в цветных одеждах...».

**Позднее, в 1923 г., Северянин ностальгически зафиксировал этот карнавал в стихотворных строчках:**

*Мой друг, Владимир Маяковский,  
В былые годы озорник,  
Дразнить толпу любил чертовски,  
Показывая ей язык.  
Ходил в широкой желтой кофте,  
То надевал вишневый фрак.  
Казалось, звал: «Окатастрофьте,  
Мещане, свой промозглый мрак!»*

Но тогда, в январе 1914 г., в отместку кубофутуристам он опубликовал язвительно-оскорбительное стихотворение «Крымская трагикомедия», в котором «изобразил себя “поводырем” дутого гуттаперчевого “слона”– Маяковского в Крыму» (С. Шаргородский).

После разрыва с «футуристами-песнебойцами» бывший лидер эгофутуристов предпринял самостоятельное турне по городам России: зимой-весной 1915 г. только в Петрограде и Москве состоялось 11 «поэзовечеров» Северянина. В ходе выступлений поэт резко отзывался об эксцентричном поведении и о творчестве своих недавних союзников. Впрочем, уже в конце 1917 г. в «бурлюковском» «Кафе поэтов» в Москве Северянину посвятили целый вечер: усадив поэта на эстраду, его чествовали речами, стихами, музыкой и пением.

Северянин пользовался невероятным успехом у публики, и 14 (27) февраля 1918 г. в ходе состязания «за звание короля поэзии» (читались стихи Бунина, Брюсова, Сологуба, Ахматовой, Блока, выступили с чтением стихов Северянин, Каменский, Д. Бурлюк, Маяковский и другие) в московском Политехническом музее был увенчан лавровым венком и провозглашен «королем поэтов». Маяковский занял второе место, чем был крайне недоволен: как пишет известный исследователь авангарда А. В. Крусанов, спустя годы в мемуарах обсуждались версии о подтасовке итогов голосования. Досада Маяковского отразилось, к примеру, в его газетном отклике «Братская могила» в связи с выходом «Альманаха Поэзоконцерт» (Москва, 1918), который открывался фотопортретом Северянина с его автографом и надписью «Король поэтов Игорь Северянин». Маяковский язвил:

*Шесть тусклых строчил <Северянин и еще пять поэтов группы эгофутуристов. – Г.М.>, возглавленные пресловутым «королем» Северяниным, издали под этим названием сборник ананасных, фиалочных и ликерных отрывков. Характерно, как из шутки поэтов – избрание короля – делается финансовое дело. Отсутствие цены на обложке – широкий простор спекуляции.*

Верхом кощунства и мистического анархизма называл Александр Блок эпатажный псевдоним эгофутуриста Стефана Стефановича Петрова – Грааль-Арель-

ский (1888–1938?). В своем псевдониме С. Петров задействовал христианскую символику, отсылая читателей к легенде о граале – чаше, в которую была собрана кровь из ран распятого Христа. Грааль-Арельский служил в Обсерватории Народного дома, куда Блок заглядывал смотреть звезды. В книге Грааль-Арельского «Голубой ажур» (1911) Блока привлек мотив «мучения звездными мирами», не чуждый ему самому. Стихи «Голубого ажюра» отмечены мастерским стихосложением и излишней красотой. Дальнейшая судьба Грааль-Арельского была связана с акмеистами (вторая книга стихов «Летейский берег» появилась в 1913 г. после перехода Грааль-Арельского в организованный Гумилевым «Цех поэтов») и научной поэзией (поэт исповедовал «сциентизм»).

Академию Эгопоэзии постепенно покидали самые яркие его участники. Помимо Северянина и Грааль-Арельского, ее ряды оставил и Георгий Иванов, который в конце 1911 г. под маркой «Его» издал свой первый сборник стихов «Отплытие на о. Цетеру». В мае 1912 г. он перешел в гумилевский «Цех поэтов».

Но, казалось, исчезнувший из литературного процесса 1910-х гг. эгофутуризм, тем не менее, возродился в виде литературного объединения «Интуитивная Ассоциация Эго-футуризм», созданного юным и энергичным Иваном Игнатьевым. «Интуитивисты» (Игнатьев, Павел Широков, Василиск Гнедов и Дмитрий Крючков) определили эгофутуризм как противовес «эгосевьянизму», как «непрестанное устремление каждого Эгоиста к достижению возможностей Будущего в настоящем», выдвинув на первый план (в пику появившейся коллективистской декларации кубофутуристов) «выявление индивидуальности и отделение ее от коллектива», интуитивное творчество индивида. Заметим, что иррациональный характер рождения поэтических образов и ассоциаций независимо от художника и его желания, структура подсознательного, соотношение интуиции и осознанного профессионализма в той же степени интересовали и «гилейцев».

Игнатьев встал у руля издательства «Петербургский глашатай», которое выпустило немало альманахов и книг эгофутуристов. Программа и поэтика альманахов и книг «была эклектичной, в духе провозглашаемого эгофутуристами смешения направлений и стилей» (А. Парнис). «Эдиции» издательства «Оранжевая урна» («Орлы над пропастью», «Засахаре кры», выпущенная с изысканными рисунками, «Бей, но выслушай!», «Развороченные черепа», обложку которого украшал портрет поэта К. Олимпова, выполненный И. Е. Репиным, и другие) были малы по объему и выпускались небольшими тиражами. Названия изданий эпатировали читателей, но и демонстрировали способность авторов к словесному эксперименту: «В приложении к “Засахаре кры” – сочетанию “слов с отрубленными хвостами”, по выражению А. Крученых – двойственность эта позволяла издателю сознатель-





Развороченные черепа: [Альманах] /  
рис. проф. Ильи Ефимовича Репина.  
СПб.: типо-лит. т-ва «Свет» 1913.  
Российская государственная  
библиотека

но обыгрывать напряжение смыслов и вместо навязчивого, оскорбительно-эпатирующего прочтения иронически предлагать милое, почти домашнее – *Засахаренный крыжовник*» (С. Шаргородский).

После смерти Игнатъева в январе 1914 г. издательство «Петербургский глашатай» прекратило свое существование. Некоторое время выходил альманах «Очарованный странник», на страницах которого звучало название литературной группы эгофутуристов. В конце 1920-х гг. Константин Олимпов объявил о воссоздании Академии Эгопоэзии, куда кроме него вошло несколько молодых поэтов, но как таковой эгофутуризм прекратил свое существование в 1914 г.

Организатор издательства «Петербургский глашатай» **Иван Васильевич Игнатъев (Казанский) (1892–1914)** был также

поэтом и прозаиком, критиком и теоретиком эгофутуризма. В 1914 г. вышел единственный сборник его стихов под названием «Эшафот. Эго-футуры». Игнатъев увлекался словотворчеством («словством») и, по мнению Т. Л. Никольской, в словотворческих экспериментах приблизились к принципам «Гилеи». Экспериментировал он и в области визуального искусства, выстраивая (вслед за французскими и итальянскими литераторами Гийомом Аполлинером, Блезом Сандраром, Альдо Палаццески, Филиппо Томмазо Маринетти) графические композиции из слов, математических символов и нотных знаков. Созданный им поэтический жанр «мелолитера-графа» представлял собой смешение строк текста с нотными линейками и знаками.

На внезапное, шокирующее самоубийство Игнатъева отозвался кубофутурист В. Хлебников в повести «Ка»:

*«Я думал о кусках времени, тающих в мировом, о смерти.  
И на путь меж звезд морозный  
Полечу я не с молитвой,  
Полечу я мертвый, грозный,  
С окровавленной бритвой.*

*Есть скрипки трепетного, еще юношеского, горла и холодной бритвы, есть роскошная живопись своей почерневшей кровью по белым цветам. Один мой знакомый – вы его помните – умер так: он думал как лев, а умер, как Львова».*

Самоубийство Игнатьева поэт сравнил с получившей широкую огласку историей поэтессы Надежды Львовой (1891–1913), её суицидом, связанным с трагической любовью к В. Я. Брюсову.

Василиск (Василий Иванович) Гнедов (1890–1978) прибыл в Петербург в конце 1912 г. для того, чтобы «перевернуть, обновить литературу, показать новые пути». На поэтические начинания его «благословили» Игорь Северянин и Иван Игнатьев. В начале 1913 г. состоялся дебют Гнедова – публикация его поэмы «Зигзаг Прямой Средьмирный» и (под псевдонимом д'Орсайль Жозефина Гант) «паузной поэзы» «Гуревка Прокленушков». В 1913 г. издательство «Петербургский глашатай» выпустило еще две книги стихов Гнедова – «Гостинец Сантимагам» и «Смерть Искусству: Пятнадцать (15) поэм» (с «пресловием» И. Игнатьева). Поэзия Гнедова и его выступления в «поэзоконцертах», вечерах и диспутах стали заметным явлением эгофутуризма, хотя К. Чуковский в статье «Футуристы» называл его «переодетым Крученых, тайным кубофутуристом, бурлюкистом, ничем и никак не связанным с традициями эгопоэзии». «Бурлюкист» Б. Лившиц был того же мнения: «...среди эгофутуристов он был белой вороной и неоднократно выражал желание перейти в наш лагерь <то есть в группу “Гилея”. – Г.М.>».

Для творчества Гнедова характерны опыты в области семантики стиха, синтаксиса, словотворчества, рифмы. Самое известное его произведение – «**Поэма Конца**», опубликованная в сборнике «Смерть Искусству», воплощала в себе полное отрицание смысла и языка. Текста в этой поэме нет: «заполненное пустотой и тишиной художественное пространство поэмы является апофеозом тенденции



Сидит Иван Игнатьев.  
Стоят: Дмитрий Крючков,  
Василиск Гнедов и Павел Широков  
[ru. wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org)

сокращения и минимизации слова в поэтике футуризма» (О. Саханчук). У читателя (он же зритель) поэмы появлялась возможность заполнить пустоту чистого листа поэмы своими образами и ассоциациями. Концепция смерти искусства актуализировалась и на уровне концептуального жеста, потому что Гнедов неоднократно «читал» свою поэму со сцены. Эти выступления вызывали неоднозначную, но бурную реакцию слушателей (зрителей), и это соответствовало заложенному в эстетике авангарда стремлению к соучастию в процессе творчества адресатов произведений искусства.

Гнедов импровизировал при исполнении своей поэмы, поэтому воспоминания современников об этом футуристическом действе несколько отличаются друг от друга. Акмеист Михаил Зенкевич в своих воспоминаниях красочно описывает, как на середину комнаты выходил развязный молодой человек «с широким плоским лицом, в потертом пиджачке, без воротника, в обшмыганных, с махрами внизу брюках – Василиск Гнедов – сама поэзия, читает свою гениальную поэму конца. В книге под этим заглавием пустая страница, но я все же читаю эту поэму, – выкрикивает он и вместо чтения делает кистью правой руки широкий похабный жест». Свои впечатления о выступлении Гнедова оставил и Иван Игнатьев: «Последнюю <поэму>... он читал ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожала первая, как плюс и минус результат нуль». У поэта-символиста и литературного критика Владимира Пяста иное наблюдение: «Чтение “Поэмы конца” состояло из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой».

Для нового, футуристического, искусства жестикуляционный акт Гнедова не означал отказа от поэтического слова, но демонстрировал, насколько важны в этом искусстве зрительные впечатления. Ведущий специалист по творчеству В. Гнедова, С. Сигей, заметил, что если В. Хлебников первым выдвинул идею словотворчества, а А. Крученых стал у истоков заумной поэзии, то Василиску Гнедову принадлежит «идея замещения слова ритмо-движением, где он оказывается предшественником современного боди-арта, перформенсистов и концептуалистов». И, конечно, книга «Смерть искусству» была «одним из наиболее демонстративных воплощений принципа, лежащего в основе авангардного искусства в целом, – принципа “творческого разрушения”» (М. Павловец).

После войны (Гнедов два года провел на фронте) и октябрьского переворота 1917 г. (в ходе которого он принимал участие в боях, за что получил от «отца русского футуризма» Д. Бурлюка титул «генералиссимус русского футуризма») Гне-

дов некоторое время принимал участие в литературно-издательской деятельности футуристов, но вскоре отошел от литературы. В. Хлебников включал Гнедова в число членов утопического сообщества деятелей культуры, призванных гармонизировать мир – «Общество председателей Земного шара».

В изданиях «Петербургского глашатая» публиковались и московские футуристы Рюрик Ивнев и Вадим Шершеневич, а также поэт Всеволод Князев, покончивший жизнь самоубийством в 1913 г. и ставший через несколько десятилетий «героем» любовной коллизии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Среди эгофутуристов числился и «состоятельный графоман», купец Вадим Баян (настоящее имя Владимир Сидоров), организовавший турне футуристов по Крыму в 1914 г. и позднее ославленный Маяковским в образе учителя жизни Олега Баяна в комедии «Клоп».

Особое место среди эгофутуристов занимал **Константин Константинович Олимпов (1889–1940)**, один из основателей кружка «Его» и его своеобразный «талисман»: Олимпов был сыном известного поэта Константина Михайловича Фофанова (Олимпов – псевдоним Константина Фофанова-младшего), который поддержал первые шаги на литературном поприще Игоря Северянина. Эгофутуристы посвятили К. М. Фофанову ряд стихотворений. В память о нем был издан специальный сборник «Оранжевая урна» (1912). Константин Олимпов, увы, не унаследовал дарования отца: при всем разнообразии поэтической инструментовки, эмоциональности и певучести, его поэзия была зависима от находок Фофанова-старшего, Бальмонта и Северянина.



Константин Олимпов  
*prochtenie.ru*

Но Олимпов был уверен в собственной гениальности и поэтическом мессианизме, и у него для этого были некоторые основания. Так, к примеру, именно он «предопределил важнейшую для всех русских футуристов особенность одежды и поведения, предлагая носить в петлицах треугольник, в который вписано слово „Его“. В 1913 году этот мистический знак приобщенности к Будущему был преобразован кубофутуристами в треугольник более материальный: морковь» (S. Sigov). В «Декларации Константина Олимпова» (октябрь 1912 г.) Олимпов обвинил Северянина в «галантерейности»: «Опровергаю его толкование футуризма: усматриваю софизм, позволяющий выйти ему из край-

не неделикатного положения и Вечную Перчатку Бессмертия – Эгофутуризм – ометаморфозить в Галантерейную». Олипов утверждал, что идея «вселенского эго-футуризма» была «извращена и приняла направление эго-пшютизма и будущности». Поэтому в своей «Феноменально гениальной поэме ТЕОМАН великого мирового поэта Константина Олипова» (1915) он провозглашал «Вселенный Олимпизм» и новую «Олипову Эпоху» (А. В. Крусанов). Подобные выступления Олипова участились в 1920-е гг., когда все сильнее проявлялась его психическая болезнь, и он уже безоговорочно утверждал свой приоритет в создании эгофутуризма и его манифестов.

## МЕЗОНИН ПОЭЗИИ

Московское объединение, близкое эгофутуризму и представлявшее собой умеренное крыло русского авангарда, – «Мезонин поэзии» – просуществовало недолго: образованное летом 1913 г., оно распалось к январю 1914 г. «Мезонин» был организован Вадимом Шершеневичем. Группа участвовала в переиздании сборника «единственных футуристов мира» «Дохлая луна» («дополнив» тексты сборника своими стихотворениями за счет текстов авторов, опубликованных в первом издании 1913 г.) и в выпуске «Первого журнала русских футуристов».

В группу входили Лев Зак (псевдонимы – Хрисанф и М. Россиянский), прославившийся своими каламбурными рифмами («Пир! Негр мимо / Провозит за трупом труп. / Отчаянье, пир не громи мой / Медью литавров и труб»), Сергей Третьяков, Борис Лавренев, Константин Большаков, Рюрик Ивнев и другие. Под маркой «Мезонина поэзии» вышло три альманаха: «Вернисаж мезонина», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия» и несколько сборников.

У стихотворений первого сборника Вадима Габриэлевича Шершеневича (1893–1942) «Весенние проталинки» (1911) был явный вторичный, «бальмонтковский», оттенок, что отметил в сдержанной рецензии Н. Гумилев: «В его стихах нет ни вялости, ни безвкусыя, но нет и силы или новизны. Своей книгой он заявил только, что он существует, и можно принять этот факт без пренебрежительной гримасы. Но он должен еще доказать, что он есть, как поэт». Тем не менее, вторая книга, в которой чувствовалось увлечение Блоком, – «Carmina» (1913) – произвела на того же Гумилева, ценившего формальное совершенство стиха, хорошее впечатление:

*Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не подпадая под ее власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки. В эйдолологии (системе*

*образов) он ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть.*

В том же 1913 г. Шершеневич поворачивает к футуризму: выпускает сборники «Романтическая пудра» и «Экстравагантные флаконы» и, возглавив «Мезонин поэзии» и став одним из теоретиков и пропагандистов футуризма (в 1913 г. он опубликовал книгу «Футуризм без маски. Компилятивная интродукция», а в 1914 г. издал переводы самых важных манифестов итальянского футуризма), заявляет о «захватанности руками прошлых веков» всего поэтического и красивого. Темой его сборника «Автомобилья поступь» (1916) становится наступление века техники, героем его пьес «Быстрь» и «Вечный жид» – бунтующий анархист. По мнению соратника Шершеневича по «Мезонину поэзии» – Рюрика Ивнева, Шершеневич «был хорошим организатором, дельным издателем, умелым редактором, острым критиком и способным поэтом, который, однако, никак не мог найти своего собственного поэтического „я“». В этом высказывании есть своя правда: влияние Блока, Бальмонта, Северянина, Маяковского в поэзии Шершеневича было очевидным. Подражательность поэтического дара искупалась харизматичностью облика, эрудицией, ораторским и полемическим мастерством. Поэзия Шершеневича, благодаря отсутствию самобытного начала, может служить прекрасной иллюстрацией к лозунгам и «приемам» футуристического письма: вольные ритмы, виртуозные рифмы-каламбуры, рваный синтаксис, яркая, нарочитая метафоричность. Его «Прозаические эксперименты» (подзаголовок «Двух экстрактов из романа “Интродукция самоубийцы”», опубликованных в альманахе «Крематорий здравомыслия») – это алогичные сопряжения эпатирующих метафор: *«Аэро было небольшое. Поэт говорил по привычке банальные новости и вытаскивал из своего мозга зеленых червячков. Котокка подводила веселым карандашом душу. Я надел на мое сердце пенснэ и разглядывал воздушных проституток».*

Еще в предреволюционные годы Шершеневич выработал свое определение поэзии как соединения автономных слов и образов (статья «Зеленая улица» 1916 г.). Эта теория послужила теоретической платформой для созданной им (вместе с Сергеем Есениным, Рюриком Ивневым и Анатолием Мариенгофом) группы «Орден имажинистов (1919), руководителем которой он стал. За время существо-



Вадим Шершеневич  
[ru.wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org)

вания имажинизма Шершеневич опубликовал несколько поэтических сборников, оставаясь в художественном творчестве на крайних формалистических позициях

О поэте, художнике и теоретике **Хрисанфе**, он же **Лев Васильевич Зак (1892–1980)**, оставил воспоминания В. Шершеневич:

*Художник, поэт, теоретик, Зак умел заражать своей искренностью и продуманностью. Он имел десятки профессий, и одна мешала другой. Он был прекрасным графиком. Почти все книги «Мезонина поэзии» имели его обложки. Каждый номер Зак заполнял своими псевдонимами. Это он был «Хрисанф», ему же принадлежит ряд других подписей. В противовес простоте группы Маяковского и Бурлюка эстетный Зак развил на основе большого лингвистического исследования теорию «слов-запахов» и горячо боролся под фамилией Михаила Россиянского с беспредметностью неологизмов Крученых <...> В противовес кубофутуристам он не отрицал старую поэзию и хотел построить футуризм на основе преодоления классики <...>: «Надо бороться с Крученых и Бурлюками. Это же культура невежества. Надо доказывать всем, что футуризм – течение культурное, а не нашествие гуннов».*

Поэт, прозаик, критик, драматург, позднее один из ближайших друзей Сергея Есенина – **Рюрик Ивнев (Михаил Александрович Ковалёв, 1891–1981)**, по выражению А. Бельх, «захаживал ко всем – Брюсову, Мережковским, Блоку, Иванову, Кузмину...». Не прошел он и мимо футуристов, став членом «Мезонина поэзии», под маркой которого вышла его импрессионистическая книга «Пламя пышет». В. Шершеневич писал о нем:

*Рюрик ни холоден, ни тепел. Рюрик зябок. Это импрессионистическое определение, но правильное. Потому он и в стихах так любит огонь (его книги «Пламя пышет», «Самосожжение» и т. д.), что ему холодно.*

Ивнев не был идейным футуристом, являя собой «модерниста-эkleктика» (К. Чуковский). Сам житейский облик поэта – аккуратного и благонамеренного, контрастировал с авангардистским типажом и соответствовал религиозному самоуничтожению, греховным переживаниям и смиренному тону лирического героя, представленного в традиционном по стихосложению творчестве Ивнева. «Природа вложила женскую истерическую душу в мужское тело», – писал в связи с этим В. Шершеневич. Особой склонности к словесному эксперименту Ивнев не проявлял. После 1917 г. он «с энтузиазмом (по крайней мере, внешним)» принял революцию (В. Марков).

**Борис Андреевич Лавренев (1891–1959)**, впоследствии известный советский прозаик и драматург, начинал как поэт – эгофутурист. В издательстве «Мезонин поэзии» планировался его сборник «Экзотический кораблик». «Он любил теннис

и писал слабые стихи под явным влиянием Северянина, – вспоминал В. Шершеневич, – Его поэтическая карьера прервалась войной. На фронт ушел поэт Лавренев. С фронта возвратился беллетрист и драматург Лавренев. Поэзия от этого не проиграла; литература, драматургия и сам Борис выиграли».

Поэт, драматург, переводчик и теоретик левого искусства **Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937)**, опубликовавший свои первые футуристические стихи в альманахе «Мезонина поэзии», в дальнейшем стал одним из самых активных участников Дальневосточной авангардистской группы, сложившейся вокруг журнала «Творчество». Вернувшись в Москву в начале 1920-х гг., Третьяков принял активное участие в разработке программы группы «ЛЕФ», работал в театрах с Вс. Мейерхольдом и С. Эйзенштейном, написав ряд пьес, имевших громкий успех.

Поэт и прозаик **Константин Аристархович Большаков (1895–1938)** в разные годы примыкал к разным футуристическим группировкам: «Мезонин поэзии», «Гилея», во время войны – «Центрифуга». Был близок авангардным художникам Михаилу Ларионову и Наталье Гончаровой, которые оформили его книгу «Le futur» (1913), именовал себя «поэтом-лучистом» (по названию направления в живописи, провозглашенного Ларионовым и Гончаровой). В том же году в издательстве «Мезонин поэзии» выпустил сборник «Сердце в перчатке», стихотворения которого изобиловали неожиданными метафорами, неологизмами и новыми ритмическими ходами. Один из пионеров исследований русского авангарда, В. Марков, определил поэтическую манеру Большакова как «футуристический дендизм». В более поздних изданиях Большакова – книгах «Солнце на излете», «Поэма событий» и «Королева Мод» (1916) – восприятие города, антивоенный пафос, ораторские интонации напоминают поэзию В. Маяковского. Пианистка и горячая поклонница авангардной живописи Ида Хвасс писала: «Маяковский его <Большакова> любил, читал охотно и хвалил его стихи. Из всех тех, кого он встречал у нас, Большаков был единственный, кого он не презирал и даже был с ним ласков». О Большакове с симпатией вспоминал и Борис Пастернак: «Из множества людей, которых я ви-



Константин Большаков  
*Librams.ru*



дел рядом с ним <Маяковским>, Большаков был единственным, кого я совмещал с ним без всякой натяжки. Обоих можно было слушать в любой последовательности, не насилуя слуха». Но в целом творчество Большакова довольно эклектично.

## «ЦЕНТРИФУГА»

История создания литературного объединения «**Центрифуга**» в бесхитростном изложении Ксении Асеевой звучит так:

*В ...период пребывания в Харькове Асеев познакомился с Григорием Петниковым. В то же время в Харьков приехал С. Бобров. Таким образом у них возник литературный кружок под названием «Лирика», а уже в Москве, в 1913 году, кружок этот вырос в литературное объединение «Центрифуга», возглавляемое Сергеем Бобровым. К «Центрифуге» примкнули Борис Пастернак, Божидар, К. Большаков и другие.*

Помимо названных в издательстве «Лирика» сотрудничали Юлиан Анисимов, Вера Станевич, Константин Локс и другие. 27 января 1914 г. Николай Асеев, Борис Пастернак и Сергей Бобров, ссылаясь на пессимистические и импрессионистические тенденции, свойственные московской «Лирике», объявили о создании «Временного экстраординарного комитета “Центрифуга”». В мемуарах Б. Пастернак указал на иные причины раскола – увлечение Анисимова и Станевич антропософскими идеями Андрея Белого и потребность выйти из сферы теории непосредственно к поэзии.

Как литературное объединение «Центрифуга» просуществовала до конца 1917 г. (самое долговременное футуристическое объединение, особенно если учесть, что книги под грифом «Центрифуги» издавались до 1922 г.). «Как никакая другая, эта группа не без успеха пыталась сохранить организационное единство и издательскую активность, несмотря на все более тяжелые условия военного времени, а затем и революции» (В. Терёхина).

Постоянными членами «Центрифуги» были только С. Бобров и Б. Пастернак. В разные годы к группе примыкали Н. Асеев, Божидар, К. Большаков, И. Аксенов, университетский товарищ и друг Пастернака, литературный критик Константин Локс, издатель и поэт Самуил Вермель, поэт и публицист Борис Кушнер и другие. Эстетические установки этих людей были различными, поэтому выделить общую позитивную платформу «Центрифуги» сложно. Единым фронтом «центрифугисты» выступали в случаях полемики с другими литературными группировками. Сергей Бобров ревностно следил за авангардистской (в его понимании) правдивостью своих литературных собратьев. Об этом в своих мемуарах упомянул, к примеру, Б. Пастернак:

*Бобров незаслуженно тепло относился ко мне. Он неусыпно следил за моей футуристической чистотой и берег меня от вредных влияний. Под таковыми он разумел сочувствие старших. Едва он замечал признаки их внимания, как из страха, чтобы их ласка не ввергла меня в академизм, любыми способами торопился разрушить наметившуюся связь.*

«Центрифугисты» не приняли крайностей культурного нигилизма русского футуризма, терпимо относились и к поэтической традиции XIX в., и к символизму. Теоретик формальной школы, литературовед и критик Виктор Шкловский так определил характер литературной деятельности «Центрифуги»: «То было объединение людей, опьяненных движением слова, пересечением словесных образов, разнопониманием, разноосвещением слов, тем, что тогда называлось “распевочное единство”». Интуитивное вчувствование, аффект созерцательности, в состоянии которого творится лирика, – ведущие идеи участников «Центрифуги». В их произведениях концептуализировались категории полета, динамизма, кругового движения. Само название группы знаменовало некую фантастическую машину, взлетающую в «бесконечном лёте вырви построительных огней». Это выражено, к примеру, в «Турбопэане» С. Боброва, финальные строки которого вызывали иронию читателей:

*... – Молотилка ЦЕНТРИФУГИ,  
Меднолобцев сокруши!  
Высырь вертительные круги  
Днесь умчающейся души; –  
Блеск лиет, увалов клики,  
Высей дымный весен штурм, –  
Взвейся непостиженно  
В трюм исторгни кипень шум.  
В бесконечном лете вырви  
Построительных огней,  
Расступенных небосводей  
Распластанный РУКОНОГ!  
Но, втекая – стремись птицей,  
Улетится наш легкий, легкий зрак! –  
И над миром высоко гнездятся  
Асеев, Бобров, Пастернак...*

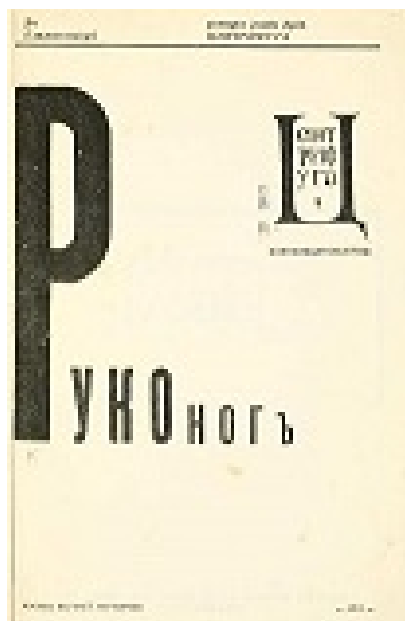
Сергей Павлович Бобров (1889–1971) – поэт, прозаик, переводчик, художник, «тонкий исследователь русского стиха» (Р. Якобсон), «старейшина русского стиховедения» (М. Гаспаров), один из тех, кто первым применил математические методы в стиховедении.

Основатель Пражского и Нью-Йоркского лингвистических кружков, один из основоположников структурализма в языкознании и литературоведении, **Роман Якобсон**, в годы учебы в Московском университете на славяно-русском отделении историко-филологического факультета познакомился с Хлебниковым, Маяковским, Крученых, Малевичем, Павлом Филоновым и другими футуристами.

Здесь уместно заметить, что молодые ученые, будущие формалисты Роман Якобсон и **Виктор Шкловский** с энтузиазмом присоединились к футуристическому движению, сделав художественную практику *кубофутуризма* объектом научного исследования. Шкловский, Якобсон, а также **Юрий Тынянов** «ввели в научный обиход те из положений кубофутуристской самопрезентации, которые отвечали их исследовательским установкам. Так, Тынянов, наблюдавший борьбу футуристов с предшественниками, возвел ее в принцип и распространил на всю “литературную эволюцию” в виде “скачка”, “слома”, “борьбы за новое зрение”, “промежутка” и проч.» (Л. Панова).

Как многие из футуристов, Бобров учился (и не окончил курса) в Училище живописи, ваяния и зодчества, участвовал в выставках русских авангардистов в

1911–1913 гг. Он был близко знаком с Валерием Брюсовым и Андреем Белым. Первую поэтическую книгу Боброва «Вертоградари над лозами» (1913) упрекали в излишней литературности, в «сокрытости собственного лица» (сказывалось влияние Гофмана и новейшей французской поэзии). Выступив организатором «Центрифуги» (так он назвал и организованное им издательство), Бобров заявил о себе как о поэте, критике и художнике альманаха «Руконог» (1914) – первого «энергичного полемического сборника Центрифуги», содержавшего произведения И. Игнатьева, П. Широкова, Н. Асеева, Дм. Крючкова, Б. Пастернака, Р. Ивнева, В. Гнедова, Божидара, самого С. Боброва и др. Современники отмечали догматичность и нарочитую непоследовательность Боброва в качестве критика и теоретика



Электронная библиотека ГПИБ  
России

футуризма (его теоретические и полемические статьи объединены в сборник «О лирической теме. 18 экскурсов в ее области», 1914). В теоретических построениях Боброва, которыми он обосновывал футуризм, налицо связь с русским символизмом, хотя в одном из писем соратнику по группе – Рюрику Ивневу – он писал: «В Москве появление его <альманаха “Руконог”> сопровождалось охами и ухами в кружке символистов и совершенно непристойным скандалом “гилейцев” и Шершеневича, которые явно испугались конкуренции».

Двойственность эстетической позиции Боброва проявилась в сотрудничестве как в футуристических изданиях, так и в символистских журналах и издательствах, а склонность к мистификации, к примеру, в том, что под различными псевдонимами он (как некогда В. Брюсов) на треть заполнил своими произведениями футуристическую антологию «Второй сборник Центрифуги» (1916). В одном и том же году (1917) Бобров выпустил «неожиданно старомодную» книгу стихов «Алмазные леса» и футуристическую «Лиру лир». Достаточно неприязненное отношение к С. Боброву людей, знавших его, выразил в своих воспоминаниях К. Локс: «смысл нового издательства <«Центрифуга»> заключался в полемике со всеми существующими направлениями и в непомерном возвеличивании собственной роли». В 1920–30-е гг. Бобров опубликовал несколько социально-утопических романов, писал научно-популярные книги для подростков, жил уединенно, занимаясь, в основном, переводческой деятельностью: переводил Диккенса, Франса, Стендаля, оставаясь почти неизвестным новому, советскому, читателю.

Борис Ленидович Пастернак (1890–1960) – поэт, прозаик, переводчик, лауреат Нобелевской премии, входил в группу «Центрифуга» в 1914–1918 гг. Позицию Пастернака в этот короткий период исследователи называют «профутуристической» (Л. Флейшман). Особенно наглядно это проявилось в сборниках «Близнец в тучах» (1913) и «Поверх барьеров» (1917). К. Локс вспоминал:

*...книга «Близнец в тучах» рассматривалась как объявление войны символизму, хотя налет символизма в ней достаточно силен. Правильней было бы сказать – это была новая форма символизма, все время не упускав-*



Борис Пастернак  
[dompasternaka.ru](http://dompasternaka.ru)

*шая из виду реальность восприятия и душевного мира». С авангардом его связывало, по словам философа Федора Степуна, «искание и обретение новых поэтических форм, ведущих дальше того, что было найдено уже символистами: <...> отрицание канонизированного синтаксиса, логической внятности мысли и необходимости зрительной реализации образа.*

Вяч. Вс. Иванов указывает, что в «Близнеце в тучах» обнаруживаются следы воздействия ритмики Игоря Северянина. Влияние Северянина сказывается и на поиске Пастернаком оригинальных строфических форм, а также на некоторых лексических особенностях стиха.

Памятник активному участию Пастернака в теоретическом обосновании авангардных поисков «Центрифуги» – его эссе «Вассерманова реакция» и «Черный бокал», опубликованные в сборнике «Руконог» (1914) и во «Втором сборнике Центрифуги» (1916).

Непродолжительное время Пастернак был увлечен поэзией Хлебникова, знал наизусть его стихотворения, хотя позднее отвергал «гилейца» «как поэта вне истории, живущего в свифтовских утопиях» (Вяч. Вс. Иванов). Прямое следование «архаизирующему футуризму» Хлебникова можно обнаружить в стихотворениях Пастернака «Цыгане», «Мельхиор» и «Об Иване Великом», написанных в 1914 г.

Особую роль в судьбе Пастернака – человека и поэта сыграло его знакомство с Маяковским в 1914 г. Эта встреча и дальнейшее общение стали причиной сдвига Пастернака от «Центрифуги» к авангардистам группы «Гилея», но и породили у поэта «трагическое чувство вторичности своего поэтического письма», когда он «почувствовал себя двойником, отражением метафорического гиперболизма Маяковского». Вяч. Вс. Иванов указывает на то, что наиболее явно «маяковскообразный» стиль Пастернака нарастает во многих стихотворениях сборника «Сестра моя жизнь». Большинство стихов этого сборника были написаны весной-летом 1917 г., то есть относятся, приблизительно, к тому времени, когда Пастернак был готов порвать с формальной принадлежностью к футуризму, но сохранял свое преклонение перед Маяковским. Позднее «преклонение» осложнилось негативным отношением поэта к посмертному официальному возвеличиванию Маяковского: подобное «огосударствливание поэта» было чуждо Пастернаку.

Большинство исследователей творчества Пастернака подчеркивают, что футуризм осознавался поэтом как крайнее проявление символизма, и что к 1917 г. Пастернак был готов осмыслить себя в ином (не футуристическом и не символистском) творческом измерении. Проблема отношения Пастернака к авангарду сочетается с вопросом о дальнейшем движении его поэтики – то ли к символизму (футуризму), то ли к эстетической системе «вне водораздела “символизм – футу-

ризм» (О. Клинг), тем более что поэт критически относился к своему раннему творчеству, создавая новые редакции ранних стихов и выстраивая (в мемуарах и письмах) новые вехи своего литературного пути. Пастернак нащупал свой стиль «метонимической метафористики», свою «внеромантическую поэтику», «ему улыбнулся “всесильный Бог деталей”» (Вяч. Вс. Иванов).

Первый стихотворный сборник **Николая Николаевича Асеева (1889–1963)** «Ночная флейта» (1914) носил следы влияния символистской поэзии. Ориентация на архаическую традицию русского футуризма, с ее увлечением примитивизмом и словотворчеством (Е. Зеленкова), сказались в поэтических сборниках Асеева «Зор» (1914), «Леторей» (1915, совместно с Гр. Петниковым), «Оксана» (1916), «Ой конин дан окейн!» (1916) и др., изданных «Центрифугой» и «Лиренью». С конца 1917 г. Асеев, находясь на Дальнем Востоке, был одним из инициаторов создания авангардных литературно-художественных обществ, выступал с лекциями, пропагандировал творчество Хлебникова, Маяковского, Каменского. По возвращению в Москву (1922) сотрудничал в группе ЛЕФ. В дальнейшем был известным поэтом советской эпохи. В ранний период творчества Асеев был склонен к поиску и эксперименту, испытал на себе влияние Хлебникова и Маяковского, с которым Асеева связывала тесная дружба. В мемуарной заметке С. Бобров писал:

*... в Маяковском и в Хлебникове его <Асеева> привлекали раньше всего может быть их анархические и бунтарские настроения. Особенно увлекся Н.Н.-ч <Николай Николаевич> Хлебниковым, и на многие годы. Короче, в поэзии*



Николай Асеев.  
[a-pesni.org](http://a-pesni.org)



[readli.net](http://readli.net)

*Н.Н-ча выявилась, и что ни дальше, тем все яснее и яснее революционная струя, а также и древнерусские черты поэзии Хлебникова. Голос Асеева окреп и тон его изменился, это уже был не друг символистов, но грозный враг всякого сюсюсканья, который каким-то вещим чутьем предугадывал — великие перемены, которые ждут нас в будущем.*

Не склонный к комплиментарным оценкам В. Шершеневич в своих мемуарах поддержал мнение С. Боброва:

*Стихи Асеева я полюбил с первой строки. <...> Я ... доказывал всем, ... что Асеев – крупный поэт, что стихи его зубасты, что его надо любить... <...> Мой прогноз, поставленный по первым стихам Асеева, оправдался. Я и до сегодня утверждаю, что в стане футуристов если не по значению (тут оспаривать приоритет Маяковского нельзя), то по поэтическому дарованию и темпераменту первое место всегда принадлежало Асееву.*

Настоящие имя и фамилия **Божидара (1894–1914) – Богдан Петрович Гордеев**. Божидар был одаренным поэтом и стиховедом, человеком с незаурядными способностями к изучению языков, пианистом, чувствительной и тонкой натурой, мечтавшей покинуть мир грубой и прагматичной цивилизации. Он сблизился с участниками группы «Центрифуга» московской весной 1914 г. и, вернувшись в Харьков, летом этого же года принял участие в основании «филиала» «Центрифуги» – футуристического издательства «Ліурень» (просуществовавшего до 1922 г.). В начале сентября 1914 г. в состоянии острой депрессии, связанной с началом Первой мировой войны, Божидар покончил с собой. Его поэтические произведения (сборник «Бубен», 1914) полны экспериментов в области ритмики, слова и стихотворной семантики. В. Хлебников назвал книгу Божидара «Распевочное единство» (выпущенную после смерти юного поэта, в 1916 г.) «редко-прекрасной речью», а Р. Якобсон определил ее как «стиховедческие фантазии».

Гимназическим соучеником Божидара по Харьковку был поэт и переводчик Григорий Николаевич Петников (1894–1971), один из основателей издательства «Ліурень». Петников печатался в «Центрифуге», но после встречи с В. Хлебниковым в 1916 г. увлекся экспериментами в области фольклора и восточнославянских языков. К футуристическому периоду творчества Петникова (начиная с 1930-х гг., никаких следов футуризма в его поэзии не остается) относятся его книги «Быт побегов» (1918), «Поросль солнца» (1918), «Книга Марии. Зажги Снега» (1920).

Г. Петников – один из авторов (наряду с В. Хлебниковым) коллективной футуристической декларации «Труба марсиан» (1916) и манифеста «Воззвание Председателей Земного Шара» (1917). Под манифестом «Труба марсиан» наряду с подписями Петникова, Хлебникова и Асеева была поставлена и подпись Божидара как знак памяти о поэте. Футуристы в лице утописта В. Хлебнико-

ва провозглашали, что власть на планете должно осуществлять Правительство земного шара – международное сообщество деятелей культуры, состоящее из 317 членов и осуществляющее идею мировой гармонии. Титул Первого Председателя Земного Шара Хлебников передал по наследству Григорию Петникову. «Предпринятая благодаря Хлебникову попытка объединить эстетическую программу с социальной утопией отличала “Лирень” от сугубо литературной “Центрифуги”» (В. Терёхина).

Одним из самых интересных участников литературно-издательской группы «Центрифуга» был поэт, критик, переводчик **Иван Александрович Аксёнов (1884–1935)**. Он был идеологом «западнической» ориентации «Центрифуги». Сборник стихотворений Аксенова «Неуважительные основания» (1916) свидетельствует о склонности поэта к словесной игре, сочетанию традиционно несочетаемых форм, применению приемов кубистической живописи в поэзии: «Это была совершенно какая-то подводная лодка, невидимая, таинственная, вся зашитая в броню. Казалось, что внутри этого человека идет футуристическая работа в огромной мастерской с массой печей, огня, приборов» (А. Шемшурин). Аксенов участвовал во многих выставках русского авангарда, был автором докладов и статей о новейших течениях русского искусства и написал первую в России книгу о Пабло Пикассо, с которым встречался в Париже в 1914 г. – «Пикассо и окрестности» (изд. в 1917 г.). Неожиданным для публики было издание футуристической «Центрифугой» его солидной книги переводов пьес английских драматургов XVI в. «Елисаветинцы» (1916).

После революции Аксенов занимал высокие посты в Красной армии, служил на театре, входил в литературную группу конструктивистов, а с конца 1920-х гг. занимался переводами английской драматургии Елизаветинской эпохи.

Поэт, автор стихов и сказок, живописец **Федор Федорович Платов (1895–1967)** входил в группу «Центрифуга» в 1915–1916 гг. В книге «Блаженны нищие духом» (1915), изданной под маркой издательства «Центрифуга», Платов представил своеобразное футуристическое евангелие от Федора Платова: «Я футурист, и не отрекусь от истины, ибо футуризм есть основа и первое дитя XX века. Века шли за веками, и было рождение всего, что есть. И вот пришел футуризм на смену всего, ибо наступило время его...». Автор книг «Назад, чтобы моя истина не раздавила вас» (1915) и «Третья книга от Федора Платова» (1916).



Иван Аксёнов  
[ru.wikipedia.org](https://ru.wikipedia.org)



Близким к участникам объединения «Центрифуга» поэтом, прозаиком и драматургом был **Тихон Васильевич Чурилин** (1885–1946), которого М. Цветаева считала гением, а В. Хлебников включил в число Председателей Земного Шара. Первую книжку стихов «Весна после смерти» (1915) Чурилин выпустил с литографиями художницы-авангардистки Н. Гончаровой. В названии сборника заключен образ возвращения к людям после двухлетнего пребывания Чурилина в клинике для душевнобольных. Н. Гумилев, откликаясь на эту книгу Чурилина, писал:

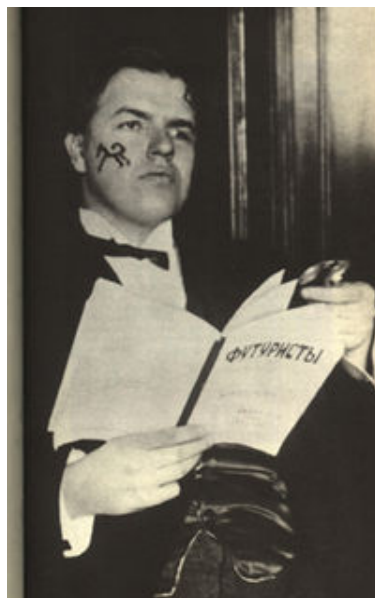
*<стихи Чурилина> стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного и увлекающего. <...> Литературно он связан с Андреем Белым и – отдаленнее – с кубо-футуристами. Ему часто удастся повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его – это человек, вплотную подошедший к сумасшествию... <...> в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.*

В 1918 г. в Харькове Чурилин познакомился с Г. Петниковым и под маркой издательства «Ліурень» издал «Вторую книгу стихов» и роман «Конец Кикапу». В 1920 г. Чурилин выступил как один из организаторов крымского содружества бюджетлян МОМ (Молодые Окраинные Мозгопашцы). Вернувшись в Москву в 1922 г., он сблизился с Н. Асеевым, Б. Пастернаком, В. Маяковским. «Но в дальнейшем, как пишет С. Бирюков, «фортуна оставляет его навсегда. Даже уже вышедшая в 1940-м году книга стихов, составленная из произведений 30-х годов, не доходит до читателя».

## КУБОФУТУРИЗМ

Литературно-художественная группа «Гилея», или «бюджетляне», именовавшие себя также «кубофутуристами», – одна из самых известных группировок в истории русской литературы.

Название «Гилея» родилось в имени Чернянка Нижне-Днепровского уезда Таврической губернии – центре владений графа А. Мордвинова. Управляющим имением был отец братьев Бурлюков – **Давида Бурлюка** (1882–1967), **Владимира Бурлюка** (1886–1917) и **Николая Бурлюка** (1890–1920), проявлявших склонность к авангардист-



Давид Бурлюк  
[ru.wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org)

скому искусству (у братьев было и три сестры, одна из которых – Людмила – также была художницей). «Бурлючий кулак, вскормленный соками древней Гилеи, представлялся мне наиболее подходящим оружием для сокрушения несокрушимых твердынь <старого искусства – Г.М.>», – писал **Бенедикт Лившиц (1887–1935)**, поэт и мемуарист.

«Самым видным из братьев по наружности был Владимир, художник: он был атлетического сложения, по внутреннему же содержанию самым видным был Давид Давидович. Его считают отцом российского футуризма. <...> Д. Д. Бурлюк издал знаменитую “Пощечину”, “Дохлая луна” и множество других футуристических изданий. Как поэту Бурлюку не удалось так прославиться своими стихами, как Крученых или Хлебников, но это его не обескураживало. <...> Как художник, Давид Давидович – героическая фигура. Дело в том, что у него не было одного глаза, он у него был искусственный. И, тем не менее, Давид Давидович писал картины. Но в ту эпоху, когда Давид Давидович подвизался, художники часто бывали с пороком зрения, например, Сезанн... В Москве был совершенно слепой даже художник <Иван Адольфович> Кнабе. <...> Во время революции Давид Давидович переселился в Америку, и там он был так же неутомим в издательских предприятиях, как и в России» (А. А. Шемшурин).

Таким образом, литераторы, проводившие в Чернянке свободное время: братья Бурлюки, Бенедикт Лившиц, Виктор Хлебников (1885–1922), Владимир Маяковский (1893–1930), Алексей Кручёных (1886–1968), символически обозначили свое содружество древнегреческим названием местности в низовьях Днепра в южной Скифии.

Противопоставление мощной, грубой иррациональной стихии и бессильной, утонченной рациональной культуры было модным поветрием в начале XX в. К тому времени Ф. Ницше сформулировал концепцию двух начал бытия в своем трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) – аполлонического (светлого, рационального) и дионисийского (темного, иррационального).



Б. Лившиц, Н. Бурлюк,  
В. Маяковский, Д. Бурлюк,  
А. Крученых. 1912.

*DocPlayer.ru*

ного). Прославление дионисийской стихии в русской поэзии 1900-х гг. – общее место, однако предпочтение отдавалось воспеванию хаотического и страстного в гармонических аполлонических формах. В любом случае, художественная культура стремилась адаптировать хаос различными способами: символизм – преодолевающим субъективизм «синтезом искусств», ведущим к коллективному бессознательному; кубизм – «онтологическим примирением материи и духа»; футуризм – «отождествлением культурного субъекта с хаосом и абсурдом»; ОБЭРИУ и гротескный театр Всеволода Мейерхольда – ««легализацией» хаоса как приема художественного действия, с тем, чтобы “переиграть” и “пересмеять” его, поставить себе на службу»; неопримитивизм – возвращением к архаической культуре и т.д.

В том, как решили именовать себя русские футуристы – «гилейцы» – отразилось их увлечение первородной стихией, взрывающей гармонию эллинства, то есть устоявшиеся культурно-исторические стереотипы. К. Чуковский писал:

*...Петрарки навыворот, эстеты наизнанку. Срывы, диссонансы, угловатости, хаотическая грубость и неряшливость – только здесь почерпают они красоту. Оттого-то для них так прельстителен дикарский истукан-раскоряка, черный, как сапожная вакса, и так гадок всемирный красавец, снежно-мраморный бог Аполлон. Я верю: это не поза, не блажь, а коренное, подлинное чувство. Дисгармония, диссимметрия, диспропорция и вправду обаятельна для них.*

Кубофутуристы – «гилейцы», художники и литераторы, по выражению философа Ф. Степуна, «больше прошлого... ненавидели вытекшее из него настоящее», отрицали его во имя будущего, опираясь на архаическое прошлое. Будущее в художественном сознании русских кубофутуристов напоминало, скорее, безоблачное состояние первобытного человечества, а не век технических чудес. Искусствовед Д. Сарабьянов замечает:

*Тяготение к мышлению первообразами, обретаемыми в историческом художественном опыте, придавало оттенок историзма как <живописцам>-неопримитивистам, так и Хлебникову. <...> Само наличие историзма в творчестве тех, кто причислял себя к футуристам, делает весьма относительным такое самоопределение. Стоит вспомнить, что хлебниковское обращение к будущему, его пророчество было целиком построено на историческом опыте. Предсказывая будущее своими цифровыми выкладками, он шел в это будущее через прошлое. Историзм в творчестве поэтов кубофутуристического круга и живописцев-неопримитивистов связан с фольклорными тенденциями. Народное творчество само по себе традиционно и архетипично и потому исторично по своей природе.*

Для творчества таких кубофутуристов, как Велимир Хлебников, Василий Каменский (1884–1961), Елена Гуро (1877–1913), был актуален лозунг «Назад, к природе!»:

*Есть очень серьёзная тайна, которую надо сообщить людям.*

*Это – то, что земля их очень любит.*

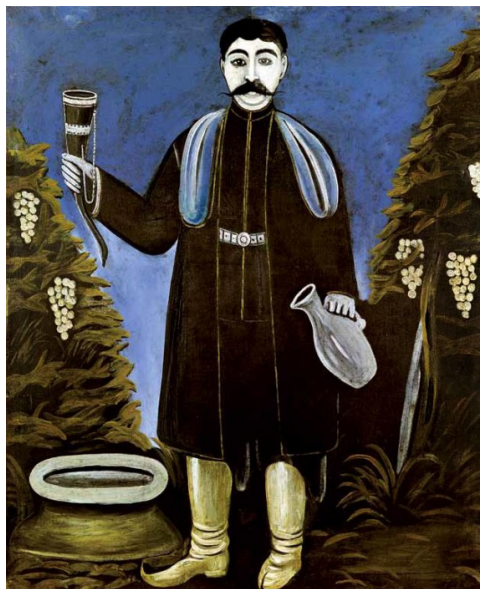
*Мы, милостью Божьей мечтатели*

*Мы издам вердикт!*

*Всем поэтам, творцам будущих знаков, – ходить босиком, пока земля летняя. Наши ноги ещё невинны и простодушны, неопытны и скорее восхищаются. Под босыми ногами плотный солёный песок, точно слегка замороженный, и только меж пальцев шевелятся то холодные, то тёплые струйки. С голыми ногами разговаривает земля. Под босой ногой поёт доска о тепле. Только тут узнаешь дорогу близость с ней.*

*Вот почему поэтам непременно следует ходить летом босиком... (Елена Гуро)*

Для кубофутуриста художественное творчество – не подражание, но продолжение природы, которая посредством творческой воли человека творит новый мир. Как правило, пишет И. Смирнов, центральному персонажу авангардистских текстов «отводится роль культурного героя, институционализирующего новое начало в мире»: это изобретатель, «тринадцатый апостол» (у В. Маяковского), лидер направления, первопроходец-завоеватель. Автор-футурист (а не только акмеист-адамист) берет на себя роль второго Адама. «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово *лилия*, захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию *еуы* – первоначальная чистота восстановлена», – писал А. Крученых в «Декларации слова как такового» (1913). Разрушая (раздвигая) условные жанрово-стилевые системы, футуристы возвращались к фольклорно-мифологическим началам, когда сам язык был частью природы. Ориентация на примитивность, на традиции народного искусства свойственна и поэзии, и живописи русско-



Нико Пиросмани. Князь с рогом вина.

WikiArt

го футуризма. К примеру, организованная художником Михаилом Ларионовым (1881–1964) «Выставка иконописных подлинников и лубков» располагалась в залах по соседству с выставкой «Мишень».

В залах «Мишени» кроме картин художников-профессионалов демонстрировались детские рисунки и рисунки «неизвестных авторов», африканская скульптура, вывески артели живописцев вывесок, вывеска парикмахера, привезенная художником Михаилом Ле-Дантю с Кавказа. Здесь же демонстрировались «наивные» работы трех самоучек – трех «Анри Руссо» российской империи, уже отошедших от мира «кондового» примитива, но до конца так и не вошедших и в мир профессионального творчества: картины на клеенке мелкого торговца Нико Пиромани (Пироманишвили), наивные холсты которого «спасал» футурист Илья Зданевич, скупая их у художника или обменивая на вино, картины «бывшего рудокопа, а теперь приказчика в одной из колониальных лавок» Г. Е. Павлюченко и холсты «фельдфебеля одного из полков московского гарнизона» Т. Н. Богомазова.

**Анри Руссо (Henri Rousseau, 1844–1910)** – французский художник-дилетант, таможенник по профессии. Один из самых ярких представителей «наивного» (примитивного) искусства. Интерес к живописи «наива» (Руссо, А. Бошана, Л. Серафин, К. Бомбуа, Л. Вивена) на Западе был противоречивым: так писатель и драматург Альфред Жарри упражнялся в стрельбе из револьвера по своему портрету, подаренному ему Руссо, а Пабло Пикассо, напротив, повесил «Женский портрет» Руссо, купленный им за пять су в лавке старьевщика, у себя в мастерской. Интерес к живописи Руссо совпал у Пикассо с «открытием» им первобытной и полупервобытной скульптуры Африки и Полинезии, греческой архаики. Анри Матисс, Андре Дерен и Жорж Руо также увлекались африканской пластикой, масками, французскими средневековыми витражами и шпалерами. Неопримитивисты с их чистыми, открытыми цветами, свободной, вне перспективы, композицией компрометировали салонный академизм, демонстрируемый левыми художниками. В 1928 г. в Париже открылась групповая выставка «наивов» под названием, дублирующим именование известного храма на вершине холма Монмартр – «Sacré Coeur» («Святое сердце»), символизируя «святую простоту» представленных художников.

Дань примитивизму отдали и экспрессионисты – немец Франц Марк и австриец Оскар Кокошка, а в экспрессионистическом альманахе «Синий всадник» были опубликованы русские лубки и баварская живопись на стекле (1912).

Как пишет Г. Поспелов, «в начале столетия было немало примеров, когда представители “ученого” искусства непосредственно вырастали из низовых примитивов. Так было с <Марком> Шагалом, с <Ильей> Машковым, начинавшими как провинциальные вывесочники. <...> Шагалу предстояло прочно войти в орбиту крупнейших мировых мастеров, между тем как Машков в конце 1920-х годов напрямик возвращался к мироощущению примитива».

Термин «**неопрIMITИВИЗМ**» (или «**прIMITИВИЗМ**») утвердился в российской и зарубежной науке о русском живописном авангарде. И хотя примитивистские тенденции были характерны и для западноевропейской живописи, «нигде, кроме России, эта тенденция не приобрела той самоценности, которая позволила ей стать самостоятельным направлением» (Д. Сарабьянов). М. Ларионов и Н. Гончарова превратили неопрИТИВИЗМ в открытое направление. Так, на выставке художественного объединения «Ослиный хвост» (1912) были выставлены «крестьянские» работы Гончаровой, живописные картины из крестьянского цикла Казимира Малевича и др.

С точки зрения Б. Лившица, именование «футуризм» (как было сказано выше, языковой пурист В. Хлебников перевел его как «будетлянство») закрепилось за русским авангардом 1910-х гг. почти случайно:

*Его подхватил в ноябре одиннадцатого года Игорь Северянин, приставивший к нему слово «эго» и сделавший его знаменем группы петербургских поэтов... Будущий «отец русского футуризма» (этот «титул» принадлежал Давиду Бурлюку. – Г.М.) весной 1912 года энергично отрекся от направления, под знаком которого гилейцам было суждено войти в историю русского искусства.*

По мнению Лившица, эгофутуристы «запятнали» термин «футуризм»: «Присвоив себе наименование футуристов, они сразу сообщили термину “пезоративный” (негативный. – Г.М.) оттенок, побуждавший нас отклонять от себя этот ярлык, когда газеты, против нашей воли, стали нам его навязывать». Мемуарист полагал, что принятие «гилейцами» «ярлыка» *футуристы* могло возникнуть или под влиянием В. Брюсова, который объявил «гилейцев» московской (в отличие от петербургской, «северянинской») разновидностью футуризма и «отголоском западного футуризма», или под воздействием «желтой прессы», обозначившей таким образом приход в культуру «новых гуннов». Как писал В. Маяковский в 1922 г., «этим именем крестили критики все революционно-новое».

Сравним с авторитетным мнением Максима Горького: «Русско-го футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский. Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину. <...> В России несомненно нет футуризма, того настоящего, родоначальником которого является итальянский футуризм с представителем его Маринетти. Сочный, одаренный художник, он сжигает шаблоны итальянской старины. ...там давят музеи, великолепная архитектура, давние источники культуры и мысли, но уже отжившие. Нужно уйти из-под громоздких сводов, нужно вылупиться из этой оболочки, и Маринетти силою своего таланта и красок слова заражает молодежь и ведет ее к несомненному ледоходу. Его не остановить. А у нас тут, в России, у нас нет террора старины, нас она не давит...».

Часть «вины» за «западное» именование Б. Лившиц все же возложил на Давида Бурлюка. В своих «Фрагментах из воспоминаний футуриста» (1929–1930) Бурлюк утверждал, что «кличка была приклеена нам газетьем», но именно при его прямом участии знаменитое «гилейское» издание «Дохлая луна» (1913) было в подзаголовке названо «Сборником единственных футуристов мира!! Поэтов “Гилея”»:

*Подхватывая уже популярный ярлык, Бурлюк руководствовался определенным “хозяйственным” расчетом и несколько не обманулся в своих ожиданиях: по своему диапазону термин пришелся как раз впору разраставшемуся движению, над остальным же меньше всего задумывался Давид, никогда не относившийся серьезно к вопросам терминологии.*

Как бы то ни было, название двух русских авангардных групп – кубофутуристы и эгофутуристы – свидетельствует об их итальянском генезисе.

## КУБОФУТУРИЗМ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ И ПОЭТОВ

Литературный футуризм в России был тесно связан с такими живописными течениями как кубизм, лучизм, искусство «беспредметников». В 1907–1911 гг. художники-авангардисты: Давид и Владимир Бурлюки, Василий Кандинский, Алексей Явленский, Марианна Веревкина, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Казимир Малевич, Роберт Фальк, Александр Шевченко, Аристарх Лентулов, Михаил Матюшин, Александра Экстер, Илья Машков, Петр Кончаловский, Георгий Якулов, Владимир Татлин, Александр Куприн и другие – принимали участие в различных выставках, в частности, в экспозициях Московского товарищества художников, «Золотого руна», в «Интернациональной выставке картин, скульптур, гравюр и рисунков» («Салон» и «Салон II»).

Виктор Шкловский вспоминал:

*На выставках «Мира искусства» появились залы, которые назывались в публике «комнаты диких». Здесь выставлялись М. Ларионов, Н. Гончарова. Странные, шершавые картины беспокоили зрителей. Одна картина М. Ла-*



М. Ларионов. Парикмахер. 1907.  
*Русский музей. archive.is*



М. Ларионов. Офицер  
у парикмахера. 1910.  
*www.artsait.ru*



рионова (1913) называлась «В парикмахерской». Парикмахер с открытыми ножницами зло и потерянно смотрел на клиента, повернувшегося к нему ухом. Может быть, эту картину описал Маяковский:

Вошел к парикмахеру, сказал – спокойный:  
«Будьте добры, причешите мне уши».  
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,  
Лицо вытянулось, как у груши...

На «диких» кричали.

Потом «дикие» ушли из «Мира искусства».



Н. И. Кульбин. Автопортрет.  
(1913–1914).  
[www.imha.ru](http://www.imha.ru)

Предположение Шкловского можно подтвердить заявлением А. Крученых о том, что эти стихи Маяковского – его «ремесленная подпись к картине М. Ларионова “Парикмахер”».

Предыстория русского визуального авангарда во многом связана с деятельностью **Николая Ивановича Кульбина (1868–1917)**, который объединил левые художественные силы и инициировал футуристическое движение.

Н. И. Кульбин был приват-доцентом Военно-медицинской академии и врачом Генерального штаба, действительным статским советником. В зрелом,そろкалетнем, возрасте он увлекся живописью, став, по выражению К. Петрова-Водкина, «вождем живописных младенцев» и одним из самых активных организаторов выставок современного искусства.

Кульбин постоянно выступал с докладами о «левой живописи». Эти выступления, как писал Б. Лившиц, являли собой «ворох» самых новейших идей и новинок западноевропейского литературного, изобразительного и музыкального искусства, политики, философии, науки. Один из крупнейших деятелей русского музыкального авангарда, **Артур Лурье (1892–1966)**, в опубликованных в Нью-Йорке воспоминаниях «Наш марш» (1969)<sup>2</sup> писал о Кульбине:

*Николай Иванович Кульбин принадлежал также к одной из самых фантастических фигур той замечательной эпохи. Доктор генерального штаба, носивший военную форму и звеневший 702 шпорами, мечтатель и художник, Николай Иванович Кульбин был страстно предан искусству. Восприимчивость его*

<sup>2</sup> А. Лурье создал «музыкальную иллюстрацию» к стихотворению В. Маяковского «Наш марш».

была безгранична; он все принимал с доверием и вниманием в области художественной жизни. Страстно увлекаясь живописью, Кульбин сначала рисовал на холсте и на дереве, потом придумал рисовать на стекле и на зеркалах; вряд ли Кульбин знал о существовании китайских рисунков на зеркалах. Был он одним из самых чутких, добрых и отзывчивых людей, которых я когда-либо знал. Занимая крупное служебное место, он тем самым имел возможность оказывать практическую помощь огромному количеству людей, спасая их от голода и холода. Думаю, что никто из художников и поэтов не уходил от Николая Ивановича с пустыми руками, не получив от него поддержки в той или иной форме. Добро он творил легко, не задумываясь, совершенно бескорыстно, не ожидая объявлений благодарности. Дом его был открыт для всех (жил он вблизи Мариинского театра); он кормил голодных, оказывал приют бездомным, лечил больных, с которых не только не брал платы, но еще и покупал своим пациентам лекарства и провизию. Несмотря на свое бесконечное радушие, Кульбин любил стройную жизнь, по чину и по порядку. Ходил в генеральской шинели на красной подкладке; был безупречно корректен и вежлив и постаринному галантен с дамами; был всегда веселый, улыбающийся доброй улыбкой. Походил Николай Иванович на русского Сократа; никогда никого не поучал, не терпел нравоучений и наставнических разговоров. Идеологически Кульбин был настроен очень радикально: все его симпатии были на стороне революционной молодежи. Вероятно, за эти симпатии литературные сплетники придумали пошлый пасквиль о «коронации» Кульбина и о том, как мы избрали его «футуристическим царем». Никогда такой коронации не было, как не было падучей Хлебникова, кликушества Крученых и «водки с огурцом» Владимира Бурлюка».

А. Лурье перечисляет легенды, околотитературные сплетни и собственные фантазии Георгия Иванова (недолгого участника эгофутуристического движения, позднее одного из руководителей «Цеха поэтов»), запечатленные им в мемуарах «Петербургские зимы» (Париж, 1928). Домыслы Иванова так же резко критиковали Анна Ахматова и Марина Цветаева.

Слово Лурье в защиту Кульбина можно сравнить с записями А. А. Шемшурина в защиту А. Крученых: «Крученых прославился столько же своими стихами, сколько и своими публичными выступлениями, которые сопровождались почти всегда скандалами. У Крученых был тенор, в минуты возбуждения становившийся визгливым и крикливым. Эта деталь также способствовала скандалу. Из наблюдений над Алексеем Елисеевичем у меня сложилось убеждение, что он не понимал скандальности своего поведения. ...ему все казалось у себя правильным, в то время как публика думала, что он издевается над нею, желая из скандала сделать себе популярность. В существе дела...это так

и было, но делалось все это бессознательно. Так бывает с игрой на рояле: виртуоз настолько осваивается с техникой, что уже не думает о ней, и трюки, поражающие публику, выходят у него бессознательно. Но я не хочу сказать, что Крученых изощрился в скандале. Нет, но он выходил у него сам собою. <...> Этот человек обладал здравым смыслом в высшей степени. Про него нельзя было сказать, что это – человек не от мира сего. <...> Во время революции он быстро понял, что время чудачеств кончилось, и что нужно уступить место другим людям. Крученых отошел в сторону, но не пропал».

Весной 1908 и 1909 гг. Кульбин организовал выставки «Современные течения в искусстве» и «Импрессионисты».

В декабре 1909 – январе 1910 гг. Кульбиным была открыта небольшая выставка «Импрессионисты» **в Вильне**: были показаны полотна В. и Д. Бурлюков, Августа Баллиера, Владимира Баранова-Россине, Владимира Козлинского.

В **Художественном музее Литвы** есть работы авангардистов Петра Кончаловского, Павла Кузнецова, Давида Бурлюка, Александра Осмёркина. В 1914–1915 гг. в Вильно состоялась выставка русских художников мюнхенской группы экспрессионистов «Синий всадник» Алексея Явленского и Марианны Веревкиной.

Эти экспозиции отличались эклектизмом: были представлены «группа академических течений», «группа неореализма», «группа прекрасная линия» (бывшие «миriskусники»), московские и петербургские авангардисты (Владимир, Давид и Людмила Бурлюки, А. Крученых, В. Каменский, Аристарх Лентулов и др.), а также «художественно-психологическая группа» «Треугольник» (1908) во главе с самим Кульбиным (М. Матюшин, Е. Гуро, Август Баллиер, Эдуард Спандиков, Иосиф Школьник, Борис Григорьев и др.).

К открытию последней выставки «кульбинистов» – «Треугольник – Венок – Стефанос» (март 1910 г.) было приурочено издание сборника «Студия импрессионистов» под редакцией Кульбина, где впервые опубликовались В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки.

Несогласие с эклектичностью и «врубелизмом» (М. Матюшин) художественных пристрастий Н. Кульбина стало причиной ухода из «Треугольника» Михаила Матюшина и Елены Гуро, которые стали инициаторами (наряду с меценатом, библиофилом и коллекционером Левкием Жевержеевым, художниками Э. Спандиковым и Всеволодом Воиновым) создания в последних месяцах 1909 г. петербургского умеренно-новаторского общества художников «**Союз молодежи**» (обще-

ство было зарегистрировано в феврале 1910 г.), с которого, по сути, и начинается русский авангард.

**Михаил Васильевич Матюшин** – самый старший из художников-авангардистов (1861–1934), служивший (до 1913 г.) «первой скрипкой» Придворного императорском оркестре в Петербурге. Его считали, скорее, теоретиком и организатором, чем практиком авангардного искусства. Его поиски в области, к примеру, природы цвета, действительно, интересны. Матюшин полагал, что искусство «может стать способом выхода в четвертое измерение. Для этого требуется приобрести навыки расширенного зрительного восприятия – научиться видеть не только глазами, но всем телом» (Г. Ельшевская). Его ученики писали, например, пруд под Сестрорецком, расположившись к нему спинами. В 1932 г. Матюшин издаст книгу «Справочник по цвету».



*spb-tombs-walkeru.narod.ru*

В течение 1910–1913 гг. «Союз молодежи», ядром которого были кубофутуристы, организовал шесть выставок в Петербурге и Риге, на которых были представлены картины разнообразных живописных направлений. Так, на второй и третьей выставках «Союза молодежи» (в апреле 1911 г. и январе 1912 г. в Петербурге) выставились художники трех «левых» группировки: «Бубновый валет», «Союз молодежи», «Ослиный хвост». В экспозициях «Союза молодежи» принимали участие и будущий основатель супрематизма Казимир Малевич (1878–1935), и адепт практического, утилитарного использования абстрактного искусства, лидер конструктивизма Владимир Татлин (1885–1953), а также кубистка с «буйным колори-



Ольга Розанова. Автопортрет. 1911.

*www.pinterest.com*

стическим темпераментом» **Ольга Розанова**, одна из шести «амазонок» русской авангардной живописи. Пятеро других – **Наталья Гончарова**, **Александра Экстер**, **Любовь Попова**, **Варвара Степанова** и **Надежда Удальцова**. Гончарова, Розанова и Экстер были особенно близки авангардистам-литераторам.



Александра Экстер  
www.alexandra-exters.net

**Александра Экстер** – одна из двух русских авангардистов, создавших свою «школу» (другой – Казимир Малевич). В Киеве 1917–1919 гг. у Экстер была художественная мастерская. Ученики мастерской (А. Тышлер, И. Рабинович, К. Редько, Л. Козинцева, Н. Шифрин) следовали урокам Экстер, беспредметная живописная концепция которой базировалась на идее существования исходного энергетического ядра, которое при взрыве создает множество форм – прямоугольных и округлых. Особенно ярко Экстер проявила себя как театральный художник и дизайнер. После 1917 г. она сотрудничала с Московским ателье мод, создала костюмы для фантастического фильма «Аэлита» Я. Протазанова, костюмы и декорации к спектаклям в Московском Камерном театре Таирова.

Увлечение примитивной культурой отразилось в московской выставке «**Бубновый валет**» (декабрь 1910), в которой приняли участие авангардисты Петр Кончаловский, Илья Машков, Аристарх Лентулов, Роберт Фальк, Александр Вас. Куприн, Василий Рождественский.



arthit100.bl.

Название выставки, придуманное Михаилом Ларионовым, Казимир Малевич объяснял так: «...валет – молодость, а бубны – цвет». Однако это именование вызывало и другие ассоциации, не предполагавшие связь с искусством: карточные фокусы, бубновый туз на одежде арестанта. Во французском жаргонном языке «бубновый валет» (valet de carreau) обозначал мошенника, проходимца. «Таким образом, – как пишет С. Е. Юрков, – самоназвание... настраивало зрителя на игровой тип восприятия», на провокацию и скандал.

Литератор и художественный критик Максимилиан Волошин в отзыве об этой выставке писал:

*На «Бубновом валете», конечно, есть много вещей «pour epater» <для ошеломления>, много наивных*

подражаний наиновейшим образцам, много неверных теорий, заводящих в живописные тупики, но вместе с тем – много действительно талантливости и «веселого ремесла», а главное – молодости.



Илья Машков. Автопортрет и портрет  
Петра Кончаловского. 1910.

*Wikimedia Commons / Государственный Русский музей*

«Абсолютно шокирующей и провокативной была представленная на выставке огромная картина Машкова, где он изобразил себя и своего друга Кончаловского в виде полуголых борцов или гиревиков-атлетов. Но этим атлетам не чуждо прекрасное: на картине есть скрипка, рояль, ноты, – вот таков теперь образ художника, в нем есть всё. Лубочные картинки на стене – важный знак бубнововалетской ориентации на городской фольклор и народную эстетику: на вывески, расписные подносы, ярмарочные тантамарески. А альбом Сезанна на полке – еще один знак: “валеты” поклоняются Сезанну. При этом сезаннизм понимается ими как упрощенная геометризация мира – и через уже известный опыт французского кубизма» (Г. Ельшевская).

В том же 1911 г. в статье «Современные портретисты» М. Волошин, позднее выступавший на диспутах «бубновалетов», охарактеризовал художественную манеру русских «кубистов»:

*Разумеется, в области портрета «Валеты» занимают такую же крайнюю левую позицию, как и в остальных областях. Им свойственно как последовательным нео-реалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и Матисса, трактовать человека как «nature morte», только несколько более сложный. Они стараются обобщить и упростить в основных плоскостях*

*и очертаниях человеческого лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб. Они доводят до наиболее интенсивного горения основной цвет плоскости: бритый подбородок сияет чистой прусской лазурью, обветренные щеки горят чистым краплагом, руки они пишут жженой сиеной с лиловым лаком. Это придает их портретам с первого взгляда вид чудовищный и ужасающий. Но потом глаз привыкает. И так как они и человеческое лицо понимают лишь как самодовлеющую вещь, существующую в себе и для себя, так как они умеют передать в преувеличении все характерные черты этой вещи, то в каждом портрете получается громадное карикатурное сходство. <...> Но это, конечно, не последнее слово на этом пути. «Портрет И. С. Щукина» работы Сарьяна указывает на дальнейшие ступени его, когда характер карикатурности отпадет сам собою. По этому новому пути, думаю мне, возможен очень художественный и близкий подход к человеческому лицу.*

В феврале 1912 г. Общество художников «Бубновый валет» организовало два диспута о современной живописи и поэзии в Москве. В диспутах с докладами выступали Н. Кульбин, Д. и Н. Бурлюки, В. Маяковский, А. Крученых. По воспоминаниям последнего, Маяковский выступал «серьезно, почти академически», а сам автор воспоминаний – «был оппонентом по назначению, для задирки, и ругал и высмеивал футуристов и кубистов». Эти доклады открыли серию устных и печатных выступлений авангардистов в 1912–1913 гг., теоретически обосновывавших новую живопись. Каждое из таких выступлений непременно сопровождалось полемикой и скандалами. По воспоминаниям Иды Хвасс, появлению авангардистов с деревянной ложкой вместо цветка в петлице (по моде того времени изящные молодые люди в петлице носили цветок туберозы), с раскрашенными лицами сопутствовали аплодисменты, крики одобрения или возмущения. К концу диспутов страсти накалялись, и все оканчивалось вмешательством полиции. Иногда в качестве наиболее убедительных аргументов в воздухе летали стулья.

Федор Сологуб в триолете 1913 г. писал:  
Будетлянка другу расписала щеку,  
Два луча лиловых и карминный лист,  
И сияет счастьем кубофутурист.  
Будетлянка другу расписала щеку  
И, морковь на шляпу положивши сбоку,  
Повела на улицу послушать свист.  
И глядят, дивясь, прохожие на щеку –  
Два луча лиловых и карминный лист.

Художница Наталья Гончарова в повседневной жизни стремилась стать «живым артефактом» (Дж. Боулт). Она прогуливалась по улицам Москвы с соратника-

ми, лица которых были украшены геометрическими фигурами, иероглифами, буквами алфавита, зашифрованными сообщениями или изображениями свиней и птиц.

Концепция футуристического «грима» была создана в 1913 г. Михаилом Ларионовым и Ильей Зданевичем. В публичном выступлении «О раскраске лица» (9 апреля 1914 г.) в арт-подвале «Бродячая собака» Зданевич, вспоминая свое предшествующее выступление, рассказывал:

*...я достал из жилета пузырек туши, кисть, из бокового кармана зеркальцо. Все насторожились и смотрели, как я делал незамысловатый одноцветный рисунок на лице. Когда я кончил, они стали обсуждать мое лицо. «Хотите знать, почему мы раскрашиваемся?» Я буду милостив ко всем и вот то, что придется сказать по поводу раскраски. Царство тела прошло.*

*Царство духа пришло. Приди царство одежды. Последняя цитадель выразительной души, последний оплот индивидуальности. Под напором культуры они слабеют и сдаются. Убить лицо, сделать человека безличным – значит упразднить власть индивидуальности, права духа и тела. <...> Предстоит жестокая борьба. Настанет час убийства лица. Вот мы принесли раскраску. Все в жизни – объект для искусства. Татуировка, окраска волос и ногтей. Белую раскраску лица я назову оскудневшей, ибо она подражает природе. Но существует декорировка лица. Мы на вершине мира и его знаменует раскраска. Смотрите на мое лицо, изображенное лентами. Мы хотим красить. Криком будет наша раскраска. Мы стремимся к живописи лица.*

В совместном же футуристическом манифесте Зданевича и Ларионова «Почему мы раскрашиваемся» (1913) было заявлено:

*Иступленному городу дугowych ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам – мы принесли раскрашенное лицо; старт дан и дорожка ждет бегунов. Наша краска – не вздорная выдумка, не возврат – неразрывно связана она со складом нашей жизни и нашего ремесла. Наша раскраска – первая речь, нашедшая неведомые истины. Мы связали искусство с жизнью. Мы украшаем жизнь и проповедуем – поэтому и раскрашиваемся. Началось в 05 году. Михаил Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок. Но глашатайства еще не было. Мы связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу. Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волосы – но все подражают земле. Нам же, создателям, нет дела до земли, наши линии и краски возникают с нами. Если бы нам было дано оперение попугаев, мы выщипали бы перья, ради кисти и карандаша. Татуировка не зани-*



Наталья Гончарова  
demiart.ru



*мает нас. Татуируются раз и навсегда. Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски. Мы раскрашиваемся – ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человеку.*

Комментируя эти высказывания, Е. Бобринская замечает, что в подобных физиологических и игровых концепциях русских авангардистов принципиально изменялась позиция зрителя и художника: созерцание, на которое прежде всего рассчитано любое изображение, дополняется действием, предполагающим совершенно иной принцип восприятия искусства, а также иной контекст для его существования. Акцент ставился на «важнейшей футуристической ценности – эфемерности, погруженности искусства в вечно изменчивый поток жизни», потому что раскраска «предельно брэнна, она неизбежно исчезает». Таким образом, хотя раскрашивание лиц и тел не было для русских авангардистов идеологической акцией (в ней отсутствовали важные для футуризма мотивы героического, волевого преобразования жизни, воинственного противостояния прошлому), и здесь доминировало игровое начало, легкомысленность и абсурд, все-таки это была принципиальная, знаковая и жестовая, эстетическая позиция.

У М. Ларионова концепция раскраски была тесно связана с модой. Почти одновременно с рождением футуристического «грима» в газетах появились сообщения о скором издании его «Манифеста к мужчине» и «Манифеста к женщине», в которых художник предлагал эпатажную, парадоксальную концепцию новой моды, нового стиля, в которых важное место принадлежало раскраске. Мужчинам предлагалось раскрашивать ноги, а женщинам – грудь: на вечерах в кабаре «Розовый фонарь» и «Кабаре тринадцати» Гончарова выходила на публику с раскрашенным лицом и телом, надевая, к примеру, ею самой выполненный лучистый дизайн для женской груди. А директор футуристического «Кафе поэтов» Владимир Гольцшмидт, по воспоминанию его современника, прогуливался осенью 1917 г. по Кузнецкому мосту в таком виде: «в открытой парчовой рубашечке, декольте и куртомажнэ, в браслетах и медальонах, с обсыпанной золотистой пудрой частью кучерявой головы, то одинокий и мечтательный, то окруженный последователями, одетыми в не менее оригинальные костюмы».

В 1911 г. М. Ларионов и Н. Гончарова, покинув группу «Бубновый валет», организовали выставку «Ослиный хвост» (1912), в которой приняли участие Ларионов, Гончарова, Малевич, Александр Шевченко, Евгений Сагайдачный, Сергей Бобров, Кирилл Зданевич, Михаил Ле-Дантю и другие. М. Волошин в своем художествен-

ном обозрение так охарактеризовал увиденное им в залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества:

*...видишь живопись широкую, этюдную, часто талантливую, тенденциозно неряшливую, всегда случайную и долженствующую скрывать в себе насмешку над зрителем. Кроме того, у всех участников «Ослиного хвоста» наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни, лагерей, парикмахеров, проституток и мозольных операторов. Краски свои они явно стараются заимствовать от предметов, ими изображаемых: парикмахеров они пишут розовой губной помадой, фиксатурами, бриллиантинами и жидкостями для ращения волос, солдат – дегтем, грязью, юфтью и т.д. Этим им удается передать аромат изображаемых вещей и возбудить тошноту и отвращение в зрителе. Человеку, знакомому с жизнью и бытом художников, не трудно угадать происхождение такой выставки, как «Ослиный хвост». Это выставка «рапенов». Рапін – это художник-ученик, уже прошедший положительную науку о живописи и находящийся в периоде отрицательного изучения ее, сказывающегося в критике и насмешках над учителями, у которых он все же продолжает учиться, в грубоватых, но веселых пародиях, карикатурах, в красочном цинизме, в вызывающем ультрареализме.*

Чуть позже Ларионов и Гончарова организовали **объединение художников «Ослиный хвост»**, куда вошли Малевич, Шевченко, Виктор Барт и др.



*zhurnal.lib.ru*

Название выставки и объединения было связано с мистификацией: в 1910 г. в Парижском Салоне независимых под названием «И солнце заснуло над Адриатикой» некоего художника Боронали была выставлена картина, на самом деле «написанная движениями ослиного хвоста, омоченного в жидкую краску» (М. Волошин).

Как пишет Н. И. Харджиев, разногласия между группами «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» сводились к тому, что «Бубновый валет» ориентировался на новую французскую живопись – Сезанна, Ван-Гога и др., в то время как «Ослиный хвост» тяготел к крайним проявлениям западной живописи, оглядываясь на вывесочный примитив, крестьянское искусство, древнерусскую живопись и искусство Востока.

На публичном диспуте, организованном Д. Бурлюком в феврале 1912 г., выступила Н. Гончарова: «гладко зачесанные волосы, пылающий взор и резкие угловатые движения придавали ей сходство с экзальтированными эсерками, которые в девятьсот пятом году звали нас из университетских аудиторий бросаться под копыта казацких коней» (Б. Лившиц). Художница обвинила «Бубновый валет» в эпигонстве и консерватизме и просила не смешивать созданную ею с Ларионовым группу «будущников» с «бубновалетчиками».

*Кубизм – вещь хорошая, но не совсем новая, – говорила Гончарова. – Скифские каменные бабы, крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, – те же кубистические произведения. Правда, это не живопись, а скульптура, но и во Франции, родине кубизма, исходной точкой для этого направления послужили памятники готической скульптуры. Я уже давно работаю в манере кубизма, однако решительно осуждаю позицию «Бубнового Валета», который творческую деятельность заменил теоретизированием. Гениальные творцы искусства никогда не опережали теорией практику, а строили теорию на основе ранее созданных вещей. Если религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением творческой деятельности человека это объясняется тем, что такое искусство никогда не грешило теоретичностью. Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает, благодаря этому мысль его была ясна и определена, для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму. В противоположность Бурлюку, я утверждаю, что во все времена было и будет небезразлично, что изображает художник, хотя наряду с этим чрезвычайно важно и то, как он воплощает свой замысел.*

У М. Ларионова и Н. Гончаровой была богатейшая коллекция икон и лубка, которую они представили в 1913 г. на выставке «Иконописных подлинников и лубков». В каталоге к этой выставке Ларионов перечислил те принципы лубочной «живописи», которые представляли для ослинохвостовцев-«неопримитивистов» ценность: разнообразие очертаний, свобода в изображении предмета, «отраженного одновременно в разных планах и схваченного с разных точек зрения при перенесении на плоскость поверхности» (В. Маркадэ). Понятием «лубочная» Ларионов охватывал всю культуру народного художественного ремесла. В предисловии

к каталогу «Выставки иконописных подлинников и лубков» он перечислял «виды» лубка:

*Лубок многообразен – лубок, печатанный с медных досок, с деревянных досок, крашенный от руки и по трафарету, с раскраской по контуру и с раскраской переходящей за контур, растекающейся, причем последнее является не как случайность, а как традиция вполне осознанная и установившаяся. <...> Лубок, писанный на подносах, табакерках, на стекле, дереве, изразцах, жести (между прочим дошедший и до наших дней в вывесках, изумительно разнообразных по трактовке). Набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные киоты из латуни, бисера, стекляруса, шитья, печатные пряники, запеченное тесто <...> Резьба по дереву <...> Различное плетение, кружево. Все это – лубок в широком смысле этого слова и все это великое искусство.*

К перечисленному Ларионовым следует добавить задники ярмарочных фотографов, домовую роспись, словесные и «театрализованные» формы городского фольклора: балагурство торговцев–разносчиков, жестокий романс, ярмарочные балаганы, театр Петрушки.

Гончарову, Ларионова, Малевича, Шевченко, Татлина привлекали нарядные краски и выразительные линии примитивных форм искусства, его увлекательные стилизации и жизнерадостность – то есть те энергия и цельность, которых недоставало современной буржуазной культуре и которые должны были обновить традиционное искусство профессионалов.

**Александр Васильевич Шевченко (1883–1948)** в 1913 г. выпустил книгу «Неопримитивизм, его теория, его возможность, его достижения». В том же году он издал и «Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов».

Балаганная народная карнавальная культура проявлялась в названиях выставок, полотен, иллюстрируемых книг авангардистов, в эпатажном поведении художников, не говоря уже о самих картинах, в которых пародийное, смеховое обыгрывание профессионального искусства реализует один из принципов лубка, который «дразнит, вызывает на активную интерпретацию, провоцирует творческую фантазию» (Б. М. Соколов). Эти формы, как пишет В. Н. Прокофьев, «весьма далеки от патриархальной величавости, эпической целостности, космогонической ориентированности и принципиально утверждающего духа фольклорной культуры». Но они были хороши для авангарда тем, что с помощью таких форм, живущих по правилам самого искусства, утверждалась «антинормативность» в сфере традиционной живописи, нарушались правила (закон перспективы, психологизм

изображения и т.п.), которые «сковывали» свободу художника, превращая искусство «в побочный продукт реальности».

Подчеркивая этнические истоки своих новаторских экспериментов и тем самым декларируя собственную независимость и самостоятельность, русские художники-неопримитивисты, однако, следовали тем же путем, что и французские художники с их вниманием к искусству первобытных (и полупервобытных) народов, «наивов» и старофранцузскому искусству. Отдавая должное лубку, старорусской иконе, скифской, византийской, африканской, египетской культурам, примитивному анонимному и авторскому искусству, русские и западноевропейские авангардисты демонстрировали, что все новаторские открытия являются лишь повторением того, что было в далеких прошлых искусствах.

С новым западным искусством русские художники были знакомы неплохо. К примеру, символистский ежемесячник «Весы», публиковавший обзоры своих зарубежных корреспондентов М. Волошина и Вяч. Иванова, предпринял попытку отграничить «новое искусство» в лице французских постимпрессионистов от импрессионизма, а журнал «Искусство» в 1905 г. представил первую большую публикацию постимпрессионистов, воспроизведя, по большей части, их работы из собрания московского купца и страстного коллекционера **Сергея Ивановича Щукина (1854–1936)**.

Коллекция Щукина, как и собрание другого московского собирателя, предпринимателя **Ивана Абрамовича Морозова**, была своеобразной экскурсией в Париж. Большие группы людей, в особенности студенты Училища живописи, ваяния и



Один из залов особняка Щукина  
22h05 rue des Dames – WordPress.com

зодчества (где некоторое время учились авангардисты Д. Бурлюк, В. Маяковский, М. Ларионов, Александр Куприн, Роберт Фальк, Василий Рождественский), в сопровождении хозяина знакомилась в его доме с художественной коллекцией, в которой упор был сделан как раз на «новом» искусстве: Гоген, Ван Гог, Матисс, Пикассо...

«По воскресениям... Щукин позволял каждому желающему осмотреть свое собрание. Набиралось к двенадцати часам человек 25-30, и сам хозяин, заикаясь, косноязычно, но фанатически-убежденно пояснял картины своего собрания. До 1914 года, ежегодно бывая в Париже, он приобретал все, что в то время составляло “последнее слово” современного искусства», – вспоминал один из современников. В ноябре 1912 г. В. Кандинский писал в одном из писем:

*Щукин очень мил и пригласил меня опять на следующей неделе, чтобы показать свою галерею при электрическом освещении. Тридцать работ Матисса висят в большом зале с мебелью <...> XVIII века. И это чудесно! У него есть вкус. Он считает величайшими мастерами современности Матисса и Пикассо, а мою малость, кажется, не ценит. А на самом деле мои композиции II и V неплохо бы смотрелись у него. Я это живо себе представил.*

На новаторскую французскую живопись было ориентировано и собрание картин И. А. Морозова. Сезанн, Гоген, Матисс, Ван Гог, Пикассо, фовисты – это целая академия левого искусства.

Анри Матисс (Henri Matisse, 1869–1954) по приглашению Щукина приезжал в Москву в октябре 1911 г., в разгар споров о новых течениях в искусстве. Авторитетные мысли Матисса «о “самом синем среди синих”, о “самом красном среди красных” и т.п. казались <для русских художников> важными, говорили о значении цвета» (В. Турчин).

Картины Пабло Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973) «Скрипка», «Дама с веером» и «Королева Изабо» появились в собрании Щукина в 1912–1913 гг. Портрет «Амбруаза Воллара» в морозовском собрании – в 1913 г.

В письме к М. Матюшину Д. Бурлюк, впервые увидевший обе московские «коллекции французов» в апреле 1910 г., писал: «...это то, без чего я не рискнул бы начать работу. Дома мы третий день – все старое пошло на сломку, и ах как трудно и весело начать все сначала...». Пристальное изучение Давидом и Владимиром Бурлюками последних новаций западной живописи – кубизма – описано в мемуарах Б. Лившица:

*Снимок с последней вещи Пикассо. Его лишь недавно привезла из Парижа Экстер. Последнее слово французской живописи. Произнесенное там, в авангарде, оно как лозунг будет передано – уже передается – по всему левому фронту, вызовет тысячу откликов и подражаний, положит основание новому течению. Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком – первым опытом разложения тела на плоскости.*

*Ребром подносят руку к глазам; исследуя композицию, мысленно дробят картину на части.*

*Раскроенный череп женщины с просвечивающим затылком раскрывает ослепительные перспективы...*

*– Здорово, – бубнит Владимир. – Крышка Ларионову и Гончаровой!*

*Я падаю с облаков на землю. Через месяц <выставка> «Бубновый Валет». На очередном смотре Бурлюки не должны ударить лицом в грязь.*

Исследователь авангардного искусства В. Турчин замечает, что черно-белое фотографическое воспроизведение учило русских художников схемам деформации, но не цвету: «Цвет создавался по воображению». Русский кубизм отличала тенденция к полихромии и декоративности. Не случайно многие русские художники (Ле Дантю, Татлин, Малевич, Школьник, Якулов, Лентулов, Кончаловский, Фальк, Экстер и др.) ярко проявили себя в театральной декоративной живописи.

Декорации Гончаровой и Ларионова к спектаклям «Русского балета» в Париже и Лондоне в 1914–1916 гг. оказали влияние на театрально-декоративные работы



Н. Гончарова и М. Ларионов в мастерской Большого театра за работой над спектаклем «Золотой петушок». 1913–1914.

Из архива Государственного Большого театра. [sothebys.com](http://sothebys.com)



Декорации Н. Гончаровой к опере-балету «Золотой петушок». 1914.  
*museumpushkin.ru*

Пикассо и даже на его станковые вещи, что было отмечено В. Маяковским в одном из его очерков (1923): «Когда смотришь последние вещи Пикассо, удивляешься красочности, каким-то карусельным тонам его картин, его эскизов декораций. Это несомненно влияние наших красочников Гончаровой и Ларионова».

Еще в 1908 и 1909 гг. по инициативе М. Ларионова на выставках, организованных художественным журналом «Золотое руно», экспонировались работы самых видных представителей западного нового искусства: Дега, Писсарро, Ренуар, Сислей, Тулуз-Лотрек, Сезанн, Ван Гог, Гоген, Матисс, Редон, Синьяк, Дерен, Ле-Фоконье, Вламинк, Брак, Глез, Меценже и другие.

Причастный к символистскому движению и продолжающий традиции журнала «Мир искусства» ежемесячник **«Золотое руно»**, выходящий с 1906 по 1909 г., вводил своих читателей в новейшее западное искусство. Так, издатель журнала – состоятельный меценат Н. П. Рябушинский – в качестве сотрудника пригласил французского поэта и критика Александра Мерсеро, опубликовавшего в ежемесячнике несколько статей о современной французской живописи.

Представление о новом искусстве давали и организованные художником Владимиром Издебским «Салоны» 1909–1910 гг., проходившие в Одессе, Киеве, Санкт-Петербурге и Риге. На этих выставках экспонировалось множество произведений французских и немецких фовистов, экспрессионистов, кубистов. Но мо-



лодые российские художники не желали быть эпигонами: в схемах французского кубизма они не видели им близкого духовного начала и даже в самом происхождении кубизма они «искали русский акцент» (В. Турчин).

Устроители «Выставки картин Золотого руна» (1909) в предисловии к каталогу писали:

*Приглашая французских художников к участию на выставке, группа «Золотого руна» преследовала двоякую цель: с одной стороны, путем сопоставления русских и западных исканий ярче осветить особенности развития молодой русской живописи и ее новые задачи; с другой – подчеркнуть черты развития, общие русскому и западному искусству, так как при всем различии национальных психологии (французы – более сенсуалисты, у русских художников больше одухотворенности) новые искания молодого искусства имеют некоторые общие психологические основы. Здесь – преодоление эстетизма и историзма, там – реакция против неоакадемизма, в которой выродился импрессионизм. Если родоначальниками этого движения во Франции были Сезанн, Гоген и Ван-Гог, то первый толчок в России был дан Врубелем и Борисовым-Мусатовым.*

В январе 1912 г. в Петербурге состоялась ретроспективная выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)», а через год в Москве открылась выставка «Современное искусство» Франции, где было показано более двухсот произведений «наби», фовистов и кубистов.

Когда в 1905 г. в парижском «Осеннем салоне» были выставлены группой полотна Матисса, Марке, Мангена, Камуэна, Жирье, Дерена, Пишо, то публика была шокирована. В одном зале с этим «хулиганьем» демонстрировалась мраморная неоклассическая скульптура, и критик Луи Воксель в газете «Жиль Блас» назвал ее «Донателло <итальянский скульптор-реалист XV в. – Г.М.> среди диких зверей». Слово «дикие (les fauves)», подхваченное неформальным лидером возмутителей эстетического спокойствия – Анри Матиссом, стало обозначением нового направления в живописи – *фовизма*, для которого ценность представляли не объект изображения, не соответствие реальности, а сочетание элементов самой живописи на плоскости картины – чистых, ярких, контрастных цветов и линий. Фовизм как конкретное объединение художников просуществовал до 1908 г., когда они выставились вместе последний раз. Для истории авангардизма стало важным представление фовистов о независимости искусства от действительности и отношении к картине как к самостоятельному предмету.

В перечисленных выше экспозициях западных мастеров принимали участие и русские художники. Своеобразие их мастерства проистекало «из поисков самости путем соединения Запада и Востока, через соединение многих тенденций, включая (помимо кубизма и фовизма – Г.М.) футуризм, экспрессионизм и неопримитивизм, а также интерес к вывескам и лубку» (Г. Стернин).

Необходимо учитывать также творческие и дружеские связи художников Запада и России, а также долгое либо кратковременное пребывание русских художников за пределами России. Часто бывала в Париже Александра Экстер, знакомая с Пабло Пикассо, Жоржем Браком, Фернаном Леже, Робером и Соней Делоне, Гийомом Аполлинером, итальянскими футуристами Арденго Соффиччи и Филиппо Томмазо Маринетти. Осенью 1906 г. Михаил Ларионов помогал Сергею Дягилеву устраивать выставки русского искусства в Париже и Берлине (с этой деятельностью связывают увлечение Ларионова фовизмом). Около года в парижских мастерских работал Александр Шевченко. Давид Бурлюк, учившийся в частных художественных школах Мюнхена и Парижа, сошелся там с авангардистами. В академии «La Palette» («Палитра») у кубистов Андре Ле Фоконье и Жана Метценже «стажировались» «футурист à la russe» Аристарх Лентулов, а также А. Экстер, Л. Попова и Н. Удальцова.

Книга Альбера Глезе и Жана Метценже «О кубизме» («Du Cubisme», 1912) была переведена и издана в Петербурге в 1913 г.

В декабре 1910 г, накануне выставки «Бубнового валета», по Европе путешествовали Петр Кончаловский и Илья Машков. Гончарова, Ларионов, Малевич, Бурлюки, Якулов выступали на выставках новой немецкой живописи и «Синего всадника» (Der Blaue Reiter), а в альманахе «Синий всадник» были опубликованы статьи Д. Бурлюка и Н. Кульбина.

Б. Лившиц в своих мемуарах несколько страниц уделил художнику *Геorgию Якулову (1884–1928)*, который, вернувшись из Парижа, утверждал, что Робер Делоне перехватил у него идею одновременной совместноцветности, одновременного восприятия всех элементов картины вместо последовательного их восприятия. Сама идея *орфизма* Делоне – диск, заполненный дугообразными плоскостями контрастных цветов, противоречила колористической скупости кубизма и конструктивизма, давала возможность полного отказа от фигуративной основы живописи. То есть Делоне создавал особый вид абстрактной живописи, построенной исключительно на цвете. Форма диска была навеяна образом солнца, и это было близко к «солнценосной эстетике»

Г. Якулова, его теории «разноцветных солнц». Но у Якулова этот образ «в первую очередь вызывал космические ассоциации и настраивал на философские рассуждения о “космологической” природе подлинного искусства» (И. Вакар).



Георгий Якулов. Бар. 1911–1912.  
*ARTinvestment.RU*

Один из лидеров первого объединения художников-авангардистов «Союз молодежи» Вольдемар Марков (Матвей) был командирован летом 1912 г. в Германию и Францию для того, чтобы установить связи с новыми художественными группировками.

В результате поездок Владимира Татлина в Париж весной 1914 г. и его встреч с Пикассо, а также знакомства с революционными идеями итальянца Умберто Боччони (Umberto Boccioni) в области беспредметной живописи появилась серия



Владимир Татлин. Трамвай. 1915.  
*avangardism.ru*

живописных рельефов («синтезо-статичных композиций», закрепленных на плоскости объемных трехмерных элементов из разных материалов – гипса, металла, стекла), знаменующих отход русского художника от традиционной живописи.

Своеобразный стихотворный «путеводитель» по живописным рельефам и угловым контр-рельефам Татлина, представленным на выставках 1914–1916 гг., написал В. Хлебников (Татлин иллюстрировал его книги и после смерти Хлебникова, в 1923 г., осуществил новаторскую постановку его драматической поэмы «Зангези», выступив в качестве режиссера, сценографа и чтеца):

*Татлин, тайновидец лопастей  
И винта певец суровый,  
Из отряда солнцеловов.  
Паутинный дол снастей  
Он железною подковой  
Рукой мертвой завязал.  
В тайновиденье щипцы.  
Смотрят, что он показал,  
Онемевшие слепцы.  
Так неслыханны и вещи  
Жестяные кистью вещи.*

В 1913 г. консолидация художников «Ослиный хвост» распалась, а Михаил Ларионов стал разрабатывать новое направление в искусстве, названное им **лучизмом**. Это была одна из первых форм европейского абстрактного искусства, имеющая стихийно-эмоциональный характер. Ларионов выявлял пространственные формы, возникающие «от пересечения отраженных лучей различных предметов» (М. Ларионов). Согласно Ларионову, все предметы являются суммой лучей, предстающих на плоскости холста в виде цветных линий.

В этих потоках «излучения» изображаемые предметы теряют свой материальный облик и освобождают свою энергию от пространственно-временного измерения. С лучизма начинается



Михаил Ларионов. Лучистые линии. 1911.  
[artchive.ru](http://artchive.ru)

«естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествующем искусстве, – так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине. Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим законам, живописи самодовлеющей, имеющей свои формы, цвет и тембр», – писали авангардисты в манифесте «Лучисты и будущники» (1913). В сущности, лучизм синтезировал импрессионизм (давший лучизму цвет), кубизм (предоставивший ему третье измерение) и футуризм (вручивший лучизму движение).

Однако теория и мастерство лучизма не развилась в течение. Работы «лучистов» – Ле Дантю, А. Шевченко, К. Зданевича, М. Ларионова, Н. Гончаровой – это **первые российские опыты беспредметной живописи**, как созданные ранее композиции В. Кандинского и параллельные «лучистам» «орфические» картины французов Робера Делонэ и Франсиса Пикабиа.

В 1910 г. Василий Кандинский создал первое абстрактное произведение – хаотично расположенные красочные пятна и линии, ничего не изображающие и не обозначающие. В 1911 г. он написал трактат «О духовном в искусстве». Эти артефакты стали отправной точкой для развития европейского абстракционизма.

В декабре 1915 г. состоялась «**Последняя футуристическая выставка 0,10**». «Ноль» в названии выставки знаменовал конец искусства, а «десять» обозначило число предполагаемых участников экспозиции. На выставке были показаны висячие конструкции (угловые контр-рельефы) В. Татлина и 39 геометрических абстракций Казимира Малевича, представлявших собой композиции из красных и белых цветов, построенных по принципу «экономии» художественных средств, «динамики покоя» и «силы статики». В выставке участвовали и последователи Малевича – Михаил Меньков (уроженец Вильно) и Иван Клюн. Так началась эпоха **супрематизма**. Атмосфера вокруг выставки в передаче художницы-авангардистки Варвары Степановой была следующей:

*Малевич находит супрематизм, но до выставки молчит, хочет сорвать выставку, добивается, что она названа последней футуристической... С Малевичем атмосфера сгущается, чувствуется, что он что-то нашёл, но молчит. Прилагают все усилия узнать, как он назовет свои вещи...*

*Собрание у Экстер. (Шикарный номер в гостинице, её безделушки, сама эксцентричная, всё время курит, фрукты, пирожные) – Удальцова, Попова, Малевич и Клюн – время 12 часов ночи, ничего не удалось узнать. Клюн что-то скрипит, Малевич молчит, Удальцова – бледнеет, Экстер – вся в пятнах на лице, Попова – полосатая... Малевич произносит: я открыл супрематизм, поясняет его...*

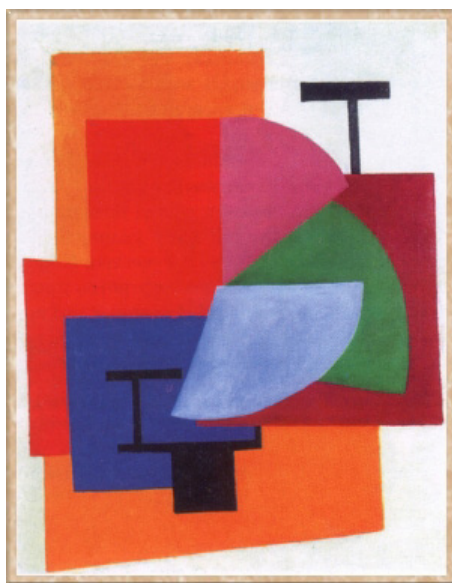
Экстер отказывается участвовать на «0,10», так как ее вещи почти беспредметные, она не хочет быть в группе Малевича...

Супрематисты стремятся распылить супрематизм по выставке». <...> Обед в «Вене». Малевич и Татлин – ссора, Татлин заявляет:

«Этот мужик <Малевич> меня оскорбил и требует, чтобы снять с выставки вещи <его, Н. Удальцово́й и Л. Поповой. – Г.М.>. Удальцова и Попова не соглашаются – Татлин злится, угрожает, что снимет свои... но не снял. ...Малевич же этой выставкой провалил кубистов и футуристов супрематизмом, назвав выставку последней.

В полотнах «супрематистов», действительно, было представлено новое направление авангарда, отличное от постимпрессионизма, неопрimitивизма, не вытекающее из теорий кубизма и футуризма.

К слову сказать, Ольга Розанова обвиняла Малевича в плагиате: «Весь супрематизм – это целиком мои наклейки, сочетание плоскостей, линий, дисков (особенно дисков) и абсолютно без присоединения реальных предметов, и после этого вся эта сволочь скрывает мое имя».



Ольга Розанова. Беспредметная композиция. Б.г.  
*Artonline.ru*

Появившиеся в конце 1915 – начале 1916 гг. декларации Малевича назывались «От кубизма к супрематизму» и «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм». «Ориентированный на финальность» (О. Ханзен-Лё-

ве) Малевич, действительно, шел «от» и «до»: начинал с импрессионизма, миновал этап неопримитивизма, а затем обратился к кубофутуризму и алогизму – живописной «зауми», живописному оксюмору (манере близкой западноевропейскому дадаизму). На выставке «0,10» Малевич провозгласил свой уход от футуризма. Он писал: «Мы пришли к Супрематизму, бросив футуризм, как лазейку, через которую отставшие будут проходить... Мы вчера с гордо поднятым челом защищали футуризм. Теперь с гордостью плюем на него». В 1919 г. на своей персональной итоговой выставке Малевич наглядно показал свое движение от самых ранних импрессионистических работ до супрематических. И завершил выставку пустыми холстами на подрамниках, что означало завершение живописи, достигшей своего апогея в супрематизме.



Картины Малевича на выставке «0,10». 1915.  
*Wikimedia Commons*

Декларации Малевича, названные выше, были подкреплены написанными в течение последующих лет брошюрами, очерками, философскими статьями. Словесной деятельностью К. Малевич особенно активно занимался в 1920-е гг., в эпоху своей педагогической практики, когда создал в Витебске общество «Уновис» – Утвердители нового искусства, а в Петрограде инициировал создание авангардного научно-исследовательского и учебного Государственного Института художественной культуры (ГИНХУК), директором которого он стал.

Малевич, в частности, заложил основы «живописной диагностики», сравнивая свою педагогическую работу с врачебной

деятельностью, а свой анализ работ студентов-художников – с амбулаторным лечением. Малевича интересовало воздействие новейших художественных систем на душевное состояние молодых художников, пытавшихся соединить взаимоисключающие художественные системы в одном произведении, что приводило к внутреннему дискомфорту, незавершенности работы. Малевич предлагал «лечение» – внедрение в произведение такого художника «прибавочных элементов», то есть элементов другой художественной системы, которые перестроили бы всю живописную структуру создаваемой вещи, тем самым помогая молодому творцу нащупать свой путь развития.

Концепция «чистой» беспредметной живописи рождалась в тесном сотрудничестве художников, литераторов, критиков и была связана с футуристической поэзией и лингвистикой. Между «заумной» поэзией и беспредметной живописью – теснейшая связь. Как пишет Ж.-Ф. Жаккар,

*1913-й – год соединения словесного искусства с изобразительным. Именно в этом году, в апреле, был выдвинут в виде листовки лозунг-программа <А. Крученых и В. Хлебникова. – Г.М.> «Слово как таковое», а в тот же месяц вышла другая листовка: «Лучисты и будущники» <опубликована в сб. «Ослиный хвост и Мишень», подписана художниками Т. Богомазовым, Н. Гончаровой, К. Зданевичем, И. и М. Ларионовыми, М. Ле-Дантю, А. Шевченко и др. – Г.М.). Этой головокружительной весной были сняты последние препятствия на пути к беспредметности: уже в феврале оформленная Ларионовым <книга> «Помада» Крученых обозначила встречу «самовитого» слова (заумь) с живописью «самодовлеющей» (лучизм).*

В декабре 1913 г. «встреча» завершилась триумфом зауми и супрематизма в постановке оперы «Победа над солнцем» на либретто А. Крученых и с декорациями К. Малевича: зачатки супрематических форм (в том числе и знаменитого «Черного квадрата») появились у Малевича в эскизах к постановке этой оперы.

В целом 1912–1913 гг. характеризуются интересом русских художников к кубизму, за чем последовало возникновение кубофутуризма, а потом «выход из кубизма» в сферу беспредметного творчества.

В кубофутуристической живописи использовались *кубистический* сдвиг плоскостей и приемы для передачи *футуристической* динамичности и центростремительности. Здесь отметим, что хотя ведущие художники авангардисты М. Ларионов и Н. Гончарова подчеркивали свое родство с западным футуризмом, российской футуристической живописи, в сущности, не было, если не считать отдельных опытов Малевича («Точильщик»), Гончаровой («Аэропланы над поездом», «Вело-





М. Ларионов. Прогулка (Венера на бульваре). 1913. [cultobzor.ru](http://cultobzor.ru)

сипедист», «Динамо-машина»), Ларионова («Город», «Прогулка»), Розановой («Пожар в городе»), Александра Богомазова («Поезд»).

«Собственно футуристическая эстетика, футуристическая “стилистика” может быть отмечена лишь в отдельных работах художников в период между 1912–1914 годами». В поисках движущихся форм живописцы как бы помещали зрителя в центр картины: деформированные движением изображаемые предметы показывались с разных точек зрения и в различные временные отрезки.

Как писали итальянские художники-футуристы в одном из своих манифестов, у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движение изображается треугольником. Статическое изображение предмета принципиально отвергалось.

В одном из своих докладов на вечере футуристов в Москве Д. Бурлюк объяснял суть футуристической художественной манеры. Об этом вспоминал В. Каменский:

*...увидеть на полотне бегущего человека с двенадцатью ногами – это ли не абсурд!*

*Голоса:*

*– Абсурд! Правильно!*

*– У меня только две ноги.*

*Бурлюк:*

*– У вас две ноги, если вы сидите и считаете свои ноги (смех), но если бежите, то любой зритель увидит, что мелькающие комбинации ног оставляют впечатление двенадцати. И никакого тут абсурда нет. Искусство – не колбасная. Художник – не торговец сосисками! (Аплодисменты.) Право художника – право изобретателя, мыслителя, мастера своего станка. А право зрителя смотреть на произведение нового искусства новыми глазами современника (голоса: «Правильно!»). Довольно пребывать с очами на затылке и любоваться раскрашенными фотографиями господ «передвижников» и разных «миров искусства» – этих провинциальных эстетов и барских созерцателей хорошеньких женщин, запечатленных на полотнах в церковно-золотых рамах. Довольно пошлого эсте-*

*тизма! Пора глядеть вперед по-современному и не одними только внешними глазами, но и зреньем интеллекта, разума, расчета. Пора видеть в картинах геометрию и плоскости, матерьял и фактуру, динамику и конструкцию. Пора учиться понимать, как строится искусство футуризма. <...> К черту гонителей и палачей футуризма! (Гром аплодисментов.) Долой паразитов!*

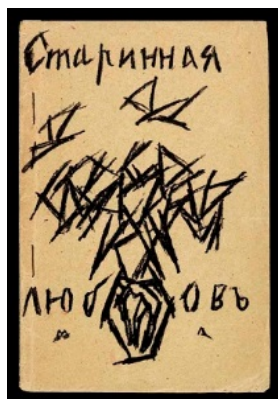
*Дальше Бурлюк переходит к истории живописи девятнадцатого века, показывая на экране образцы, а затем – кубистические, футуристические работы последних дней.*

*Аудитория смотрит и слушает блестящего оратора с раскаленным вниманием до конца.*

Но футуристические теоретические стратегии русских художников далеко не всегда совпадали с футуристической «стилистикой». Часто они сопутствовали неопрimitивистским тенденциям в русском искусстве (Е. Бобринская). Полотна русских новаторов сочетали в себе «тягу к энергии, динамике, скорости, воплотившихся в достижениях научно-технического прогресса тех лет» (Э. Дымшиц) с вниманием к таким элементам живописи, как линия, форма, живописная масса, ритм и цвет. Как пишет В. Турчин, русским художникам хотелось родившийся в Париже кубизм «понять “по-своему”, “из-под себя”, из своей традиции и, более того, решительно и тотчас смешать его с футуризмом и экспрессионизмом (также в своем понимании), что было легко, так как “внутри” футуризма таился скрытый кубизм, а экспрессионизм уже и сам по себе легко смешивал все со всем, что имелось по сторонам».

В любом случае, действительность воспринималась художниками не как феномен с predetermined содержанием, а как чисто живописное явление: в ней выделялось то, что было подвластно живописным средствам, представлено своими чисто живописными контурами. В этом смысле «Черный квадрат» Малевича, вывешенный, как «икона, которую господа футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер» (А. Бенуа), в красном углу зала на выставке «0,10», являл собой образец подобных представлений о живописи. В последнем по времени манифесте (1923) К. Малевич «утверждал, что “наши знания о мире, религии и искусстве безграничны и, значит, равны нулю”, и “нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло быть изменяемо”» (Е. Андреева). Оттого и познание «Черного квадрата» в принципе невозможно, хотя и подвергается множеству интерпретаций. Манифест «Супрематическое зеркало» сопровождал экспозицию УНОВИСа на «Выставке картин петроградских художников всех направлений», заканчивающуюся пустыми холстами – беспредметное искусство выходило за их пределы.

Если мы взглянем на футуристические издания: стихотворный альманах «Садок судей 2» (1913), сборник «Требник троих» (1913), сборник «Молоко кобылиц» (1913), альманах «Рыкающий Парнас» (1914), первую книжку стихов Маяковского «Я!» (май 1913 г.), то увидим, что рисунки к этим книгам создали профессиональные художники Н. Гончарова, М. Ларионов, В. Татлин, А. Экстер, О. Розанова, Павел Филонов, Иван Пуни, Василий Чекрыгин, Лев Жегин и др. Тесное сотрудничество художников и поэтов в первые годы русского авангарда нашло выражение в литографированных книгах, изданных А. Крученых и В. Хлебниковым в 1912–1913 гг. В этих изданиях эпатажирующие тексты «гилейцев» (у Крученых – «пародии и парафразы популярных сентиментальных романсов и старинных русских гравюр») сопровождалась «примитивными» и кубистскими иллюстрациями Н. Гончаровой, М. Ларионова, В. Татлина. Иллюстраторы отходили от практики обычной книжной графики, описывающей изображенное в текстах: они искали графические конструкции, адекватные словесной динамике, лирическому движению. В буклете Крученых «Старинная любовь» обложка с букетом цветов и несколько рисунков исполнены Ларионовым в новой, лучистской стилистике.



artchive.ru

В однофигурных иллюстрациях Гончаровой к «Игре в аду», Н. И. Харджиев увидел «своеобразную автопародию» на ее же монументальные декоративные композиции «Евангелисты», а В. Турчин (вспомнив участие Гончаровой в создании книг «La futur» К. Большакова и «Ветроградари под лозами» С. Боброва) – связь «со “славянствующей” линией развития русского футуризма», противостоящей урбанизму и техницизму итальянцев. В своих воспоминаниях Крученых писал:



WahooArt.com

*И Игру в аду, и другую свою книжечку Старинная любовь я переписывал для печати сам литографским карандашом. Он ломок, вырисовывать им буквы неудобно. Возился несколько дней. Рисунки Н. Гончаровой и М. Ларионова были, конечно, дружеской бесплатной услугой.*

В сборнике Хлебникова и Крученых «Мирсконца» Гончарова создала первый в мире книжный коллаж – на обложке, а Ларионов, наряду с примитивистскими иллюстрациями, дал примеры «лучистского» стиля.

В оформлении книги принимали также участие Николай Роговин и В. Татлин. Само же понятие «мирсконца» является одним из основных принципов футуристической эстетики, знаменуя «нарушение привычной хронологии, отказ от однонаправленного, векторного движения времени от прошлого к будущему, отрицание общепринятых связей и причинно-следственных отношений, усугубление алогизма, непредсказуемости, выход за пределы традиционных позитивистских представлений, приведший к своеобразному футуристическому агностицизму» (С. Красицкий).

Позднее на смену литографическому карандашу пришли различные способы «цветного самописьма». К примеру, А. Крученых демонстрировал Ф.-Т. Маринетти многоцветное гектографированное издание совместного с Хлебниковым сборника «Тэ ли эл» (1914), и итальянский футурист признал достижения русских футуристов в области книжной графики.

Следует упомянуть и обращение художников К. Малевича, Д. Бурлюка, М. Ларионова, А. Лентулова, И. Машкова, В. Маяковского и В. Чекрыгина к традициям батального лубка XIX века: в 1914–1915 гг. они выступили в качестве иллюстраторов к разного рода изданиям. Как пишет В. Н. Терёхина, «начавшаяся война обратила внимание к этому виду творчества как традиционному, испытанному не раз средству воздействия на солдатские, в значительной мере крестьянские, массы в духе патриотизма». В. Маяковский был автором всех стихотворных текстов для гротескно-примитивных патриотических плакатов и открыток на военные сюжеты.

Многие лидеры поэтического кубофутуризма принимали активное участие в авангардных выставках: В. Маяковский, братья Бурлюки, Е. Гуро, А. Крученых. К живописи имели отношение В. Каменский, В. Хлебников, Б. Лившиц, а также члены Тифлисской радикальной авангардной группы «41°» Илья Зданевич и Кирилл Зданевич, Игорь Терентьев, Николай Чернявский. Поэтому в поэтическом кубофутуризме тесно переплелись достижения новейшей живописи и поэзии. Художники не чуждались внести дух радикального эксперимента в словесное искусство.

Так, создатель живописного лучизма М. Ларионов хотел создать школу лучизма поэтического. Критикуя произведения поэтов-футуристов в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (1913), он в качестве образцовой новаторской поэзии называл

стихи из книги Антона Лотова «Рекорд» (1913)<sup>3</sup>, украшенной его лучистыми иллюстрациями. Но организовать группу поэтов-лучистов или выпустить сборник «Лучистая поэзия» Ларионову не удалось. Тем не менее, теория живописного лучизма нашла отражение в поэтическом лучизме Ильи Зданевича и Михаила Ле-Дантю: в свободном размещении букв, типографских знаков, отдельных слов и фраз, которое создавало зрительный образ стихотворной речи.

В 1913 г. «поэтические лучисты» Ларионов, Ле-Дантю, Кирилл и Илья Зданевичи выступили с обоснованием литературного «всёчества» (или «тутизма», от франц. слова «tout» – «всё»). Суть «всёчества» заключалась в возведенном в канон эклектизме: для «всёков», победивших пространство и время, все эпохи и направления в искусстве равноценны, они не брезговали использовать все стили, находили в любом образце повод для современного истолкования. Б. Лившиц в своих мемуарах назвал теорию Зданевича «парафразом истрепанной брюсовской формулы»: «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И господа, и дьявола / Хочу прославить я». Спустя десятилетия, перебравшись в Париж, Зданевич (под псевдонимом Илиазд) издает несколько сборников сонетов, «в которых на основе всёчества синтезирует символизм и сюрреализм» (Р. Гейро). Сборники иллюстрировали авангардисты Пабло Пикассо, Леопольд Сюрваж, Жорж Брак и Альберто Джакометти.



Н. Гончарова. Павлин под ярким солнцем  
(стиль египетский). 1911.  
*intensive20.ru*

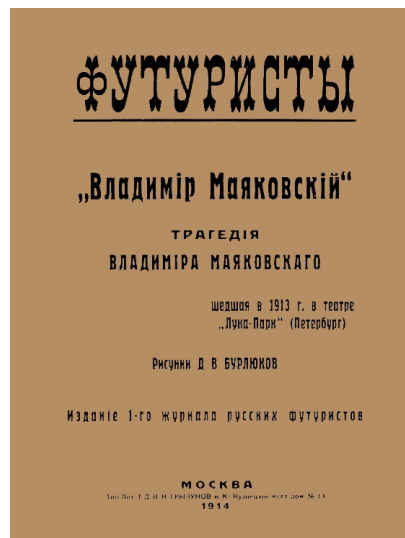
<sup>3</sup> Н. И. Харджиев предположил, что Антов Лотов – псевдоним футуриста Константина Большакова, примкнувшего к группе Ларионова.

Ранее к манере «всёчества» совсем близко подошли художники. Например, Н. Гончарова на выставке «Ослиный хвост» в марте 1912 г. представила серию из пяти картин «Художественные возможности по поводу Павлина», выполненных в разных стилях: «китайском», «египетском», «футуристическом», «кубистическом», примитивистском (в «стиле русской вышивки»). В. С. Турчин вообще именует Павлина символом искусства Гончаровой. На Востоке павлин выражал душу, черпающую силу из принципа единства. В христианстве павлин мог обозначать веру в бессмертие и воскресение. Его «тысячеглазое» оперение указывало на всеведение; у китайцев многоцветность перьев павлина намекала на красоту мира, а в исламе – на сам акт творения (распущенный хвост как символ Вселенной). Таким образом, «Павлин – это знак прекрасности и единства Бытия. Символика его относится к тем древним синкретическим культурам, которые так любила художница».

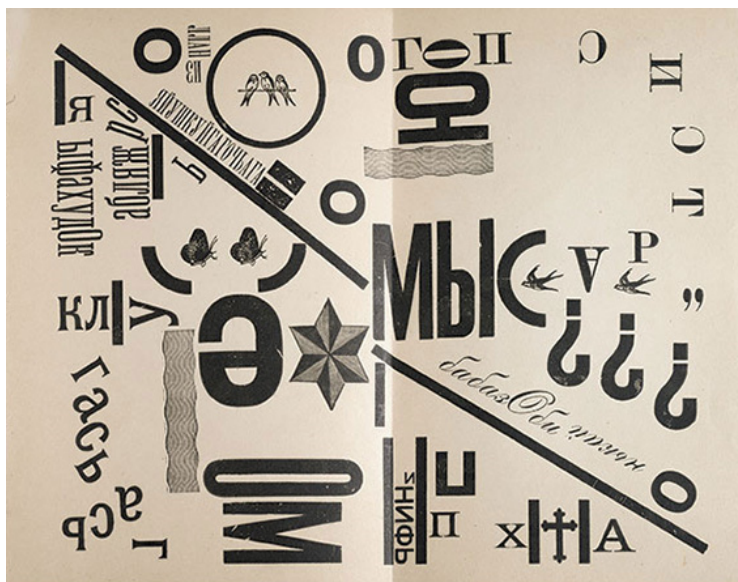
Аналогично, М. Ларионов изображал Венеру во всех возможных стилях: кацапская, еврейская, цыганская, бульварная, турецкая, испанская, негритянская, пытаюсь уловить вечную, вневременную суть красоты этого образа как суть самого искусства.

Одним из самых заметных результатов взаимодействия живописного и словесного искусств было акцентирование роли графико-моторных элементов в поэтическом языке и усиление экспрессивности типографского оформления текстов (монтаж различных шрифтов, к примеру). Орнаментальный монтаж шрифтов использовали в своих изданиях А. Крученых (сборники 1913 г. «Возропщем» и «Черт и речетворцы»). Одним из самых удачных опытов применения шрифтов различного начертания и размера стало издание трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский» в 1914 г., оформленное Давидом и Владимиром Бурлюками.

Позднее в фантазмагорических **заумных** драмах Ильи Зданевича «Янко крУль албанСкай», «асЕл напракАт», «Остраф пАсхи», «згА Якабы» и «лидантЮ фАрам» (1916–1923 гг.) и сборниках Игоря Те-



[moscowbooks.ru](http://moscowbooks.ru)



Илья Зданевич. асЁл напракАт. Драма. Сборник «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок». *teatrall.ru*

рентьева «17 ерундовых орудий», «Херувимы свистят» (оба – 1919) «типографская симфония» зазвучала во всей мощи.

«Орехи» орфографии в названии и текстах своих «дра» И. Зданевич объяснял так: «Правописание должно было быть “обыкновенным” для заурядных слов, 41° для заумных. Слова с правописанием 41° – курсивом». Под «правописанием 41°» разумелся орфографический принцип, при котором ударные гласные пишутся прописными буквами, а безударные – с изменениями: например, «о» встречается только под ударением, но в безударной позиции становится «а»: отсюда «Остраф пАсхи». Всё в изданиях пьес Зданевича было нацелено на то, «чтобы акцентировать словесные находки, обострить ощущения, возникающие от соположения различных звучаний “зауми”» (А. Маркович). Типографский шрифт, различное начертание и расположение цифр, обозначающих страницы, приняли участие в этом «задании». В 1923 г. Зданевич записывает в блокноте с черновыми набросками предисловия к «лидантЮ фАрам», посвященной умершему другу и соратнику по авангарду М. Ле-Дантю: «Идеи шрифта “зауми” доведены в этой книге до высшего развития и совершенств. Это не угасание. Это высшая точка, и, достигнув ее, я бросаю эту книгу. Прощай, молодость, “заумь”, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, всё, всё, всё».

Немало стихотворных текстов авангардистов близки пластическим решениям живописного футуризма и кубизма. Как писал В. Шкловский об одном из кубофутуристов: «Владимир Маяковский был художником, и школа живописца, художественное видение стало одним из элементов его поэтического мастерства». К примеру, в стихотворении Маяковского «В авто» (1913) динамика городского движения, как на холсте Н. Гончаровой «Велосипедист», передана мельканием вывесочных надписей:

*...Выговорили на тротуаре  
«поч-  
перекинулось на шины  
та».  
Город вывернулся вдруг.  
Пьяный на шляпы полез.  
Вывески разинули испуг.  
Выплывывали  
то «О»,  
то «S»...*



Н. Гончарова. Велосипедист. 1913.  
[avangardism.ru](http://avangardism.ru)

В этом стихотворении, как и в других стихах Маяковского 1912–1913 гг., публиковавшихся в футуристических сборниках, такие приемы, как смена ярких цветовых пятен, сдвиг (смещение) и взаимопроникаемость предметов, включение букв как самоценных элементов в предметную композицию, взяты из арсенала живописных авангардистских приемов:

*Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зелёный бросали горстями дукаты,  
а чёрным ладоням сбежавшихся окон  
раздали горящие жёлтые карты...*

(«Ночь»)

*В шатрах, истертых ликов цвель где,  
из ран лотков сочилась клюква,  
а сквозь меня на лунном сельде  
скакала крашенная буква...*

(«Уличное»)

*у-  
лица.  
Лица*



у  
догов  
годов  
рез-  
Че-  
рез  
железных коней  
с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы.

<...>

Пестр как фо-  
рель-сы  
н  
безузорной пашни.  
Фокусник  
рельсы  
тянет из пасти трамвая,  
скрыт циферблатами башни.  
(«Из улицы в улицу»)

Лис  
После  
Точки  
Строчек  
Лис-  
Точки  
(«Исчерпывающая картина весны»)

Ле-  
Зем  
Ле  
Под ресницами вылезших пальм  
Выколоть бельма пустынь...  
(«Мы»)

В одном из писем Крученых Малевич писал: «Поэты-футуристы разрубили его <слово> на несколько кусков, но не как-нибудь по букве, а разделили их связь между собою и получилось: у-ли ца ли ца у / лис-точки». Художник увидел в работе Маяковского образцы «стихотворного кубизма»: перенесение кубистических принципов в область стихотворной фонетики, синтаксиса и морфологии, на уровень графики. Фонетическое разложение слов на слоги аналогично разворачиванию объемов и пересечению их плоскостями на полотнах кубистов, а непрерывные повторы подобны живописному приему «протекающей раскраски».

Принцип «протекающей раскраски» предполагал «методологическое повторение одного и того же цвета или его оттенка». К примеру, в каталогах московских выставок художников «Бубнового вала» 1912 и 1913 гг. числятся картины Д. Бурлюка под названием «Принцип протекающей раскраски в изображении с 3-х точек зрения», «“Степь” (малорусский стиль). Протекающая раскраска. Лейтлинии. Частичная занозистая поверхность», «“Сельская жизнь”. Изображение с 3-х точек зрения. Занозистая поверхность. Принцип протекающей раскраски».

В известном стихотворении «Бобэоби...» В. Хлебников использует этот принцип «протекающей раскраски» – как удлинение гласного звука: «пизэо лизэй». То же – у А. Крученых в сборнике «Лакированное трико» (1913):

*Живу у иностранцев  
говорящих на среднем языке  
а – ша – оАжд  
сизу близ кооперативной лавки...*

В предпоследней строке Крученых при помощи графической растяжки имитирует иностранный язык неизвестного происхождения. Удлинение гласного или согласного звука и графическая растяжка, как пишет И. Сахно, позволили поэтам сконструировать новое слово – живое, пластичное, легко поддающееся лепке и деформации.

Анализируя поэтику В. Хлебникова, Р. В. Дуганов указал, что один из методов хлебниковского неологизирования осознавался им «по аналогии с приемами пуантилистской живописи, где два чистых цвета, положенные рядом, на определенном расстоянии дают колеблющееся ощущение третьего»: Хлебников сопрягал корень (или основу) одного слова с формальной частью другого. В таких словообразованиях важно «присутствия двух смыслов, дающих третий, как в нестершемся тропе. Эти неологизмы «принципиально метафоричны (или метонимичны)», и их семантика определяется контекстом. К примеру, в стихотворении

*О достоевскиймо бегущей тучи.  
О пушкиноты млеющего полдня.  
Ночь смотрится, как Тютчев,  
Замерное безмерным полня.*

слово *достоевскиймо* можно понять как сопряжение слов *Достоевский* и *письмо* (как стиль, литературная манера), «где понятие “писать” заменено именем писателя». Соответственно *пушкиноты* сочленяют *Пушкин* и *красоты* (также в значении стиля), где понятие «красота» заменено именем «творца красоты» – Пушкина.

В результате перед нами стихотворный импрессионистический «пейзаж русской литературы» (Л. Н. Степанов).

На выставке картин группы «Ослиный хвост» «№ 4. Футуристы. Лучисты. Примитив» (1914) экспонировались и словесные тексты – «**железобетонные поэмы**» **Василия Каменского**. Причина тому – синкретическая конструкция этих «стихокартин». Одну из этих инсталляций В. Каменский описал сам:

*«Падение с аэроплана» я изобразил так: на фоне железного листа, прицепленного к крючку этак на вершок от стены – свешивалась на проволоке пятифунтовая гиря с нарисованным на ней лицом. Внизу, под гирей, в луже крови – сурика – обломки аэроплана. Для достижения полного впечатления надо было трясти за угол «картины» – тогда голова ударялась об железо и вообще получался гром грозы. Вот Володя <Маяковский> и забавлялся как ребенок, тряся «картину» и хохотал на всю выставку вместе со зрителями. А зрители требовали – «Маяковский, объясните этого художника. Маяковский объяснял. – «Во-первых, Вася Каменский не художник, а поэт. Во-вторых, это не картина, а веселая игра, изображающая гром радости по случаю того, что хотя Вася упал с аэроплана, но остался жив. В-третьих, эта гремящая штукавина не поддается объяснению, так как это личное дело изобретателя».*

Если же говорить о книжном издательстве, то «железобетонные поэмы» составили неправильной формы пятиугольную книгу «Танго с коровами» и книжку «Нагой среди одетых» (обе – 1914). Обе изданы на обойной бумаге: первая – на яркой, желто-цветастой, вторая оттиснута на обоях более мягких тонов.

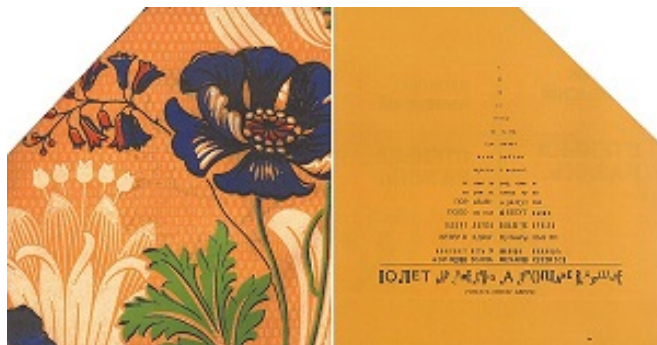
Случайно или намеренно были выбраны обои такого цвета – неизвестно. Возможно, как полагает Ю. Молок, Каменский отсылал читателя (и зрителя) к знаменитой желтой кофте Маяковского – к «Кофте фата», по выражению самого Маяковского. Эту кофту современники ассоциировали с легкомысленным и модным танго. И книжку «Танго с коровами», одетую в футуристические – по материалу, цвету и заглавию – одежды, можно назвать книжкой в желтой кофте. Но, возможно, в колере книжки проявился интерес Каменского к пестрым и ярким краскам, к живописи «бубнововалетовцев» и особенно самого цветистого из них, Аристарха Лентулова, употреблявшего в своих холстах цветные наклейки из сатина. «Железобетонная» поэма «Константинополь» в одном из вариантов была напечатана на желтом сатине с пометой «На стены, заборы». Как писал А. А. Шемшурин, «Каменский любил все цветистое. Когда он переезжал в комнату, на новую квартиру, то первым долгом украшал свое новое жилище разными ленточками, бумажками, тряпочками и лозунгами».

Именованье сборника поэм эпатажно соединяло название новомодного танца (танго) и весьма современное слово из технического строительного лексикона (железобетонный).

В те годы «танго, как и новая живопись, было воплощением шика, сексуальной эмансипации и ниспровержения этических канонов. В танго поощрялись ритмическая раскрепощенность и ношение масок – предвкушение нравственного падения» (Дж. Боулт). Что касается определения поэм как «железобетонных», то некоторые зарубежные исследователи русского футуризма выводят название поэм из особых принципов производства железобетона, когда стальная арматура заполняется другим материалом – бетоном. Действительно, в поэмах «Скетч-ринг», «Цирк», «Дворец С. И. Шукина», «Бани» страницы расчленены на геометрические фигуры (арматура), в пределах которых расположены группы слов, связанных ассоциативно (бетон).

Границы плоскостей и разнокалиберные шрифты на страницах поэм разрывают слова на части, выделяя и сопоставляя их основы и формальные принадлежности. М. Матюшин в статье «Футуризм в Петербурге» (1914) подобное «квантование текста» (И. Сахно) отнес к генеральной тенденции всего искусства начала века: «В живописи – разлом старого академического рисунка – надоевший классицизм. В музыке разлом старого звука – надоевший диатонизм. В литературе разлом старого, затертого, захламленного слова, надоевший слово-смысл».

Венчала книгу поэма «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве», представленная в виде треугольника, завершающегося точкой или буквой «i» и сопровождавшаяся надписью «читать снизу вверх». Треугольная фигура набора представляла как типографская метафора поэтического образа. Построение текста, – считает Ю. Молок, – мотивировалось его темой: по мере отрыва аэроплана от земли (от нижнего края страницы), строчки укорачиваются, шрифт мельчает, пока аэроплан не превращается в почти невидимую точку (букву).



[www.raruss.ru](http://www.raruss.ru)

## РУССКИЙ И ИТАЛЬЯНСКИЙ ФУТУРИЗМ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ВЗАИМОСВЯЗИ

Лидер европейского футуризма, автор «Первого манифеста футуризма» (1909) и множества других футуристических манифестов **Филиппо Томмазо Маринетти** (**Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944**) ехал в Россию, чтобы познакомиться с русскими группировками, проявлявшими «симптомы» той «болезни», которой был болен он сам, – симптомы футуризма. «Каждый пункт на земном шаре, где вспыхивает футуристическое движение – крайне важный для меня симптом», – признавался Маринетти в газетном интервью.



Филиппо Томмазо  
Маринетти  
[en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org)

В Россию Маринетти приехал по приглашению журналиста и литературного критика Генриха Тастевена, автора книги «Футуризм: На пути к новому символизму» (1914, с переводами главных манифестов Маринетти). Он пробыл в России три недели – с 26 января по 17 февраля 1914 г.

Об итальянском футуризме российским людям культуры и обывателям было известно с 1909 г. из сообщений в печати: первый манифест Маринетти «Обоснование и манифест футуризма» («*Fondation et manifeste du futurizme*»), опубликованный в Париже 20 февраля 1909 г., 8 марта того же года был помещен в петербургской газете «Вечер». Манифесты итальянцев были изданы на русском языке в 1914 г. (в переводах В. Шершеневича, М. Энгельгардта, Г. Тастевена).

Первый манифест Маринетти состоял из вступления и программы, включающей в себя одинадцать тезисов нового направления в искусстве: отказ от культурного наследия прошлого, требование жить только настоящим, фетишизация действия, движения, скорости, силы и агрессии, самовозвеличивание и презрение к слабому, к женщине, утверждение приоритета силы, в том числе, важнейшая роль насилия в понимании искусства, упоение войной и деструкцией.

Манифест призывал к отречению от классической литературы и академического искусства, к отказу от норм традиционной морали. Манифест не отражал поэтическую практику Маринетти – позднего символиста. Более того, замечает литовская исследовательница С. Яструмските, как мыслитель Маринетти не был особенно оригинален. В этом и последующих манифестах его экстравагантные заявления можно свести к идеям философов Фридриха Ницше, Анри Бергсона, Жоржа Сореля, поэта Альфреда Жарри.

В дальнейшем число 11 в футуристических манифестах зачастую становится числом излагаемых пунктов; этим же числом часто подписывались декларации, невзирая на реальную дату написания того или иного манифеста.

Манифест бурно обсуждался в печати, газеты поместили фотографию Маринетти за рулем автомобиля, «в фуражке, с пышными усами, победоносным взглядом и папиросой во рту» (М. И. Вагнер).

Маринетти не сомневался в преемственной связи русского футуризма с итальянским. Но русские кубофутуристы неоднократно подчеркивали свою независимость и самостоятельность. Об этом постоянно говорил и писал неформальный лидер «гилейцев» Давид Бурлюк. Этим же объясняется подтасовка издательских данных: датой издания первого сборника будетлян («Садок судей», апрель 1910 г.) назывался 1908 г. – год литературного дебюта Велимира Хлебникова. Игорь Северянин также писал о том, что эго-футуризм не имеет ничего общего с итало-французским футуризмом. Даже приверженец итальянского авангарда Вадим Шершеневич оговаривался:

*Итальянские пощечины футуризма зародились совершенно параллельно русскому футуризму. «Корсо Венеция, 61» – штаб-квартира Маринетти <в Милане. – Г.М.>, конечно, ничего не слыхала о Подъяческой лаборатории Северянина <Северянин жил в Петербурге на ул. Средняя Подъяческая. – Г.М.>, и о «Садке судей». Идеи живут, как микробы в воздухе. Если их становится слишком много, начинается эпидемия.*

Незадолго до приезда Маринетти, в ноябре 1913 г., В. Маяковский прочел в Москве доклад «Достижения футуризма», в котором отстаивал автономию русского футуризма и подчеркивал неприемлемую для русских авангардистов агрессивность футуризма итальянского. Тезисы доклада звучали так: «Литературный параллелизм. Запад и мы. Маринетти. <...> Самостоятельность русского футуризма. Люди кулака, драки. Наше презрение к ним».

Аналогично в статье А. Крученых «Новые пути слова» (1913) заявлялось: «В искусстве может быть несогласие (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедают итальянские футуристы), ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством».

Б. Лившиц в докладе «Мы и Запад» (1914) говорил: «нам предлагают нашу же собственность плюс пошлины в форме признания гегемонии европейского искусства». Спустя годы, в мемуарах «Полутороглазый стрелец», Лившиц также подробно остановится на совпадениях и различиях между русским и итальянским футуризмом: укажет на идеологическое различие (прежде всего, аполитизм будетлян) и на тождество «формально технических задач и, в известной мере, ...творческой практики».

К этому же вопросу вернется и В. Маяковский на диспуте «Футуризм сегодня» в апреле 1923 г., подчеркнув идеологическое различие и формальное сходство итальянского и русского футуризма:

*Между русским и итальянским футуризмом и существует общее, и нет. Русский футуризм ставит своими задачами: 1) формальную разработку материала, 2) применение этого формально обработанного материала для практических нужд. В области формальных методов сходство между итальянским и русским футуризмом есть. <...> Идеологически мы с итальянским футуризмом ничего общего не имеем. Общее есть лишь в формальной обработке материала.*

«Формальная обработка материала», с точки зрения Маринетти, была обусловлена тем, что «материя стремится к скорости и незамкнутому пространству»; следовательно, надо создать незамкнутость пространства в языке, и, чтобы подчинить материю языку, необходимо «развязаться с бескрылым традиционным синтаксисом», с этим «рассудительным, неповоротливым обрубок», и заговорить в поэзии «свободными словами».

В «Техническом манифесте футуристской литературы» (1912) Маринетти провозглашал:

*1. Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. 2. Глагол должен быть в неопределенной форме... 3. Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное представит во всей своей красе... 4. Надо отменить наречие. 5. У каждого существительного должен быть двойник, то есть другое существительное, с которым оно связано по аналогии. Соединяться они будут без всяких служебных слов. Например: человек-торпеда, женщина-залив, толпа-прибой, место-воронка, дверь-кран.... 6. Пунктуация больше не нужна.*

Под «формальным» тождеством подразумевалось также отрицание поэтических шаблонов и «красивостей», принципиальная заземленность, грубость и эмоциональность словаря, образов. Хотя, как заметил А. В. Федоров, гиперболическая поэтика того же Маяковского – яркая, конкретная, наглядная, а гиперболический образ у Маринетти схематичен, иллюстративен по отношению к футуристическим декларациям. Не случайно итальянский футуризм вошел в русское художественное сознание именно манифестами, а не поэзией.

Урбанизм и грубость Маринетти и Маяковского проистекают из разных социальных и идейных позиций. Город у Маяковского является конкретной средой обитания социального человека, а не символом технократической теории, как у Маринетти. Городá у итальянских футуристов «чаще всего напоминают не естественное будничное окружение, но некую гипотетическую реальность. Иногда это ощутимо и в живописи, но особенно очевидно в поэзии и текстах манифестов, где города возникают как космические пространства, раскинутые в беспредельности, или фантастические видения, устремляющиеся к Млечному пути» (Е. С. Вязова). Грубость Маяковского – протест бунтаря, грубость Маринетти – бесцеремонность колонизатора и военного захватчика.

Важнейшим пунктом расхождения итальянских и русских авангардистов являлась мифологизация творческих агрессии и насилия, спасающих и возрождающих стареющую европейскую цивилизацию. В первом манифесте Маринетти образы насилия взяты «из реалий современной жизни: уличные стычки, драки, восстания и энергия городских толп» (Е. Бобринская). Маринетти провозглашал:

*Старая литература воспевала леность мысли, восторги и бездействие. А вот мы воспеваем наглый напор, горячечный бред, строевой шаг, опасный прыжок, оплеуху и мордобой; Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; неструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун. Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадающих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек. Пусть пройдохи-пароходы обнюхивают горизонт. Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыхтят от нетерпения на рельсах. Пусть аэропланы скользят по небу, а рев винтов сливается с плеском знамен и рукоплесканиями восторженной толпы.*

В 1910 г. Маринетти выступил с публичной лекцией «Красота и необходимость насилия» перед рабочей аудиторией. Текст этого выступления перепечатывался не один раз вплоть до 1919 г. Что касается мифологизации толпы, то, как пишет



Е. Бобринская, «толпы в культуре начала века представляли как двойственный образ. С одной стороны, они были символом упадка – через них в цивилизованный мир возвращалось варварство, в них неизбежно угасала рациональность. А с другой стороны, толпы – инструмент спасительного взрыва. <...> В толпе человек обретает особое ощущение энергии и силы». Таким образом, насилие, означенное техническим прогрессом, скоростью (движением), напором анархической, разрушающей толпы, войной получало спасительный статус, наделялось моральной и эстетической ценностью (новая красота). «Драка, пощечина, удар, взрыв, бомба и динамит – эти образы формируют в массовом сознании облик футуристического движения. Насилие и агрессия становятся также важной составляющей стиля поведения футуристов: агрессивная реклама, провокации и публичные скандалы<sup>4</sup>, дуэли и драки с публикой или полицией. <...> Машины и толпы порождают или пробуждают энергию, создавая колебания той общей энергетической субстанции, которая лежит в основе мира» (Е. Бобринская).

Как замечает А. Парнис, «технизм» прокламировался Маринетти и его соратниками как одно из достижений европейской цивилизации. Отсюда и названия их манифестов: «Технический манифест футуристической живописи» (1910), «Технический манифест футуристической литературы» (1912), «Технический манифест футуристической скульптуры» (1912), «Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы» (1913).

Высшим проявлением социальной спасительной агрессивности, очистительной, антиэнтропийной силы в итальянском футуризме становится война:

*Да здравствует война – только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие Идеалы уничтожения всего и вся!*

В итальянском оригинале текст звучит более выразительно: «la guerra – sola igiene del mondo»: «война – единственная гигиена мира». Позднее, в сборнике эссе под таким названием (1915) Маринетти представил идеологическую пропаганду фашизма.

Спустя почти десятилетие в публичной лекции «Кризис искусства» (Москва, 1 ноября 1917 г.) Н. Бердяев назвал Первую мировую войну «футуристической», то есть «технической», «индустриально-машинной».

<sup>4</sup> Ср. разговор обывателей из воспоминаний современника о «Кафе поэтов», открытом футуристами в ноябре 1917 г. в Москве: «Пойдем в кафе поэтов! – А что там интересного? – Футуристы, скандал будет, увидите, как интересно. Ах если б вы знали, как Маяковский ругается!.. Пойдемте, душечка, право же очень интересно».

Личная жизнь итальянских футуристов не расходилась с теорией: на фронтах Первой мировой были сам Маринетти и его соратники по авангарду Уго Пьянти, Луиджи Руссоло, Карло Эрба, Фортунато Деперо, Умберто Боччони, Антонио Сант-Элиа (последние два погибли в 1916 г.).

В сентябре 1911 г. Маринетти как военный корреспондент оказался в Ливии, на фронте итало-турецкой войны. Его воспоминания, заметки и репортажи собраны в книге «Битва при Триполи». В мае 1915 г., когда Италия вступила в войну на стороне стран Антанты, Маринетти стал добровольцем велосипедного батальона, а позднее капитаном отряда бронемашин. Был ранен и награжден медалью за битву при Витторио-Венето.



Луиджи Руссоло, Карло Карра, Филиппо Маринетти,  
Умберто Боччони и Джино Северини  
*isqoos – WordPress.com*

Воинствующая милитаристская программа Маринетти комбинировалась с его радикальным национализмом. Национализм отчетливо проявился, к примеру, в манифесте-Программе футуристической политики, опубликованной Маринетти в октябре 1913 г.:

*Италия – верховная властительница. Слово Италия должно преобладать над словом свобода. <...> Более могущественный флот и более могущественная армия; народ <...> для войны, единственной гигиены мира и величия Италии, интенсивно земледельческой, промышленной и торговой.*

«Романтическим машинизмом» назвал подобные лозунги Бенедикт Лившиц в своем докладе «Мы и Запад»: «страстным тяготением, бешеной жадной земледельческой страны, желающей во что бы то ни стало иметь свою промышленность,

свои рынки, избавиться от оков рустицизма <то есть, провинциализма. – Г.М.>». Возрождение Италии как империалистической державы влекло за собой стремление создать для нее новое современное искусство. «Именно этими установками объясняется яростный пафос манифестов Маринетти, бичевавшего Италию музеев и туристов и противопоставившего ей новую концепцию государственности, в которой легко различимы эмбрионы фашизма», – пишет Н. И. Харджиев.

Родственность итальянского футуризма и фашизма, безусловно, имела место:

*Всякий, кто обладает чувством исторической последовательности, идеологические источники фашизма может найти в футуризме – в его готовности выйти на улицы, чтобы навязать свое мнение и заткнуть рот тому, кто с ним не согласен, в его отсутствии страха перед битвами и мятежами, в его жажде порвать со всяческими традициями и в том преклонении перед молодостью, которым отмечен футуризм,*

– отмечал итальянский философ и политик Бенедетто Кроче. После войны, в начале 1918 г., Маринетти создал Политическую партию футуристов и подчинил свои творческие интересы политике, приветствуя утверждение фашизма в Италии. Боевые отряды футуристов (итальянские «ардити» – смельчаки) служили образцом для боевиков лидера Национальной фашистской партии Бенито Муссолини, а все требования футуристов вошли в программу фашизма.

Футуристы эстетизировали новую фашистскую идеологию. «Футуристическая концепция человека будущего, отвага, риск, мужество и авантюризм органично вписывались в фашистский дискурс – черные рубашки, отважные “ардити” с кинжалами в зубах, бросающие вызов смерти с кличем “Me ne frego!” (“мне плевать”), милитаристская тематика и, конечно же, образ Дуче, “отца итальянской нации”» (И. Круглов). Русский переводчик Маринетти, Вадим Шершеневич, в своих мемуарах, завершенных, скорее всего, в 1936 г., высказал твердое убеждение в том, что Маринетти был «Иоанном Предтечей фашизма»:

*Если вы перечтете книги Маринетти сейчас, особенно «Манифесты» и «Битву у Триполи», то вас поразит злободневность мыслей. Идея «великой» Италии, идея освобождения страны от иностранной зависимости, лозунг «Родина нам дороже свободы», идея национального величия, идея «войны как гигиены человечества» – разве не это сегодня вам передают фашистские радио? Разве не об этом пишут фашистские газеты?*

Маринетти стремился сделать футуризм официальным государственным искусством Италии, тем более что диктатор Муссолини проявлял благосклонность ко всем художественным направлениям и стилям, стремясь заручиться лояльностью людей искусства по отношению к режиму. Но, как пишет, Е. Лазарева, «хотя

итальянский фашизм официально не запрещал каких-либо художественных движений, с 1925 года он оказывал явную поддержку именно классицизирующим, архаизирующим движениям в живописи и архитектуре, поэтому представление о том, что футуризм являлся официальным искусством фашизма ... не более чем миф». В конце 1930-х – начале 1940-х гг. Маринетти начинают поносить как лидера «левого» искусства. Союз Муссолини с Гитлером, преследовавшим «выродившееся» искусство (футуризм, в том числе), привел к смене эстетического вектора в итальянском искусстве. Сам Маринетти в последние годы своей жизни разочаровался в фашизме и обратился к мистике и христианству.

Российские будетляне не были так политизированы и не разделяли милитаризма и национализма итальянских собратьев. Хотя идея насилия и обновляющего влияния войны на личность и общество проходит сквозь отдельные выступления и поэзию, к примеру, В. Маяковского в 1914–1915 гг.:

*...каждое насилие в истории – шаг к совершенству, шаг к идеальному государству («Штатская шрапнель», 1914); Какая великолепная вещь – война! («Штатская шрапнель. Поэты на фугасах», 1914); Сейчас две мысли: Россия – Война, это лучшее из всего, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы («Россия, Искусство. Мы», 1914).*

Но патриотическое воодушевление начальных месяцев войны («Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны», – писал Маяковский в автобиографии «Я сам») сменилось «отвращением и ненавистью к войне» зимой 1914–1915 г. Помимо этого, основной мотив различных статей и стихотворений Маяковского этого времени связан с формальной проблемой – с требованием, прежде всего к самому себе, адекватной передачи нового военного материала стихом и прозой. Приводя в пример строфу из стихотворения В. Брюсова 1914 г., мало чем отличающегося от наводнившей периодическую печать 1914 г. «военной поэзии», Маяковский заявлял в статье «Война и язык» (1914):

*«Мечи», «шлемы» и т.д., разве можно подобными словами петь сегодняшнюю войну! Ведь это язык седобородого свидетеля крестовых походов. Живой труп, право, живой труп. Ненужность, старость этих поэтов в том, что они словесную оболочку, звуковое платье берут истрепанные. Поймите! Каждое чувство, каждый предмет вырастает вон из одежды слова. Одежда треплется. Надо менять. <...> Вот почему мне ничего не говорит слово «жестокость», а «железуют» <неологизм из словотворческой поэмы В. Хлебникова «Немотичей и немичей» (1913) – Г.М.> – да. Потому что последнее звучит для меня такой какафонией, какой я себе представляю войну.*

Определенные имперские мотивы и державный пафос звучали в поэзии В. Хлебникова 1914–1915 гг., но в целом в его «Изборнике стихов с послесловием речяря»,

вышедшем в 1914 г., доминирует антимилитаристская направленность, как и в трагической антивоенной «Поэме событий» (1916) другого футуриста – Константина Большакова.

Согласно наблюдению Е. Бобринской, сцены насилия у русских футуристов (как литераторов, так и живописцев) отсылают к эстетике массовых зрелищ (балагану, лубку), в которые насилие вплетено как «ритуальная» часть. Культ биологической жизни и энергии, безусловно, играл важную роль в русском футуризме. Но образы агрессии, напряжения жизненных сил, воинственной героики связывались, прежде всего, со скифами, с разворотом культуры к архаике: «Насильственная архаизация... – основная стратегия уклонения от энтропии русских будущников, их собственный способ “соскочить с шоссе эволюции”, основа их мифа спасения и возрождения. <...> Вступление искусства в пространство модерна и миф спасения понимались русскими футуристами как преодоление настоящего, как воспоминание, обращение к истокам».

Что касается того, что на определенном этапе русский футуризм так же, как и итальянский, становится фундаментом складывающегося тоталитарного искусства, то философ и историк Федор Степун заметил:

*...футуристический бум был отнюдь не бумом «из ничего». Он вырос из острого предчувствия революции, не столько как социального строительства, сколько как разгрома старой культуры. Большевики это почувствовали и наградили футуристов, вручив построение новой пореволюционной культуры не старому большевику Горькому, а юному Маяковскому, в поэзии которого они, конечно, ничего не понимали и которого они, конечно, никак не любили. Основанием для этого решения было требование футуризма выбросить за борт исторического корабля Пушкина и Достоевского, Рафаэля и Микельанджело. Культурная политика большевиков первых лет является убедительнейшим доказательством того, что им было не чуждо убеждение анархиста Бакунина, что страсть к разрушению есть подлинно творческая страсть.*

Почему «вручили Маяковскому»? Потому что, с точки зрения Ф. Степуна, этот поэт был наиболее близок футуризму в маринеттивском понимании, «так как только в нем были сильны и исконны те тенденции, что породили европейский футуризм: тенденции к политизации искусства и превращению его в общественную силу». Впрочем, это подчеркивал в 1930-е гг. и сам Маринетти, утверждая, что именно Маяковский был тем поэтом, который «попытался футуризировать большевизм, сообщив ему итальянский литературный и художественный дух».

Русские футуристы заняли пробольшевистскую позицию, «сконцентрировав свою агрессию прежде всего на попытке захватить абсолютную власть в сфере культуры» (М. Вайскопф), провозгласив «Революцию духа», альтернативную

большевистскому социально-политическому перевороту. В изданной ими 15 марта 1918 г. «Газете Футуристов» «пролетарии искусств» Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Маяковский призывали рабочих к третьей революции – бескровной, но беспощадной по отношению к искусству, «проживающему» во дворцах, театрах, галереях, салонах и библиотеках. «Революция духа» призывала вывести искусство на улицы, что было продемонстрировано немедленно: 15 марта Бурлюк, «стоя на громадной пожарной лестнице», прибил две свои картины к стене дома на Кузнецком мосту, а Каменский расклеил по улицам декрет «О заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств».

Первоначальное гармоническое «соитие» русского футуризма с революцией (так показалось автору) было подмечено в газетной публикации 1920 г. итальянского журналиста и писателя Джузеппе Преццолини (Giuseppe Prezzolini). Преццолини отрицал идеологический характер фашизма Маринетти и указывал на «счастливый союз» большевизма и футуризма в России:

*Официальным искусством большевизма стал футуризм. Памятники Революции, ее пропагандистские плакаты, даже ее книги несут след футуристического искусства и его идей. И это совершенно логично и понятно. Две революции, две антиистории всегда были союзниками. Обе хотят разрушить прошлое и все перестроить на новом индустриальном фундаменте. Фабрика была неиссякаемым источником политических идей большевиков, но она также была вдохновением футуристического искусства.*

*Но как футуристическое искусство сможет шагнуть в ногу с итальянским фашизмом – не вполне ясно. Это было недоразумение, родившееся только из обстоятельств близости людей, из чисто случайных столкновений, из сущего беспорядка различных сил, которые привели Маринетти на сторону Муссолини. Это отлично работало в дни революции, но будет удивительно при нынешнем правительстве.*

*Итальянский фашизм не может принять разрушительную программу футуризма, напротив, со своей итальянской логикой он должен будет восстановить те самые ценности, которые противоречат футуризму. Дисциплина и иерархия в политике – это также дисциплина и иерархия в литературе. Слова становятся пустыми, когда политические иерархии неэффективны. Если фашизм действительно хочет победить в своем сражении, он должен считать уже усвоенным в футуризме все, что могло служить стимулом, и подавить в нем все то революционное, антиклассическое и непокорное, с точки зрения искусства, чем он еще обладает.*

Но авангардистско-революционные задумки футуристов столкнулись с «эстетическим консерватизмом Ленина и других большевистских лидеров», а также с Пролеткультом, претендовавшим на гегемонию в искусстве.



По мнению М. Вайскопфа, позиция того же В. Маяковского не была столь уж определенной: он «флиртовал» с анархистами, которые и политически, и эстетически стояли в оппозиции к советской власти. Об этом свидетельствуют такие разные по смыслу стихи Маяковского как «Россия», «Ода революции» и «Наш марш». Все три стихотворения были написаны в одном году, и Роман Якобсон вспоминал, что два последних Маяковский читал с эстрады «Кафе поэтов» в декабре 1917 г. Подобная позиция Маяковского напоминает исследователю эклектичность поэмы Маяковского «Война и мир» (1915–1916), в которой смешались разные идеологические позиции в отношении Первой мировой войны: маринеттливское представление о войне как «гигиене мира» и откровенный пацифизм.

Нельзя не учитывать и точку зрения Н. И. Харджиева, который полагал, что агрессивные и радикальные политические идеи итальянских футуристов не могли встретить сочувствия среди русских новаторов в той же мере, в какой к ним остались равнодушными представители новаторского искусства Франции: «Французский кубизм возник в среде деклассированной богемы, <..>, богемы – анархически непримиримой и демонстративно превозносившей аполитизм как основу своей идеологии». Французские авангардные литераторы-кубисты – Гийом Аполлинер, Андре Сальмон, Макс Жакоб, Пьер Реверди, Блез Сандрар, Жан Кокто – провозглашали автономию искусства, право творца на независимое субъективное изобретательство. Творчество широко заявивших русских художников-авангардистов было связано с утверждавшимися во Франции принципами живописного кубизма, и «футуризм в русской поэзии также развивался параллельно росту живописного кубизма» (Н. И. Харджиев). Так, Б. Лившиц писал в своей «Автобиографии» (1929):

*Разрежение речевой массы, приведшее будетлян к созданию «заумного» языка, вызвало во мне, в качестве естественного противодействия, желание оперировать словом, концентрированным до последних пределов, орудовать, так сказать, словесными глыбами, пользуясь с этой целью композиционными достижениями французских кубистов, или, вернее, через их голову обращаясь к Пуссену <французскому художнику-классицисту>. – Г.М.>.*

Аналогично в мемуарах художника и музыканта Михаила Матюшина:

«До нас доходили вести о новом искусстве из Франции. О Ван Гоге, Гогене и Сезанне мы кое-что услышали в 1904–1906 годах, а через два года – о французском кубизме и затем и об итальян-

ском футуризме. Зимой 1910 года я был в Москве у Щукина, и он мне показал работы Пикассо, висевшие над картинами другого испанца – <Игнасио> Сулоаги. Это старенькое академическое искусство и новое так были контрастны, что я от изумления перескакивал с одного на другое и наконец устался на Пикассо и не мог оторваться. Щукин сказал, что вещи этого молодого испанца у него “на испытании”. Я еще раз посмотрел на работы Пикассо и, пораженный своеобразной смелой трактовкой цвета целыми планами, сказал Щукину, что это самый интересный художник его собрания».

В апреле того же года лидер русских кубофутуристов Давид Бурлюк впервые познакомился с собраниями современной французской живописи Щукина и Морозова: «В Москве видел две коллекции французов... – это то, без чего я не рискнул бы начать работу. Дома мы третий день – все старое пошло на сломку, и ах, как трудно и весело начать все сначала...», – писал он в письме Матюшину.

Итальянские же футуристы вступили в столкновение с кубизмом, упрекая его в старомодной статичности и даже в академизме. Сказывалась конкуренция за звание передового направления в искусстве, хотя эстетика кубизма не противоречила эстетике футуризма, направления развивались параллельно и даже обогащали друг друга своими открытиями. Примем во внимание «комплекс неполноценности» итальянских новаторов, оказавшихся в тисках давящей их мощной французской художественной традиции, длившейся уже не одно столетие. Аполлинер, к примеру, не без полемического высокомерия утверждал, что футуризм – это итальянская имитация двух французских живописных школ – фовизма и кубизма.

Надо учитывать и то, что в 1900-е гг. художественная жизнь Италии связывалась «с провинциально-академическими тенденциями европейского изобразительного творчества, пытавшимися найти себе опору в классическом наследии итальянской художественной культуры» (Г. Стернин). По воспоминаниям Б. Лившица, Маринетти в беседах с ним жаловался на итальянский пассаеизм, который несравним с гнетом прошлого в России:

*Непрекращающееся нашествие иностранцев <туристов> не только превращает живую страну в кладбище прошлого, но, постоянно подогревая интерес к памятникам ее старины, к музеям, картинным галереям и прочим хранилищам, преграждает нам, молодым и сильным, пути к дальнейшему развитию, обрекает нас оставаться в плену у вчерашнего дня. Призрак Микеланджело, как кошмар, по пятам преследует моего друга Боччони <художник, скульптор и один из главных теоретиков футуризма. – Г.М.> лишая его возможности рабо-*



*тать и создавать великие произведения. Так же обстоит дело и с другими искусствами: живописью, музыкой, поэзией... Между тем подлинное лицо Италии – не Флоренция, не Рим, не Венеция, а промышленные центры – Милан, Генуя, Турин. В них уже можно наблюдать возникновение новых темпов, вызванных усложненностью городской жизни и ежедневно растущей индустриальной техникой....*

Не удивительно, что страной, с которой в России связывались новые поиски в искусстве, была Франция, хотя именно в Риме в 1911 г. состоялась Международная выставка искусств, и собрался Международный съезд зодчих.

Вернемся, однако, к визиту зарубежного гостя.

Маринетти приехал в Москву 26 января 1914 г. В это время В. Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский были в турне по российским городам (они вернулись в Москву накануне последнего выступления Маринетти 13 февраля и приняли в нем участие), а В. Хлебников и А. Крученых находились в Петербурге. Среди встречавших Маринетти на вокзале были два «умеренных» футуриста, члены распавшейся группы «Мезонин поэзии» – Константин Большаков и Вадим Шершеневич. Последний вспоминал:

*Группа московских футуристов, поэтов и художников, встречала Маринетти на вокзале. На подножке вагона показалось потное и лысое лицо с очень выразительными глазами. Маринетти был небольшого роста. Он произнес речь с таким треском, темпераментом и быстротой, что я, который должен был говорить ответное приветствие, запутался в простейшей французской фразе и, произнеся «*cher maître*», замолчал.*

Шершеневич понимал футуризм как «пересадку на русскую почву теорий Маринетти» (Н. Харджиев). По его словам, после многих усилий он получил в 1913 г. от Маринетти пачку манифестов, написанных на французском и итальянском языках, и множество книг. Шершеневич перевел манифесты итальянцев, выпустив в 1914 г. сборник «Манифесты итальянского футуризма» и две книги Маринетти: «Битва у Триполи» (1915, 1916) и «Футурист Мафарка» (1916), а также, частично или полностью, некоторые другие произведения. В целом же, как язвительно писала одна из московских газет, «встретили Маринетти не авантажно <...> Футуристов на вокзале находилось не больше, чем приведенных к Бонапарту московских бояр».

Скандально известный роман «Мафарка-футурист» («*Mafarca le futuriste*», 1910) отсылал читателя к ницшеанской концепции сверхчеловека – на этот раз бессмертного, способного летать механического существа, свободного от прошлого. История

рождения Газурмаха, сына африканского короля Мафарки, прочитывается как история волевого «человека», преодолевающего зависимость от материи и природы, как рождение новой футуристической вселенной.

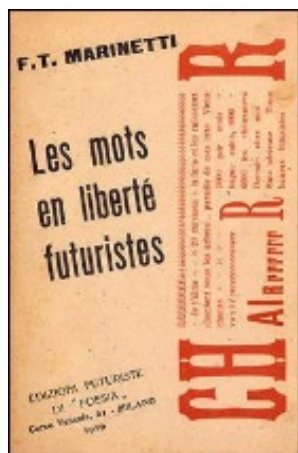
В дальнейшем «общение» Маринетти с московскими авангардистами должно оставаться проблематичным. Лидер художественного авангарда М. Ларионов в газетных публикациях накануне приезда Маринетти предлагал сорвать встречу с ним – «ретроградным», «академическим» политиканом, «банальным и пошлым, годным только для средней аудитории и ограниченных последователей»:

*На лекцию явится всякий, кому дорог футуризм, как вечное движение вперед, и мы забросаем этого ренегата тухлыми яйцами, обольем кислым молоком. Пусть знает, что Россия не Италия, она умеет мстить изменникам.*

Надо сказать, что посещение Маринетти России на тот момент уже не было визитом безусловного лидера итальянского авангарда. С января 1913 г. в авангардистских кругах Италии начался раскол. В феврале 1914 г. был опубликован памфлет флорентийских футуристов «Футуризм и маринеттизм», в котором в вину Маринетти ставился «культ невежества, описательный натурализм, мессианский оптимизм, милитаризм, шовинизм, светская религиозность, презрение к женщине», и была предложена своя футуристическая программа.

«Некультурные» выпады Ларионова осудили В. Шершеневич и К. Малевич. И все-таки три лекции (на французском языке, в последних числах января 1914 г.) красноречивого и темпераментного Маринетти в большой аудитории Политехнического музея и в малом зале Консерватории прошли с большим успехом. Лидер итальянского авангарда рассказывал о происхождении и идеологии футуристического движения, о футуристической поэзии: свободном стихе / *vers libre* и слове-на-свободе / *parole in libertà*, о живописи и скульптуре: в частности, динамизме / *dinamismo plastico*, а также о музыке – главном образом, об искусстве шумов / *intonarumori*.

В манифесте «Беспроволочное воображение и слова на свободе» («*Imagination sans fils et les mots en Liberté*», 1913) Маринетти выдвинул ряд тезисов, выявляющих особенности линейного текста, выводящих его за пределы страницы, подчеркивающих его графический и звуковой потенциал: «Мы хотим сегодня, чтобы лирическое опьянение не располагало более слова в соответствии с синтаксисом, прежде чем запустить их в ритме



*Italian Futurist Books*

избранного нами дыхания. Итак, сегодня у нас **Слово – свободно**. Кроме того, наше лирическое опьянение должно свободно менять форму слов, урезая их либо вытягивая, усиливая их середину либо окончания, увеличивая количество гласных и согласных, либо уменьшая. Мы получим, таким образом, новую орфографию, называемую мною свободным выражением. Подобное инстинктивное видоизменение слов соответствует нашей естественной склонности к звукоподражанию. Не беда, если видоизмененное слово станет двусмысленным. Зато оно лучше сольется со звукоподражательными аккордами или квинтэссенцией шумов и позволит нам вскоре достичь психического звукоподражательного аккорда – выражения звукового, но абстрактного чистого чувства или мысли».

Теория «пластического динамизма» была разработана в 1910 г. художниками У. Боччони (Umberto Boccioni), Л. Руссоло (Luigi Russolo), Д. Балла (Giacomo Balla), К. Карра (Carlo Carrà) и Д. Северини (Gino Severini) в «Манифесте художников-футуристов». Гуляющая собака на картине Джакомо Балла «Динамизм собаки на поводке» (1912) «изображена в суете движения. Ее виляющий хвост нарисован в девяти разных положениях, ее задние ноги содержат семь различных форм среди размытости других мазков, и ее передние ноги абсолютно неразличимо закручены в почти нераспознаваемой форме».

Б. Лившиц в докладе «Мы и Запад» (1914) определил сущность «пластического динамизма». Это «двойственная концепция

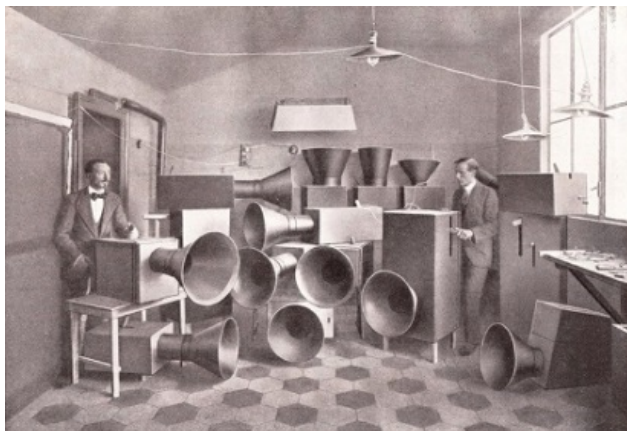


Giacomo Balla. *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. 1912.

*Buffalo (New York), Albright Knox Art Gallery. [www.babelearte.it](http://www.babelearte.it)*

формы: форма в движении (движение относительное) и движение формы (движение абсолютное)». Этот принцип Лившиц объяснил следующим образом, отдав должное скульптурам У. Боччони (противника «традиционной концепции статуй и памятников»), в которых, на его взгляд, концепция «пластического динамизма» проявилась в полной мере: «Пусть тело А, двигаясь, занимает различные положения, которые условно можно обозначить цифрами 1, 2, 3 и т.д. если, изображая это движение, художник не видоизменяет формы тела, оставляя его в положении 2-м и 3-м таким же,

каким оно было в положении 1-м, он даст лишь форму в движении – ряд последовательных силуэтов, не более. Для того, чтобы дать движение абсолютное, движение формы, он должен трансформировать тело, т.е. изменить его так, чтобы в положении 2-м оно было не  $A_1$ , а  $A_2$ , в положении 3-м –  $A_3$  и т.д. Только в этом случае можно будет говорить о преодолении силуэтизма, об истинном динамизме».



Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori.  
*Trivium Art History*

Художник, поэт и композитор, футурист Луиджи Руссоло сконструировал инструменты, которые называл **intonarumori** (“noise machines”, “noise intoners”, «шумашины»). В основном, это были перкуSSIONные инструменты. В августе 1913 г. он выступил в качестве дирижера оркестра, состоявшего из 15 «шумистов» (жужжателей, взрывателей, свистунов, шуршателей и т.п.), исполнивших его композицию «4 сети шумов» (пробуждение столицы, свидание автомобиля и аэроплана, обед на террасе казино и схватка в оазисе). Руссоло считается одним из первых теоретиков электронной музыки.



Артур Лурье  
[www.alefmagazine.com](http://www.alefmagazine.com)

11 февраля 1914 г. на диспуте кубофутуристов «Наш ответ Маринетти» (по следам выступлений Маринетти в Петербурге) композитор Артур Лурье раскритиковал идеи расширения тембровой палитры музыки шумами машин и городской жизни, высказанные Л. Руссоло в его манифесте «L'arte dei Rumori» («Искусство шумов», 1913).

Лекции Маринетти сопровождалась чтением литературных произведений. Динамизм в целом, то есть, энергичное, даже агрессивное движение, итальянский гость полагал основным принципом современности: только в динамическом заключается поэзия. С этой точки зрения, похоть, к примеру, не определялась моральными категориями, а понималась как важный элемент динамизма самой жизни, являясь творящей силой плоти, равной (в качестве творца) силе духа: французской Валентиной де Сен-Пуан, о которой речь пойдет ниже, был даже написан «Футуристический манифест похоти» / *Manifeste Futuriste de la Luxure*, 1913.

Здесь следует оговорить, что, с точки зрения итальянских футуристов, динамизм произведений искусства (динамизм «формы») обуславливался динамизмом современной жизни, то есть внеположной реальностью. В то время как А. Крученых (и – в живописи – К. Малевич) заявлял в альманахе «Трое» (1913) «о совершенно ином тезисе русского футуризма»: «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма таким образом обуславливает содержание. Наше речетворчество... на все бросает новый свет. Не новые... объекты творчества определяют его истинную новизну. Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру». То есть критике подвергается стремление итальянцев «вывести новые формы из новых жизненных факторов», утвердить идею эмоционального воздействия на творца динамизма новой жизни. Русский же авангард воспринимал «новый динамизм настоящего современного искусства как внутреннее явление, как энергетическое поле, но ни в коем случае не как линейное, последовательное движение» (О. Ханзен-Лёве). И литературный авангард, и пластический (в лице Малевича) интересовал динамизм как состояние, хотя полностью освободиться от передачи «чувства» скорости на уровне тематики и мотивов (то, что Малевич полагал старомодным реалистическим мимезисом) футуристам так и не удалось.

Более-менее осведомленный о разногласиях между русскими авангардистами, но не углубляясь в подробности, Маринетти объяснил их личными распрями, препятствующими «идти сплоченно». На своем последнем выступлении в Москве вождь итальянского авангарда вновь обратился к русским футуристам «с призывом присоединиться к нему, забыть свои личные счёты во имя общей идеи футуризма, связывающей всех людей будущего». Уезжая в Петербург, он предполагал по возвращении в Москву устроить собрание русских футуристов всех направлений, «с целью выяснения пунктов, в коих они расходятся с футуризмом итальянским, и выработки общей программы».

Устройством выступлений Маринетти в северной столице занимался Николай Кульбин. По предположению Н. И. Харджиева, на вокзале Маринетти встречали А. Крученых, О. Розанова, Н. Бурлюк, М. Матюшин, Б. Лившиц, А. Лурье и некоторые другие авангардисты.

Проявленное внимание отдельных кубофутуристов к личности Маринетти вызвало отрицательную реакцию как у футуриста западнической культурной ориентации Б. Лившица, так и у «архаиста» В. Хлебникова. К приезду Маринетти они издали манифест, в котором отмежевались от итальянского футуризма, настаивая на уникальности русского авангардного искусства. Б. Лившиц вспоминал:

*...я считал необходимым выпустить хотя бы манифест, которым будет-  
ляне отмежевались бы от группы Маринетти. Такого же мнения придержи-  
вался и Хлебников. Все остальные – Николай Бурлюк, Матюшин, Лурье – со-  
гласились с Кульбиным, доказывавшим с пеной у рта несвоевременность по-  
добной декларации, в которой «наш дорогой гость» несомненно усмотрит для  
себя обиду. Кульбин даже сыграл на местном патриотизме присутствующих,  
напирая на то, что петербуржцы – не москвичи и что нам надо исправить  
ошибки наших московских товарищей, проявив себя настоящими европейцами.  
В азиатах остались мы вдвоем: Хлебников и я. На следующее утро он ни свет  
ни заря пришел ко мне, и мы в четверть часа составили воззвание, которое  
он немедленно повез в типографию, чтобы к вечеру иметь возможность рас-  
пространять его на лекции Маринетти. Зал Калашиниковской биржи был уже  
полон, а Хлебников, с которым мы условились встретиться за полчаса до на-  
чала лекции, все не приходил. Кульбин откуда-то узнал о нашем манифесте и  
так же, как и я, не сводил глаз с дверей. Наконец, в последнюю минуту, когда  
на кафедре уже появился Маринетти, в зал ворвался бледный, запыхавшийся  
Хлебников, прижимая к груди кипу воззваний. Ткнув мне половину, он принялся  
быстро обходить ряды, раздавая листовку направо и налево. Уже в типогра-  
фии он внес в текст некоторые поправки, смягчив выражения, показавшиеся  
ему слишком резкими. Отпечатанная на конторской, в голубую клетку, бумаге,  
наша декларация гласила: «Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на  
Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый  
шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю  
Азии под ярмо Европы.*

*Люди, не желающие хомута на шее, будут, как и в позорные дни Верхарна и  
Макса Линдера, спокойными созерцателями темного подвига.*

*Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук  
их натянут, а чело гневается.*

*Чужеземец, помни страну, куда ты пришел.*

*Кружева холопства на баранах гостеприимства».*

1 февраля Маринетти прочел лекцию в присутствии многочисленной публики. Раздача листовок В. Хлебниковым вызвала отпор Н. И. Кульбина, и Хлебников демонстративно покинул зал. Этот эпизод остался в памяти М. Матюшина:

*На вечер Маринетти Хлебников пришел, сопровождаемый Б. Лившицем, вместе с которым раздавал публике листовку. На наших литературных вечерах Хлебников никогда не выступал и молча сидел на сцене, но на вечере Маринетти он так разгорячился, что чуть не побил Кульбина». Сохранился черновик письма Хлебникова, обращенного к «бездарному болтуну» Маринетти и зафиксировавшего его предполагаемый разрыв с кубо-футуристами:*

*«Вы, приятель, опоздали приехать в Россию. Вам нужно было приехать в 1814 <году>. Сто лет ошибки в рождении человека будущего. Бешеный бег жизни заключается не в том, чтобы французик из Бордо выскакивал каждое столетие. Итак, прибегая к языку, к которому прибеж ваш раин <слуга, раб. – Г.М.> Кульбин, вы подлец и негодяй. Так чествует новейшего французика из Бордо Будетлянин. До свидания, овощь! Я уверен, что некогда мы встретимся при пушечных выстрелах в поединке между итало-германским союзом и славянами на берегах Далмации. <...> С членами “Гилеи”, Бурлюк<ами>, Маяк<овским>, Лив<шицем> я отныне не имею ничего общего».*

Комментируя отповедь Хлебникова, Харджиев пишет: «Успех Маринетти у столичных любителей западноевропейских новинок Хлебников с блистательным сарказмом уподобляет грибоедовскому “французику из Бордо” (монолог Чацкого, завершающий III действие комедии “Горе от ума”). <...> Шаржированный “портрет” Маринетти – овоща заставляет вспомнить гоголевские метафоры, выполняющие функцию сатирической оценки персонажей. Так в союзе с Гоголем и Грибоедовым вождь русских “будетлян” бросил вызов надменному Западу. Несмотря на то, что Маринетти энергично призывал к борьбе с пангерманизмом, Хлебников со свойственной ему исторической прозорливостью предсказал, что агрессивная политика приведет Италию к союзу с Германией, а затем и к поражению».

Позиция Б. Лившица, который не принимал крайние тенденции в русском кубофутуризме (к примеру, заумный язык А. Крученых и «бессловесную» «Поэму конца» В. Гнедова), по отношению к Маринетти не была столь агрессивной и непримиримой. Он много беседовал с итальянским лидером и вынес из этих разговоров мнение о «глубоком различии» между итальянским футуризмом и будетлянством. Это суждение Лившиц сформулировал в лекции «Мы и Запад», прочитанной зимой 1914 г. Французский перевод лекции под заглавием «Манифест», подписанный также художником Г. Якуловым и музыкантом А. Лурье, Гийом Аполлинер опубликовал в известном литературном журнале «Mercure de France» в апреле 1914 г.

Состоялось чествование Маринетти и в литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака».

Форма бытования искусства в границах кабаре, кабачков, варьете, артистического кафе была «естественной средой обитания» авангардного искусства. «Весь антураж этого “внутреннего” мира, каждый его факт — от интерьера до содержания выступлений и поведения артистов маркировались акцентированным отличием от повседневного мира “нормы”» (С. Юрков).



М. Добужинский. Марка кабаре «Бродячая собака». Рисунок. 1912 г.

**Кабаре «Бродячая собака»** (31 декабря 1911 – 3 марта 1915), открывавшееся поздно вечером, после окончания спектаклей, располагалось на углу Итальянской улицы и Михайловской площади Петербурга, в подвальном помещении с низким потолком и тяжелыми сводами.

Учредителями кабаре были Н. И. Кульбин, режиссер Николай Евреинов и театральный деятель Борис Пронин. Программы кабаре были разнообразны: лекции, музыкальные выступления,

карнавалы, банкеты, выставки, вечера поэтов (среди них – «вечер пяти» в феврале 1915 г.: Д. Бурлюка, И. Северянина, В. Каменского, художников Сергея Судейкина и Алексея Радакова).

По свидетельствам мемуаристов, в кабаре часто бывал В. Маяковский. Есть запись воспоминаний А. Ахматовой: «Маяковского я видела там несколько раз. Однажды, когда я вошла, застала его прямо у входа полулежащим возле большого турецкого барабана. Как только в дверях появлялся кто-нибудь из его соратников-футуристов, он мощным ударом возвещал о приходе “мэтра”. Мой приход он отметил широким помахиванием шляпы, для чего встал из-за барабана».

Мемуаристы вспоминают и эпатажное выступление Маяковского, читавшего в первые дни войны стихотворение «Вам!» под возмущенные возгласы посетителей кабаре.

Как пишет Лиза Аппиньянези, зрелищность, «художественное инакомыслие и пародирование “нерушимых” ценностей, не важно, в искусстве или в обществе, – два этих элемента кабаре удачно дополняли друг друга, оба не об-



ходились без юмора, от безобидного подтрунивания до сатирического высмеивания, оба сохраняли связь с народным искусством. И наконец, пестрая кабаре-программа, перемежаемая ироническим комментарием, идеально накладывалась на композицию почти всех художественных экспериментов того времени. Можно сказать, что кабаре и авангард начала XX века были неразделимы: они порождали и одновременно поддерживали друг друга». В «Бродячей собаке» была камерная атмосфера обособленного мира, некоего замкнутого на себе «микросообщества»: имелся собственный гимн, герб, девиз, ордена и мундиры, даже свой философ. Время, проводимое в «Собаке», обладало статусом большей реальности и осмысленности, чем «настоящая», повседневная жизнь (Л. И. Тихвинская). Футуристы допускались в «Собаку» с оговорками:

*Мы не были в фаворе у «собачьих» заправил. На цветных афишках с задранным лапу лохматым пудельком, которые Пронин циркулярно рассылал друзьям и завсегдатаям «Бродячей Собаки», никогда не красовались уже громкие имена будетлян. По сравнению с тысячными аудиториями в обеих столицах урон был невелик, но самый факт достаточно характеризует двусмысленную роль, на которую были обречены футуристы в пронинском подвале. Совсем иное положение занимали в «Бродячей Собаке» акмеисты. <...> Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Нарбут, Лозинский были в подвале желанными гостями (Б. Лившиц).*

По свидетельствам газеты «Новь», Маринетти был в кабаре около пяти раз, просиживая там до раннего утра и ведя беседы с литераторами Петербурга.

Второе выступление Маринетти (4 февраля) было менее успешным, зал был полупустой. На следующий день в одной из московских газет появилась декларация кубофутуристов:

*мы <...> считаем <...> нашим долгом заявить, что еще <...> во II «Садке судей» нами было указано, что мы с итальянским футуризмом ничего общего кроме клички не имеем<sup>5</sup>, ибо в живописи Италия является страной, где плачевность положения – вне меры и сравнения с высоким напряженным пульсом русской художественной жизни последнего пятилетия. А в поэзии наши пути, пути молодой русской литературы, продиктованы исторически обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русел. О подражательности нашей итальянцам (или же наоборот) не может быть и речи <...> Относительно «темперамента» симпатии или антипатии к нашему гостю (Маринетти), то, конечно, полная свобода каждому по его склонности («перонный букет» или же «тухлые яйца»). <...> Основная мысль этого письма была неоднократно подписана именами (смотрите «Садок судей» II): Бурлюки, В. Каменский, Маяковский, Матюшин, Кручёных, Лившиц, Низен, Велимир Хлебников.*

<sup>5</sup> В манифесте «Садка судей II» высказываний об итальянском футуризме нет.

Справедливости ради заметим, что авторами этого «группового письма» были только двое из подписантов – Д. Бурлюк и В. Каменский. Б. Лившиц, А. Крученых, Н. Бурлюк и М. Матюшин свое участие в составлении «оскорбительного для Маринетти письма» опровергли.

Впечатление, которое осталось после выступлений лидера итальянского авангарда, было неоднозначным: «На меня Маринетти произвел впечатление талантливого человека, искусно владеющего словом. Он хорошо изобразил шум пропеллера, взрывы, удары барабана, как бы манифестируя будущую европейскую войну, но в общем это мне казалось только трюкачеством» (М. Матюшин).

Вернувшись в Москву, Маринетти посетил галереи Щукина и Морозова, выставки произведений Валентина Серова и общества художников «Бубновый валет». Побывал на Хитровом рынке, в знаменитом трактире «Комаровка», в московском цирке, заявив журналистам, что цирк самое интересное из существующих зрелищ и является «предверием будущего театра». Совершая долгие пешие прогулки по Москве, Маринетти пришел в восторг от сутолоки Кузнецкого моста. Одна из газет писала: «Немолчный шум, грохот, рев автомобильных гудков, голоса идущих, как хлыст, действуют на Маринетти, он оживает, блестят глаза, улыбка не сходит с лица».

13 февраля состоялось последнее выступление Маринетти, прочитавшего доклад «О самых крайних исканиях футуризма в поэзии и живописи». В «Московской газете» описали «интерьер» этого выступления:

*Внешняя картина была такова: на стене два больших портрета – Байрона и Шекспира. Под Шекспиром стоял Бурлюк в сюртуке <...> и с лорнетом, лицо его было расписано черной тушью; на левой щеке изображение верблюда работы Сарьяна, а на правой – какие-то неведомые кабалистические знаки <...> А под Байроном висела фигура Маяковского в ярко-красном смокинге, с черными реверсами <лацканами>. – Г.М.> <...>. Посредине между двумя московскими футуристами стоял и распинался за свои идеи Маринетти, то и дело потирая платком свою типично итальянскую лысину. Крахмальный воротник его совсем вымок и превратился в вялую, помятую тряпку. Поодаль от Маринетти стоял маленький Зданевич, автор известной декларации о том, что американский башмак прекраснее Венеры Милосской. <...> Зданевич размазал чернилами свой стоячий воротник и нарисовал на нём какие-то буквы и иероглифы.*

Упоминание «американского башмака» не случайно. Речь идет о скандале на диспуте «Восток, национальность и Запад», приуроченном к открытию в Москве выставки «Ослиный хвост. Мишень» 23 марта 1913 г. Исследователь А. Л. Соболев приводит отзывы свидетелей о докладе Ильи Зданевича «Футуризм Ма-

ринетти»: «Но главным трюком г. Зданевича было выступление с башмаком. Башмак, оказывается, вещь замечательная, – подошвой он отделяет нас от соприкосновения с ненавистой землей, и по этому случаю он выше Венеры Милосской. Темнеет. На экране появляется снимок с лувровой статуи. Электричество вспыхивает снова, и, к великому ужасу публики, докладчик потрясает лакированной американской туфлей, приглашая всех убедиться в ее превосходстве над златорунной богиней. Долго распространялся в этом духе г. Зданевич». Ср.: «Зданевич продемонстрировал башмак и доказывал, что он прекраснее Венеры, впрочем, они <имеется в виду и М. Ларионов с докладом «Лучизм» – Г.М.> говорили и умные вещи» (В. Шехтель).



Илья Зданевич с друзьями. 1919.  
*ru.wikipedia.org*

После выступления гостя Илья Зданевич в качестве представителя «ларионовской» группы, неожиданно изменившей свое первоначальное отношение к Маринетти, в манифестарной форме заявил о солидарности с лидером итальянского авангарда. Маринетти, в свою очередь, высказал единодушие с «истинными» московскими футуристами – Зданевичем, Ларионовым и Гончаровой.

Отношение самого И. Зданевича к итальянскому футуризму было двойственным: он был знаком с итальянскими футуристическими манифестами с 1911 г., переписывался с Маринетти, а в 1913 г. «стал пропагандистом идей и принципов итальянских футуристов в своих лекциях» (А. Парнис). Однако в январе 1914 г. Зданевич послал приехавшему в Москву Маринетти резкое письмо, в котором упрекнул итальянца в «диктаторских замашках» и «маринеттизме, то есть «академизме наших дней». Это, как видим, не помешало Зданевичу «расписаться в солидарности с Маринетти» от имени «московских футуристов» в

зачитанном им манифесте. Впоследствии Зданевич поддерживал отношения с Маринетти, а в феврале – марте 1918 г. читал лекции об итальянском футуризме в Тифлисе.

Одновременно Маринетти выступил с критикой русских поэтов-футуристов, которые, в отличие от итальянских авангардистов, либо «пессимистичны», либо «романтичны», либо «археологичны». Н. И. Харджиев полагает, что первый выпад был направлен против автора трагедии «Владимир Маяковский», второй – против эгофутуристической группировки «Мезонин поэзии», третий – против Хлебникова.

На лекции присутствовали В. Маяковский и Д. Бурлюк, накануне вернувшиеся из поездки по городам России, но они не вступали с Маринетти в полемику, так как разговор шел на французском языке.

17 февраля Маринетти покинул Россию, признав, что между итальянским и российским футуризмом общими являются только именование и борьба с культом прошлого. По возвращении в Рим он выступил с докладом, в котором объявил русских новаторов «лже-футуристами, искажающими истинный смысл великой религии обновления мира при помощи футуризма». И в апреле 1914 г. на «Международной футуристической выставке» (*Esposizione libera futurista internazionale*), организованной по его инициативе, русских участников было крайне мало: скульптор и художник Александр Архипенко, поселившийся в Париже еще в 1908 г., находившаяся в то время в Италии Александра Экстер, а также Н. И. Кульбин и Ольга Розанова. Тем не менее, Маринетти собирался еще раз посетить Россию в ноябре 1914 г. в сопровождении итальянских футуристов – художников, поэтов и музыкантов. В планах Маринетти была организация выставки картин и скульптур, демонстрация «музыки шумов», концерт футуристического оркестра, составленного из созданных итальянскими авангардистами восемнадцати новых музыкальных инструментов. Приезду помешала начавшаяся война.

Вечером, после отъезда Маринетти, В. Маяковский (в пестрой кофте турецкого рисунка и с хлыстом в руке) и Д. Бурлюк участвовали в прениях по докладу «Сказки и правда о женщине» в Политехническом музее. Тема требовала обсуждений по причине декларирования итальянскими футуристами «губительного влияния» женщины – «расслабленной самки» – на сильного, отважного и бунтующего мужчину: «теплота куска железа или дерева волнует нас больше, чем улыбка и слезы женщины». С точки зрения итальянцев, посягнувших на культ Прекрасной Дамы западноевропейского искусства, женщина «с ее извечной мечтой о маленьком личном счастье и пошловатыми представлениями о красоте – тормоз прогресса». «Disprezzo della donna» (презрение к женщине) в манифестах итальянцев «не было

житейской или психологической установкой ни Маринетти, ни его соратников», оно было продиктовано маскулинной концепцией футуристической культуры. В предисловии к роману «Футурист Мафарка» (1910) Маринетти писал:

*Когда я сказал им: «Презирайте женщину!», все они забросали меня грязной руганью, как содержатели публичных домов после полицейской облавы! А между тем я оспариваю не животную ценность женщины, но ее сентиментальное значение.*

*Я хочу бороться с жадностью сердца, с беспомощностью полуоткрытых губ, впивающих тоску сумерек, с лихорадкой шевелюр, которые давят и превышают чересчур высокие звезды цвета кораблекрушения... Я хочу одолеть тиранию любви, наваждение единственной женщины, великий лунный свет романтики, омывающий Италию.*

Свергнутый кумир – женщина – был замещен воплощением современного динамизма – машиной:

*Сегодня МАШИНА является отличительным признаком нашей эпохи... механические чувства определяют атмосферу нашей чувственности... Мы чувствуем механически и у нас стальные чувства; мы тоже машины, мы тоже механизированы атмосферой, которой дышим... Это новая необходимость и основа новой эстетики, –*

писали авторы «Манифеста механистического искусства» (1922) Иво Паннаджи (Ivo Pannaggi) и Виничио Паладини (Vinicio Paladini). Героями авангардистских произведений стали авиатор, инженер, механик, «люди, которые проводят жизнь почти без любви, в атмосфере цвета стали».

Антифеминизм итальянских футуристов привел к разочарованию в футуризме многих их женщин-последователей, в том числе Мину Лой (Mina Loy). После создания футуристического «Феминистского манифеста» (1914) и нескольких футуристских пьес она покинула движение футуризма. В Париже французская футуристка, писательница и художница Валентина де Сен-Пуан (Valentine de Saint-Point), издала Манифест женщины-футуристки (март 1912), бросающий вызов мизогинии Маринетти.

**Надо сказать, что Маринетти изменил своим женоненавистническим принципам в 1918 г., познакомившись с художницей Бенедеттой Каппа, на которой женился в 1923 г.; она родила ему трех... дочерей.**

В русской же литературе начала XX в., то есть в те же 1910-е гг., любовная тема была традиционно одной из важнейших. И для футуристов тоже. Тем более для В. Маяковского, ранние поэмы которого «Человек», «Флейта – позвоночник», «Об-

лако в штанах» пронизаны жаждой и мукой нежности и любви. Не без эксцессов, конечно. Как пишет итальянский исследователь Витторио Страда, «трагедия Маяковского была трагедией поэта, более способного ненавидеть, чем любить, отвергать мир, чем создавать себе другой, даже если это ограниченный, но имеющий существенное значение мир отношений с женщиной. Вся жизнь Маяковского была мучительной попыткой установить позитивные отношения с женщиной, на которую он смотрел как на нечто, чем нужно обладать и в чем можно найти прибежище, и с которой ему не удавалось установить подлинной и глубокой человеческой связи». Были, однако, и исключения: так Алексей Крученых, утверждавший в докладе «О женской красоте» (1920), что «футуристы женщину считают машиной – для сгорания запаса любви, но это сгорание – полное», являл полную противоположность изысканной учтивости некоторых авангардистов. Как иронизировал К. Чуковский в статье «Эгофутуристы и кубофутуристы»,

*...тот <Игорь Северянин> такой subtilный, тонконогий, все расшаркивается, да все пофранцузски, а этот <Крученых> – в сапожищах, стоеросовый, и не говорит, а словно буркает: Дыр бул щыл Ха ра бау. И к дамам без всякой галантности. Петербургские <эгофутуристы> – те комплиментчики, экстазятся перед каждой принцессой: – Вы такая эстетная, вы такая бутончатая. – Я целую впервые замишу ваших перчат. А этот беспардонный московский Крученых икнет, да и бухнет: – У женщин лица надушены как будто навозом! И почешет спину об забор. Такая у него парфюмерия. Этот уж не станет грациозиться. Эротика в поэзии ненавистна ему...<...>. Эротика, этот неиссякающий источник поэзии, от «Песни песней» до шансонет Северянина, отвергалось ими, как великое зло, и если Северянин поет, что паж полюбил королеву и королева полюбила пажу, то Крученых нарочно ведет эту королеву на гноище и заставит отдаваться полумертвецу-прокаженному среди блевотины, смрада и струпов! К черту оболстительниц-прелестниц, все эти ножки, ланиты да перси, и вот красавица из альбома Крученых:*

*Посмотри, какое рыло,*

*Просто грусть.*

Все это, конечно, называлось бунтом против канонов былой, отжитой красоты, и... нет такого пункта в нашей веками сложившейся жизни, против коего не бунтовал бы Крученых, но странно: бунтовщик, анархист, взорвалист, а сучен, как тумба. <...> Уже двенадцать лет, из году в год, он занимается своим унылым бунтарством. Два бунта особенно полюбились ему:

1. Бунт против красоты, – главным образом, женской.

2. Бунт против связной логической речи.

Бунт против женской красоты сводится у него... к неприязненным отзывам о воспеваемых поэтами прелестях женского тела. Это у него называется «изгонять гипертрофию (sic) женственности из искусства».

В воспоминаниях о постановке своей оперы «Победа над солнцем» А. Крученых писал: «Хотя в ней и значилась по афише одна женская роль, но, в процессе режиссерской работы, и она была выброшена. Это, кажется, единственная опера в мире, где нет ни одной женской роли! Все делалось с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам». В эпилоге оперы упавший с аэропланом авиатор, погибая, разрушает мост и давит женщину. Можно видеть в этом эпизоде аналог маринеттской идеи презрения к женщине, но, скорее всего, это пример того, как футуристическая героиня «мужественного» полемически ниспровергает пассивную женственность символизма.



Алексей Кручёных  
ka2.ru

Внутрилитературная репутация женоненавистника, судя по воспоминаниям некоторых современников, не мешала А. Крученых в личной жизни проявлять «большую душевную нежность и человечность». Как вспоминал Артур Лурье, Крученых «совершенно бескорыстно, без тени намёка на какую-либо романтическую привязанность трогательно заботился о <писательнице и художнице> Елене Гуро как о сестре, делаясь с ней всем, что он имел. <...> Безвременная кончина Елены Гуро (в 1913 году) всех нас поразила, и Крученых сильно горевал, оплакивая потерю друга».

Своеобразное отношение к «красоте» (в том числе и к женщине, ее воплощающей) было проявлением бунтарского анархизма кубофутуристов, которые стремились обрушить надоевшие академические, символические и прочие традиционные клише «возвышенного», «идеального», «прекрасного». Заявление, завершающее декларацию «Пощечина общественному вкусу» (1912), не просто утверждало права «самовитого слова», но отмечало его «Новую Грядущую Красоту» (Курсив мой. – Г.М.).

Относительно устремленности русского авангарда к «грядущей красоте» у посетившего Россию Маринетти были вполне обоснованные сомнения. Русский и итальянский футуризм связывали провозглашаемая ими эстетическая революция (хотя итальянскому футуризму не было присуще столь пристальное внимание к первоэлементам словесного искусства – внутренней форме слова, его звучанию и т.п.) и революция в сфере быта, негативное отношение к искусству прошлого и устремленность в будущее, как социальное, так и культурное. Но Маринетти с изумлением и даже возмущением находил в русском футуризме любовь к архаике, к «истокам бытия» и отнюдь не апологическое изображение города, а, скорее, драматическое или даже трагическое, как у Маяковского. С точки зрения Мари-

нетти, это был некий псевдофутуризм, живущий «не в в будущем, а в некоем “plus-quamperfectum”» – сверхпрошедшем времени. Д. Бурлюк цитировал возмущенный отзыв Маринетти о русском футуризме:

*Это – «эстетический атавизм», <...> вы забываете, что футуризм – искусство будущего; мы стремимся к созданию новых форм, мы отрицаем старое, изжитое во имя нового, а вы – ваши, например, Хлебников – пришли к какому-то доисторического периода языку; нет, это не футуризм, а возврат к эстетическому прошлому, забытому нашей эпохой аэроплана, мотора и лакированного американского башмака.*

Реакция Мариетти была объяснена и предсказана К. Чуковским в статье 1914 г. «Футуристы»:

*Там, в глубине, пробивается какое-то другое течение, – коренное, нутряное, «расейское», но столь мало себя осознавшее, что даже клички себе не нашло настоящей, носит покуда чужую, пробавляется чужими лозунгами и само еще не вполне догадалось, в чем его главная суть. Это чужое, напяленное рвется, раздирается по швам, и оттуда, изнутри, из-под спуда, все чаще выглядывает нечто подлинное, столь неожиданное, не похожее ни на какой футуризм, что, я думаю, сам Маринетти ахнул бы, если б увидел.*

Интерпретируемый в русле общеевропейской революции в искусстве, русский футуризм настаивал на своих национальных корнях, причем на самых древних. В опубликованной в газете «Новь» групповой декларации «К приезду Маринетти» (5 февраля 1914 г.) футуристы писали:

*...в поэзии: наши пути, пути молодой русской литературы, продиктованы исторически обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русл. О подражательности нашей итальянцам (или же наоборот) не может быть и речи.*

В той же статье К. Чуковский пояснял:

*...заумный язык ведь, в сущности, и совсем не язык; это тот доязык, докультурный, доисторический, когда слово еще не было логосом, а человек – Ното Sapiensom, когда не было еще бесед, разговоров, речей, диалогов, были только вопли и взвизги, и не странно ли, что наши будущники, столь страстно влюбленные в будущее, избрали для своей футурпоэзии самый древний из древнейших языков?*

**Позднее Осип Мандельштам в «Заметках о русской поэзии» выразится более изящно, имея в виду чуть ли не всё современное ему стихотворчество: «Поэтическая речь... – это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянута смолой...».**

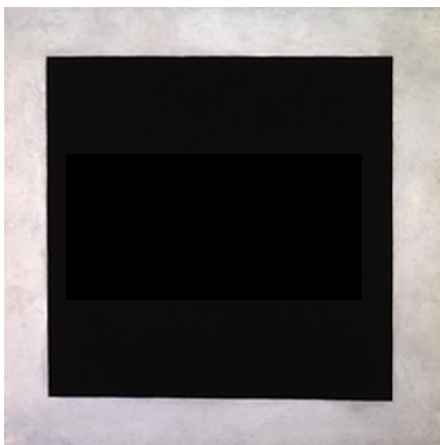


Раздражение главы итальянского авангарда вызывала также склонность русских авангардистов к метафизике, к эксплуатации всякого рода «потусторонних» ценностей, что было верно. В качестве примера можно сослаться на воспоминания Р. Якобсона об увлеченности В. Маяковского весной 1920 г. теорией относительности Альберта Эйнштейна в связи с размышлениями поэта над проблемой бессмертия. Это позволило литературоведу Кристине Поморской связать три стихотворения Маяковского 1920-х гг. («Юбилейное», «Сергею Есенину» и «Товарищу Нетте, пароходу и человеку») одной внутренней темой – исследованием и оценкой той формы энергии, в которую преобразуется каждый человек после смерти, когда его земной энергетике больше не существует.

Схожим образом исследователь творчества В. Хлебникова Рудольф Дуганов, отталкиваясь от текстов поэта и полотен К. Малевича, описывает футуристическую эстетику как эстетику выражения и оформления в искусстве законов энергии, заложенных в материи и постигаемых футуристами:

*Художнику нет необходимости подражать бесконечно изменчивым формам природы, поскольку он сам природа в ее становлении и через него самого проходит путь движения этой единственной нерушимой реальности – энергии мира, которую он познает и выражает в своем творчестве, продолжая природу в «энергичном действе».*

*Итак, в самом общем виде можно было бы предложить следующую формулу эстетики русского футуризма: это эстетика бесконечного материально-энергичного становления.*



К. Малевич. Чёрный супрематический квадрат. 1915.  
[ru.wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org)

«Черный квадрат» Малевича Р. В. Дуганов рассматривает как изображение мира в виде бестелесной и внеличной смысловой энергии, утверждая, что действительность переживалась российскими футуристами «как живая, безличная, стихийная, творящая сила, так сказать, *natura naturans*».

Иные интерпретации полотна Малевича предполагают выраженное в картине свидетельство о беспредельности и непознаваемости мира, открывающей «возможность чистого действия» (Е. Деготь).

Справедливости ради отметим, что для итальянских футуристов идеи мощной жизненной энергии также были чрезвычайно важны. Они много писали о разру-

шительной, неуправляемой энергии, направленной на «культ прошлого», о прямом вторжении энергии жизни в искусство. А поэтические принципы, изложенные Маринетти в «Техническом манифесте футуристической литературы», трактовались как способ передачи в литературном произведении «жизни материи», как средство овладения всего того, что «есть ускользающее и неуловимое в материи», как метод слияния литературы с вселенной. Более того, как пишет М. Вагнер, «отказ от историзма, желание выйти из исторического потока времени, превзойти его и открыть посредством поэтического вдохновения путь к трансцендентному истоку – таков был лейтмотив многих произведений главы футуристов и его соратников».

Конечно, при всей самобытности русского футуризма влияние на него западного авангарда несомненно. Но это влияние проявилось в нужное время, когда развитие русского словесного и пластического искусства требовало от художников новаций и перемен. Вряд ли российский авангард уступал итальянскому в смелости, радикализме и новаторских подходах, с которыми пересматривались основания творчества, и производилась революция в искусстве. В целом, между русскими и итальянским авангардистами «больше черт сходства, параллелей и перекличек, чем расхождений». Особенно это касается эстетической программы и теоретических положений, которые были сформулированы в манифестах. Усиленное отмежевание от западного искусства и, одновременно, зависимость от него точно отражена в названии мемуаров Б. Лившица «Полутороглазый стрелец». Лившиц связал словесную и изобразительную культуру русского авангарда с образом скифского война, обернувшегося назад, на Восток, и «только полглаза скосившего на Запад».

Александр Парнис указывает на многозначность названия мемуаров Лившица: на связь образа всадника с композициями Александры Экстер и скифскими рисунками Владимира Бурлюка, на сцепление образа всадника с мотивом соединения Востока и Запада в «петербургском тексте» русской литературы. Заглавие книги вызывает ассоциации с названием альманаха «Стрелец» (1915–1916, 1922), в котором символисты (культурные «западники») и футуристы (культурные «ориенталисты») впервые объединились, а также с рисунком-стрелой, направленным против всякого пассаизма и обозначающим союз русских и итальянских футуристов, в разнообразных московско-петербургских надписях Маринетти. Одновременно образ «полутороглазого стрельца» ассоциировался и с самим Б. Лившицем, «реализовавшем идею связи двух культур своей литературной деятельностью переводчика французских поэтов».



## ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

В презентациях итальянского авангарда в Москве и Петербурге Маринетти почти ничего не рассказал о футуристическом театре. Между тем сложившаяся к началу XX в. структура театрального искусства радикально обновлялась итальянскими футуристами не только на уровне деклараций, но и практически, оказав влияние на драматургию и театр «анти-искусства» дадаизма и сюрреализма в 1920-х гг., теории Антонена Арто, пьесы абсурдистов, философию французского экзистенциализма, а также на практики пространственных художественных акций.

С. Диксон, к примеру, указывает на параллели между провозглашенным Маринетти механическим театром и идеями более позднего российского манифеста «Эксцентризм», призывавшего автора изобретать и импровизировать, а актера «забыть эмоции» и выполнять «механические движения». Фабрика Эксцентричного Актера (ФЭКС) была создана под влиянием футуризма. Манифест ФЭКСа «Эксцентризм» был написан Г. Козинцевым, Г. Крыжицким, Л. Траубергом и С. Юткевичем. Впервые он был представлен публике в Петербурге в декабре 1921 г. На рекламном плакате было написано «Одень Штаны Клоуна и Будь Спасен».

Суждения футуристов можно найти и в основаниях постмодернистской эстетики, сочетающей высокое и низкое искусство. Манифест Маринетти «Театр-Варьете» (1913) «описывает художественную философию, достаточно близкую современной постмодернистской чувственности, предлагая театр, действующий как синтезирующий тигель» (С. Диксон). Маринетти провозглашал:

*Театр-Варьете разрушает Святость, Волшебство, Серьезность и Возвышенность в Искусстве с большой «И». Он помогает футуристическому уничтожению бессмертных шедевров, копируя их, пародируя их, заставляя их выглядеть обыденно, удаляя из них всю святость, как если бы они были мало значимыми.*

Интерес представляют и риторические пророчества Маринетти в манифесте «Футуристское кино» («Futurist Cinema», 1916) и «Радио» («La Radia», 1933), в которых утверждается, что кинематографическая цепочка «Живопись + скульптура +

пластический динамизм + слова-на-свободе + комбинированные шумы + архитектура + синтетический театр» приведет к «новому искусству, безмерно большему и более яркому, чем все существующие сегодня», а «чистый организм радиоощущений» сделает возможными «усиление и преобразование» как «вибраций, производимых живыми существами», так и «вибраций неживой природы» (Н. Цурбругг).

В соответствии с идеей низвержения со сцены законченного драматургического текста, то есть содержательного словесного произведения, футуристы провозглашали на театре примат свободного (саморазвивающегося) сценического События. Связи между элементами пьесы «могли быть спрогнозированы, но само представление являлось продуктом “стихийного” соотношения света, цвета, звука и движения» (Е. Истомина).

Параллельно театральное письмо революционизировали дадаисты, разрушая в пьесах, написанных их лидером Тристаном Тцара, а также Жоржем Рибемон-Дессенем и композитором Эриком Сати, смысловые конструкции, практикуя заумь, автоматическое письмо, многоязычие, абсурдные приемы.

В «Манифесте синтетического футуристического театра» (1915) Маринетти провозглашал рождение новой драматургии – небольших (текст занимает 2–4 страницы) спонтанных пьес-«синтезов»:

*Мы создаем театр СИНТЕТИЧЕСКИЙ то есть кратчайший. Сжимающий в немногочисленных минутах, в нескольких словах и незначительных жестах бесчисленные ситуации, чувствительности, идеи, ощущения, события и символы. <...> Наши акты могут быть даже мгновениями, то есть длиться всего несколько секунд. С этой существенной, синтетической краткостью театр сможет выдержать и побороть конкуренцию Кинематографа.*

Спонтанность исключала идеологичность – целенаправленную режиссуру пьесы, омертвляющую и сковывающую на сцене импровизационное начало. Столь же радикальным был и **отказ от театральной антропологии**: актер на фоне преувеличенного внимания к механизмам театрального пространства (свету, звуку, декорациям) рассматривался как некий сценический предмет – стол, стул, занавес, не более того. Как пишет исследователь авангарда Т. Горячева, «актер расценивался как носитель индивидуальных черт, воспринимаемых как разновидность предметности, литературности, эмоциональность актерской игры нарушала условность действия и уводила зрителя из сферы чистых художественных переживаний в область психологии образа», что нарушало основные принципы авангардной эстетики.

Идея элиминации из спектакля актера особенно отчетливо проявилась в теориях и практике представителей второй футуристической волны, к примеру, в

механических балетах, разработанных Фортунато Деперо и Иво Паннаджи, которые показывали танцоров в страшных костюмах роботов, а «ранние концепции киборгизма» (С. Диксон) нашли отражение в нескольких футуристических манифестах, например, в «Манифесте механического искусства» («Il manifesto dell'Arte meccanica», 1923).

На первом этапе развития итальянского футуризма (с 1909 г.) были сочинены основные программные труды движения и разработаны его основные принципы. Именно этот футуризм был широко известен в России благодаря переводам В. Шершеневича и М. Энгельгардта. После «истощения» первой волны футуризма в период Первой мировой войны и нескольких послевоенных лет в 1921 г. был опубликован манифест «Тактилизм», который знаменовал явление Второго Футуризма (до 1930 г.). В новом футуристическом движении участвовали некоторые представители «старой футуристической гвардии» (художник Джакомо Балла и Маринетти). «Новый период активности футуризма связан с тем, что можно назвать идейной конвергенцией – когда идеология пришедшего к власти итальянского фашизма оказалась созвучной футуризму» (М. Вагнер).

Для Энрико Прампolini (Enrico Prampolini) единственно возможным актером выступал «актер-пространство» (l'attore-spazio), «человек, потерявший свои “реальные” контуры», «клоун, марионетка, маленький электрический робот», который мог вовсе исчезнуть со сцены. Так в театральном перформансе Филлиа (Fillia, псевдоним поэта и художника Луиджи Коломбо) «Механическая чувственность» («Sensualita Meccanica», 1927) нет видимого присутствия человека: пять вибрирующих металлических листов, расположенных в перспективе, доминируют на сцене. Иные элементы декораций воплощают Дух (красная спираль), Сущность (белый куб) и Действие (три цветных геометрических фигуры, олицетворяющих машину).

Человек-актер, человек-режиссер, согласно футуристическим манифестам, «не может и не должен быть ни стержнем театрального процесса, ни его художественным символом или окончательным пределом» (Е. Истомина). Из театра были изгнаны, говоря словами Ж. Дерриды, «истолковывающие “рабы” <актеры>, верно исполняющие провидческие замыслы “господина” <режиссера, автора>. Который, впрочем, ... ничего не творит, лишь тешит себя иллюзией творчества, поскольку лишь переписывает и дает прочесть текст, природа которого сама по необходимости представительна, оставаясь подражанием и воспроизводством по отношению к так называемой “реальности”». «Избавленная от текста и от автора-бога постановка» была возвращена «к своей творческой и основополагающей свободе».

Что касается зрителя, то ему в новом театре отводилась важная роль активно-го и творческого созерцателя (разрушение «четвертой» стены, то есть воображаемой границы, разделяющей сцену и зрительный зал). В манифесте «Театр-Варьете» (1913) Маринетти писал: «Она <публика> не остается статичной, как глупый вуайерист, а шумно включается в действие... взаимодействуя с актерами». Цирк, кабаре, варьете и мюзик-холл становились самыми приемлемыми моделями для авангардных театральных экспериментов. «Предвзятость рампы» была уничтожена, между подмостками театра и публикой располагалась сеть «ощущений, отмеченных чрезмерной оригинальностью и меняющихся совершенно непредсказуемым образом».

К примеру, в одной из «пьес» Франческо Канджиулло (Francesco Cangiullo) сцену пересекала вышедшая из-за кулисы маленькая собачка. После длительной паузы появлялся актер и, развязно прохаживаясь по сцене, спрашивал у публики: «Ну, вы что, собачки не видели?!». Конец спектакля. В другой пьесе («Свет!») в полностью темном театре актеры изображали растения и провоцировали публику требовать включения света. Когда требовательные крики зрителей достигали апогея, на сцене зажегся свет, занавес опускался, обозначая завершение театрального представления.

В манифестах, так или иначе имеющих отношение к театру (среди них – переведенный на русский язык манифест «Прославление театра Варьете», 1913), новому театру приписывались качества ирреального, алогичного, аструктурного, динамичного, непоследовательного, симультанного, импровизационного и зачастую скандального действия на сцене:

*...мы осуждаем весь современный театр, так как он многословен, аналитичен, педантичен, психологичен, объясним, разжижен, скрупулезен, статичен, заполнен запретами, как в полицейском участке, поделен на кельи, как в монастыре, и к тому же он давно заплесневел, как старый необитаемый дом.*

**Симультанное действие** – это, иначе говоря, параллельное, одновременное действие, когда на сцене проигрывались разные повествования и развивались действия, происходящие в нескольких не связанных между собой местах.

Симультанность – это, прежде всего, один из элементов живописного футуристического зрения, связанный «с моментами, когда предметы, находящиеся на расстоянии друг от друга, зрительно воспринимаются расположенными на одной плоскости. <...> Симультанизм трансформирует глубинную внутреннюю структуру произведения искусства. Он переплавляет привычные контуры различных видов искусства в новые конфигурации,

создает картину реальности без априорных логических схем, основанную на естественном зрении, непосредственном рацио. В основе симультанного зрения лежит желание схватить жизнь в ее целостности, найти абсолютную, окончательную форму совпадения искусства и потока жизни» (Е. Бобринская).

Заметим, что, согласно исследованию Расы Андриюшите-Жукене, характерной чертой живописи Микалоюса Чюрлёниса также является симультанизм – одновременное, со всех точек зрения запечатление образов и пространства. В 1986 г. в Италии на футуристической выставке демонстрировались репродукции картин Чюрлёниса. В изданном в том же году каталоге выставки (*Futurismo e futurismi. Katalogo, a cura di P. Hulthen. Milano: Bompiani, 1986*) Чюрлёнис причислен к первопроходцам европейского футуристического движения.



Fedele-Azari-debut-avion-dirigeable-italie  
*La boîte verte*

Драматургический словесный материал (с его многогеройностью, многословностью, неперменным наличием завязки, кульминации и развязки) как важный элемент академического театра уходил на задний план, предпочтение отдавалось физическому «действию». С. Диксон приводит в пример перформансы автора «Манифеста футуристического аэротeatра» («Teatro Aereo Futurista», 1919) Феделе Ацари (Fedele Azari), для которого сценой служило небо, а актеры замещались авиаторами на

аэропланах со специально сделанными корпусом и выхлопной трубой, увеличивавших мощность издаваемого шума. Полет, говорил Ацари, точно отражает сознание и «ритм желаний... создавая абсолютное единение пилота и самолета, который как бы становится продолжением его тела: кости, сухожилия, мускулы и нервы продлеваются в лонжероны и металлические провода».

В 1915–1916 гг. итальянские футуристы создали около 80 «синтезов» – альтернатив многоактной драме. Синтезы как порождение случайности и импровизации изменялись от одного представления к другому. «Колебания поз, рисунки жеста, вариативность трактовок и смыслов, бессловесная динамика, движение плоскостей пространства» (Е. Истомина) являлись главными составляющими спектакля.

Приехавший в Россию Маринетти, выступая со своими стихами, продемонстрировал некоторые приемы динамического театра. Б. Лившиц описал их в «Полутороглазом стрельце»:

*Жестикуляция – не совсем подходящее слово для этой молниеносной быстроты движений, сменявших одно другое, как в фильме, искусственно ускоренном перепившимся механиком. Точно демонстрируя на собственном примере возможности новой динамики, Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударяя кулаком по юпитру, мотая головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание.*

Футуристы отрицали классический театр и стремились создать новый театр и драматургию. Этот театр, как пишет Г. Нефагина, должен был вместить в себя поэзию и танец, трагедию и клоунаду, высокую патетику и откровенную пародию. В России эта тенденция вела начало от символизма, который стремился к синтетическому нерасчлененному искусству, в котором сливались бы в едином пространстве слово, живопись, музыка. Провозглашенный авангардом синтез искусств не мог не найти отражения на театре, где спектакль рассматривался в единстве пластики, музыки и художественного оформления.

Русские художники активно сотрудничали в области театрального костюма и декорации. На Парижских выставках в 1918–1919 гг. Михаил Ларионов и Наталья Гончарова показали проекты костюмов, созданных к балетам труппы Сергея Дягилева. Среди них были «механические костюмы» в примитивистском стиле для балета «Естественные истории» (вокальный цикл Мориса Равеля на слова Жюль Ренана), который не был поставлен. «Костюмы представляли собой фигуры животных, приводимые в движение с помощью голоса или небольшой внутренней пружины» (Н. Мислер). Живший в Париже русский эссеист, переводчик и танцор-авангардист Валентин Парнах отозвался о них так:

*Раскрашенные клоуны, жонглеры. Движения ловкие. Костюмы механические. Приводятся в движение электричеством. Рельефные декорации сделаны из белого железа, цемента и раскрашены риполином.*

В период 1914–1915 гг. Сергей Дягилев, будучи в Европе (в частности, в Лондоне и Милане), увлекся футуристической музыкой и предполагал осуществить постановку ряда авангардных балетов в сотрудничестве с композитором Игорем Стравинским и в оформлении итальянских художников.

Неосуществленным остался и замысел дружившего с Маяковским художника-авангардиста Аристарха Лентулова, первой театральной работой которого стали



эскизы декораций (в своеобразной «смешанной» манере, напоминающей поиски «симультанности» французских авангардистов Робера и Сони Делоне) к постановке трагедии «Владимир Маяковский» в 1915 г. Лентулов хотел использовать на сцене «эффекты меняющегося прожекторного освещения, направленного прямо на цветные декорации».

Заслуживают особого внимания театральные проекты Михаила Ларионова. В октябре 1913 г. в Москве открылось кабаре «Розовый фонарь», задуманное Н. Гончаровой, М. Ларионовым, И. Зданевичем, поэтами К. Большаковым, В. Маяковским и Антоном Лотовым как футуристический театр. Название кабаре пародировало известный салон пушкинских времен «Зеленая лампа». На перемещающихся по зрительному залу подмостках «Фонаря» в движущихся декорациях должны были представляться футуристические пьесы, написанные на языке лучизма и зауми, то есть «находиться за пределами языка мыслей, являясь звукоподражанием свободным и выдуманым».

«Лучистская сценография основана на подвижности, мгновенной трансформируемости декораций, буквально, перетекающих одна в другую, что согласуется с лучистской эстетикой разомкнутых границ, свободного перетекания искусства и жизни. Для нее так же, как для раскраски, важны мотивы – симультанности, просвечивания, взаимопроникновения различных временных, пространственных сцен» (Е. Бобринская).



Goncharova, Larionov. Drama  
in the Futurists Cabinet  
No 13. 1913.  
[monoskop.org](http://monoskop.org)

«Розовый фонарь» продержался недолго, но в ноябре 1913 г. Гончарова и Ларионов на несколько недель открыли «Кабаре тринадцати», в котором предполагались футуристические диспуты. «Кабаре» также просуществовало непродолжительное время.

О «Кабаре тринадцати» был снят фильм «Драма в кабаре футуристов № 13» с Гончаровой и Ларионовым в главных ролях. Фильм вышел на экраны в январе 1914 г., в настоящее время считается утерянным, сохранился лишь единственный кадр из него. Е. Бобринская подчеркивает, что этот полупародийный – полупровокационный фильм считается первым авангардным кинематографическим экспериментом. В коллажном сюжете фильма были задействованы клише из жизни художественной богемы, из жестких городских романсов, газет, бульварных историй, рекламных образов.

В сентябре 1913 г. М. Ларионов выступил с идеями создания театра «Футу». В задуманном им театре «актеры выступали бы в роли людей и в ролях различного театрального реквизита: актер – шляпа, актер – ботинки; на лицах должно изображаться по 3–4 носа, 2–3 пары глаз и ушей (подобное преумножение – типичный прием живописного кубизма и футуризма), на голове укладывалось сразу несколько париков» (А. Крусанов).

Разного рода театральные (театрализованные) проекты футуристов появлялись в период многочисленных теоретических и практических попыток создания новых театральных концепций и театральных пространств. Можно назвать развивающийся в сторону натурализма Московский художественный театр и деформирующий «картины жизни» игровой, зрелищный «условный театр» Всеволода Мейерхольда, театральные действия в «башенном театре» мэтра петербургского символизма Вяч. Иванова и различные по своим театральным принципам постановки на сцене Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, московский Камерный театр Александра Таирова, названный им синтетическим «театром эмоционально-насыщенных форм», идеи «тотальной театрализации» и принцип монодрамы театрального теоретика Николая Евреинова, его реконструктивный «Старинный театр» и работа в качестве главного режиссера в театре пародий «Кривое зеркало».

Наряду со стремлением создать синтетический театр театральные новаторы предпринимали попытки доказать автономность сценического искусства, его независимость от литературной основы. К примеру, Вс. Мейерхольд и А. Таиров теоретически обосновывали бессловесное действие, экспериментируя в области пантомимы, а Н. Евреинов в одном из публично прочитанных рефератов (1909 г.) заявлял, что причины упадка театра он склонен видеть в «перегруженности сцены литературою, присвоившею себе командующую роль». Подобные заявления людей театра и их старание утвердить чисто сценические формы и приемы совпадали с поисками в области живописи, которая стремилась максимально удалиться от литературной повествовательности и сюжетности и отстоять самостоятельность специфических живописных средств – цвета, форма и линии (рождение различных форм абстрактного искусства – от Кандинского и Ларионова до Малевича).

Словесная форма существования на сцене произведений футуристов-будетлян также была связана с исканиями новой образности – «самовитой», алогичной, «замумной» образности слова. Первые футуристические пьесы, неся новое содержание, отрицая эмоциональный элемент и психологизм, понятие о «развитии характера», акцентируя зрительный сценический образ, оставляли, тем не менее, за таким образным словом ведущую роль. Но как нутро «Великого Искусства Живописи» ос-

вобождалось от «несвойственных ему черт Литературности, Социального и грубо жизненного» (О. Розанова. «Основы Нового Творчества и причины его непонимания». Манифест, 1913), так и театральное слово, как писал В. Маяковский в том же году в статье «Театр, кинематограф, футуризм», не должно было стать «средством к выражению случайных для искусства моральных или политических идей».

Эта статья, как и две последующие («Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству») были опубликованы поэтом в ходе дискуссии о кризисе театра и будущем кинематографа, развернутой в печати еще в первые годы нового века. В. Маяковский в этих статьях, с одной стороны, отрицал театр («Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу»), с другой – утверждал театр футуристический, призывая «не останавливаться перед дверью театра», вдохновляясь «великой ломкой», начатой футуристами «во всех областях красоты во имя искусства будущего – искусства футуристов».

Преддверием футуристической драматургии можно считать маленькую драму Велимира Хлебникова «Мирскóнца», написанную в 1912 г.

Драма разделена на пять действий или временных срезов из жизни двух ее персонажей, супругов Поли и Оли. События в пьесе располагаются не от прошлого к настоящему, а с конца – от смерти до младенчества героев. Но мысли, речи персонажей, события «мотивированы так же убедительно в этом данном обратном порядке, как они были бы в нормальном, и в этом, наверное, весь смысл произведе-

дения: причинность относительна и обратима» (Дж. Янечек).

В декабре 1913 г. на театральных подмостках «Луна-парка» на Офицерской улице в Петербурге были поставлены трагедия Владимира Маяковского «Владимир Маяковский» и опера Алексея Крученых «Победа над солнцем» (с прологом Велимира Хлебникова и хроматической, диссонансной музыкой Михаила Матюшина). «Первые в мире постановки футуристов театра» показали четыре раза: в четные дни (2 и 4 декабря) – трагедия Маяковского, в нечетные – опера Крученых.

А. Крученых оставил воспоминания о том, как появились трагедия «Владимир Маяковский» и опера «Победа над солнцем»:



Panevin.ru

Общество «Союз молодежи», видя засилье театральных старичков и эффект наших вечеров, решило поставить дело на широкую ногу, показать миру «первый футуристический театр». Летом 1913 г. мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сдать к осени.

Я жил в Усикирко (Финляндия) на даче у М<ихаила> Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь. Об этом записал тогда же (книга «Трое», 1913 г.): «Воздух густой как золото ... Я все время брожу и глотаю ... Незаметно написал “Победу над Солнцем” (опера); выявлению ее помогли толчки необычайного голоса Малевича и «нежно певшая скрипка» дорогого Матюшина.

В Кунцеве Маяковский обхватывал буфера железнодорожного поезда – то рождалась футуристическая драма!». Когда Маяковский привез в Питер написанную им пьесу, она оказалась убийственно коротенькой – всего одно действие, – на 15 минут читки!

Этим никак нельзя было занять вечер. Тогда он срочно написал еще одно действие. И все же (забегая вперед) надо отметить, что вещь была так мала (четыре-пять строк!), что спектакль окончился около 10 час<ов> вечера (начавшись в 9). Публика была окончательно возмущена!

Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком: «Владимир Маяковский. Трагедия». Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался: – Ну, пусть трагедия так и называется «Владимир Маяковский».

У меня от спешки тоже получались некоторые недоразумения. В цензуру был послан только текст оперы (музыка тогда не подвергалась предварительной цензуре), и потому на афише пришлось написать:

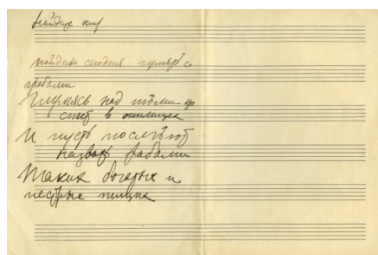
ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ.

Опера А. Крученых.

М<ихаил> Матюшин, написавший к ней музыку, ходил и все недовольно фыркал: – Ишь ты, подумаешь, композитор тоже – оперу написал! Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере.

Заметим, что в марте 1913 г. литературное объединение «Гилея» на правах поэтической секции вошло в объединение художников «Союз молодежи», основанное, как уже писалось, осенью 1909 г. по инициативе Михаила Матюшина. Сближению кубофутуристов с «Союзом молодежи» способствовал Д. Бурлюк, который активно участвовал в деятельности как «Союза молодежи», так и «Гилеи». Именно он привлек к участию в диспутах «Союза молодежи» В. Маяковского, прочитавшего в ноябре 1912 г. свой первый публичный доклад «О новейшей русской поэзии» и выставившего на четвертой выставке «Союза молодежи» свои «лучистые» картины, которые он расценивал как кубистическую интерпретацию импрессионизма.

Блок «Союза молодежи» и «Гилеи» ознаменовался выходом совместного сборника. В сборнике были опубликованы статья М. Матюшина о кубизме и статья В. Хлебникова «Учитель и ученик», направленная против пессимизма современной литературы.



Рукопись трагедии  
«Владимир Маяковский»  
*Mayakovsky.museum*

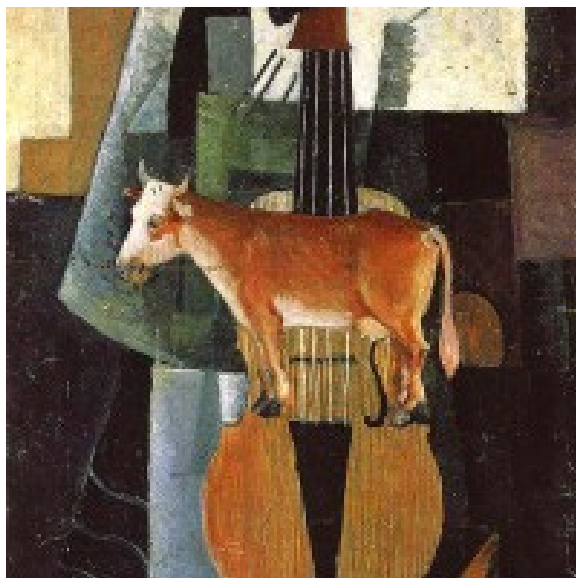
Содружество поэтов и художников хотело «провести свое искусство через объем сцены, соотнести его с движением театрального действия, звучащим словом, музыкой и непосредственной реакцией зрительного зала» (Е. Струтинская).

Машинопись трагедии Маяковского содержала 455 стихотворных строк; в окончательном варианте – 535 строк. При работе над трагедией летом 1913 г. Маяковский дал ей два заглавия – «Железная дорога» и «Восстание вещей». Но у текста, посланного для цензуры, заголовка не было: на первой странице значилось: «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ. ТРАГЕДИЯ», что было воспринято цензором как название произведения. Чтобы избежать бюрократической волокиты, Маяковский принял этот заголовок.

Что касается А. Крученых, то в 1913–1916 гг. он написал несколько пьес, опер и драматических отрывков: «Мост», «Победа над Солнцем», «Военная опера», «Деймо» (неологизм В. Хлебникова, составленный из слов «действие» и «письмо»), «Глы-глы» (не закончил). «Военная опера», незаконченная и «местами дописанная Хлебниковым», была опубликована Н. Гурьяновой только в 2009 г. по имевшейся в архиве РГАЛИ черновой рукописи.

Главным «событием искусства» в этих пьесах стала звуковая фактура текста: язык выступает не в качестве средства коммуникации или инструмента для описания и развития характера, а в качестве предмета творчества (Н. Гурьянова). Отрицая «книжный» (письменный) язык, Крученых обратился к языку устному, к звучащей речи, поэтому звуковая организация его пьес «для звука» (то есть для сцены) становится центром его внимания. Голоса его персонажей, например в пьесе «Мост», расписаны как «партитура»: они «поют», «кричат», «пищат». Их речи зачастую представляют собой «заумь» – необычные, непонятные сочетания звуков. Принцип «заумного языка» – соединения в художественное высказывание слов, лишенных очевидного смысла и рифмы, но не лишенных ритма, что, с точки зрения Крученых, проявляло глубинную суть слова или звука, можно соотнести с разработанной к тому времени концепцией живописного **алогизма** Казимира Малевича, который мог быть одним из инициаторов создания театра футуристов.

В июне 1913 г. он писал М. Матюшину: «Кроме живописи, еще думаю о театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие, и другим. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере. Сбор гарантирован наверно, декорации будут такие, что оближешься». Сопоставление контрастных изображений, или, по Малевичу, «энергия диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм» было призвано разрушить догмы старого искусства.



К. Малевич. Корова и скрипка. 1913.  
[www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

Так, на первой картине такого рода «Корова и скрипка» (1913), исполненной на полке обычной этажерки (денег на холсты хватало не всегда), сталкиваются две формы – «цитаты», символизирующие различные сферы искусства: кубистическая скрипка отсылает к полотнам профессионалов Пикассо и Брака, а написанная в примитивистской манере корова – к городским вывескам мясных лавок. На обороте картины Малевич дал пояснение эпатажному диссонансу: «Алогическое сопоставление двух форм – “корова и скрипка” – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К. Малевич». Логическому мышлению как средству достижения истины противопоставлялась логика иррациональной творческой свободы, интуиции, откровения.

Вспомним также, что в «Манифесте синтетического футуристического театра» (1915) итальянских футуристов принцип алогичности театрального действия также зафиксирован в качестве ведущего:

*Футуристический театральный синтез не будет подчинен логике, не устремится к фотографическому ничтожеству, он будет автономным, не похожим на самого себя, хоть и позаимствует у реальности произвольно сочетающиеся элементы»; ...никакая логика, никакая традиция, никакая техника, никакая уместность невозможны в гениальности художника, ибо он должен заботиться только о создании синтетических выражений рассудочной энергии, обладающих абсолютной ценностью новизны.*

Как пишет Н. Гурьянова, царящий на сцене абсурд, дисгармония, разрушение структуры всех бинарных оппозиций (тезис-антитезис, плюс-минус, черное-белое, низкое-высокое, уродливое-прекрасное) как основ гармонии и равновесия приводит к мысли о том, что речь-то надо вести не о «синтезе», а о хаосе, из которого, однако, рождается новая реальность. В опере Крученых рожденный «Десятый Стран» – это «перевернутый» или вывернутый наизнанку мир, где, как «поет» один из персонажей оперы, «все дороги перепутались и идут вверх к земле, а боковых ходов нет...».

Правильной разгадки алогичных сопоставлений не существует, связь между элементами на полотнах Малевича, в пьесах Крученых и в итальянских «синтезах» иррациональна, свободна и ассоциативна. Значение и смысл каждого элемента амбивалентны и могут аккумулировать в себе всю шкалу значений – от бытовой детали до метафизического символа. Пьесы Крученых нарочито бессмысленны, ориентированы на футуристический ребус, на игру по правилам случайности и спонтанности ассоциативных связей. Театральное действие, построенное на разного рода световых и шумовых эффектах, лишено коммуникативной функции, как и текстовая «заумь» пьес Крученых. «Апсихологичные персонажи» пьес, лишенные поведенческих мотивировок и развития характеров, не дают зрителю возможности сопереживать героям или идентифицировать себя с ними, превращая зрителя в созерцателя процесса сценического действия, в котором воображаемое и реальное смешиваются.

**«Идеал драматического представления, – писал режиссер, драматург и театральный теоретик Николай Евреинов, – в равенстве переживаний как по эту, так и по ту сторону рампы».**

Актер и режиссер Александр Мгербов, который служил в Театре Комиссаржевской в 1908–1910 гг., ранее размещавшемся в здании «Луна-парка», в своих воспо-

минаниях отметил художественную состоятельность двух авангардных постановок, вписавшихся в новаторский контекст петербургской театральной культуры:

*Поразили ли, возмутили ли, разочаровали ли, разозлили ли меня эти спектакли? Нет. Понравились ли они мне? – не знаю. Я не был восхищен, но я был ими взволнован. Чем и отчего? На этот вопрос не легко ответить, но тогда я пережил такое состояние, как будто кто-то вдруг коснулся самой глубины моей души и наполнил ее тоской и страхом, радостью и жутким и сладостным одновременно предчувствием... Грядущее вдруг встало передо мною; быть может, на одно мгновение, только как предчувствие, но это дало мне внутренне право с какой-то иной точки зрения взглянуть на все вокруг и, в частности, на такое совсем необычное явление как футуризм. <...> скандал не мог не разыграться: билеты брались нарасхват, и люди, покупавшие их, по крайней мере, многие – заранее шли на скандал и для скандала. <...> До последнего мгновения, я не собирался идти и лишь за несколько минут до спектакля вдруг странно почувствовал, что идти нужно во что бы то ни стало. <...> А в зрительном зале уже толпа. Она ждет. Как-то по-особенному волнуется. Еще до поднятия занавеса все в зале смеются и гогочут. На сцене же тишина. Сейчас начало. Меня проводят в оркестр. ...замечаю... множество всяких рецензентов. В зале много женщин, много молодежи – публика не первых представлений, но совершенно особенная и притом разнородная не по-обычному. <...>*

*Ничего нельзя было понять... Маяковский – плохой режиссер, плохой актер, а футуристическая труппа – это молодежь, только лепечущая. Разумеется, они плохо играли, плохо и непонятно произносили слова, но все же у них было, мне кажется, что-то от всей души. Зал же слушал слишком грубо для того, чтобы хоть что-нибудь могло долететь со сцены. Однако, за время представления мои глаза дважды наполнялись слезами. Я был тронут и взволнован.*

*Вот и все. Зал опустел. Я остался один. Боже, как изменился театр! Прекрасный, белый театр В. Ф. Комиссаржевской. Кто-то размалевал его золотом и голыми, вульгарными женщинами, букетами опереточных цветов; повсюду бутафорские, ресторанные люстры. Я не был в театре с тех пор, как его покинул. <...> и не стыжусь признаться, что футуристы сегодня не оскорбили во мне памяти о Вере Федоровне, – напротив, мне казалось, они сорвали опереточные цветы, заслонили вульгарность стен и очистили, хотя бы на мгновение, этот театр от всей его ненужности, с такой удивительной быстротой пришедшей в него после Комиссаржевской...<...>*

*Наступил вечер второго спектакля <«Победа над солнцем»>. Теперь висел в воздухе настоящий скандал. Занавес взвился и зритель очутился перед вторым из белого коленкора, на котором тремя разнообразными иероглифами изображался сан автор, композитор и художник. Раздался первый аккорд музыки, и второй занавес открылся надвое. Появился глашатай и трубадур... с кровавыми руками, с большим папирусом. Он стал читать пролог. «Довольно!» – кричала публика. «Скучно... уходите!» Пролог кончился. Раздались странно воинствен-*



ные окрики, и следующий занавес снова разодрался надвое. Публика захохотала. Но со сцены зазвучал эффектный и красивый вызов. С высоты спустился картон, который был весь проникнут воинственными красками; на нем, как живые, были нарисованы две воинственные фигуры: два рыцаря. Все это – в кроваво-красном цвете. Вызов был брошен. Теперь началось действие. Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись строения. Звучали рожки, гремели выстрелы. Среди действующих картонных и коленкорových фигур я различил петуха в символическом петушином костюме...

Тут уже окончательно никто ничего не понял; но недоумения было много. Были споры, крики, возбуждение. Вызов был брошен, борьба началась. Кого же с кем? – Неведомо. Где и зачем? – Скажет будущее. Быть может, на смену нынешним футуристам придут иные, более талантливые, более яркие и сильные. Будут ли это футуристы или другие, – не все ли равно... Но эти, наши, теперешние, все же что-то почувствовали; они были более чутки, чем мы; они не постыдились, не убоились бросить себя на растерзание грубой, дикой, варварской толпе, во имя овладевшего ими творчества. Вот их заслуга, вот их ценность в настоящем.

Действие спектакля «**Владимир Маяковский**» начиналось с выхода на полуосвещенную сцену похоронного факельщика. Затем сценическую площадку пересекал «парад монстров» – гротескные и чудовищные «человек без головы», «человек без уха», «человек с растянутым лицом», «старик с сухими кошками», порожденные, как пишет искусствовед Е. Струтинская, то ли экспрессионистки воспринимаемым городом, то ли истерзанным воображением главного героя.

Николай Харджиев назвал источником этих образов сочинение Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Идеи и произведения немецкого философа были очень популярны в среде русской художественной интеллигенции. Маяковский, как полагают исследователи, был знаком с этой книгой Ницше.

Летописец кубофутуризма – Бенедикт Лившиц – в своих мемуарах изложил впечатления от трагедии Владимира Маяковского:

Центром драматического спектакля был, конечно, автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму. К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма ее воплощения на сцене: единственным, подлинно действующим лицом следовало признать самого Маяковского. Остальные персонажи – старик с кошками, человек без глаза и ноги, человек без уха, человек с двумя поцелуями – были вполне картонны: не потому, что укрывались за картонными аксессуарами и казались существами двух измерений, а потому, что, по замыслу автора, являлись только облеченными в зрительные образы интонациями его собственного голоса. Маяковский дробился, плодился и умно-

*жался в демиургическом исступлении... При таком подходе... ни о какой коллизии не могло быть и речи. Это был сплошной монолог, искусственно разбитый на отдельные части... Прояви Маяковский большее внимание к сущности драматического спектакля или больший режиссерский талант, он как-нибудь постарался бы индивидуализировать своих картонажных партнеров, безликие порождения собственной фантазии. Но наивный эгоцентризм становился поперек его поэтического замысла. На сцене двигался, танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигранным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в своем роскошном голосе: он, как Кронос, поглощал свои малокровные детища.*

Б. Лившиц уточняет жанровую принадлежность трагедии – современная монодрама, теоретическое обоснование которой и попытки осуществления были представлены Н. Евреиновым: брошюра «Введение в монодраму» 1909 г. была переиздана в пору написания Маяковским трагедии; есть свидетельства современников об интересе Маяковского к художественным экспериментам Евреинова в годы, предшествующие лету 1913 г., когда Маяковский писал пьесу.

Тезисы **Николая Николаевича Евреинова (1879–1953)** провозглашали театр, свободный от литературы и от эстетики, «театр как таковой» (что близко футуристическому «слову как таковому»), новую «архитектонику драмы». Архитектоника монодрамы, по Евреинову, выводила на сцену одного субъекта действия, в котором «как в фокус, сосредоточилась бы вся драма, а стало быть, и переживания остальных действующих», которые, в свою очередь, воспринимались зрителями лишь в рефлексии их субъектом действия и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения», представлялись «сценически важными» лишь постольку, поскольку в них проецировалось «я» субъекта действия («облеченные в зрительные образы интонации» собственного голоса Маяковского, как пишет Б. Лившиц выше).



Н. Н. Евреинов  
[pskov.lib.ru](http://pskov.lib.ru)

В брошюре «Введение в монодраму» (1909) Евреинов писал: «мы не можем в монодраме признавать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова и по справедливости должны их отнести к объектам действия, понимая слово “действие” в смысле восприятия их,

отношения к ним истинно-действующего. Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остается скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему. <...> По необходимости они предстанут перед нами преображенными. Они будут незаметны, сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего. <...> Они красивы, умны и добры, если действующий их представляет такими сейчас, и они же предстанут отталкивающе-безобразными, если действующий разочаруется в них и воспримет их под другим углом зрения».

Непосредственного сценического действия в трагедии В. Маяковского почти не было, события описывались в монологах. В *Прологе* к трагедии, по замечанию В. Маркова, Маяковскому удалось «затронуть не только все свои основные темы, но и главные темы русского футуризма в целом (урбанизм, примитивизм, анти-эстетизм, истерическое отчаяние, отсутствие понимания, душа нового человека, душа вещей)».

Являясь по преимуществу проекциями центрального персонажа, действующие лица трагедии образуют ряд «двойников» вокруг главного героя трагедии. Это поэт Владимир Маяковский, бессильный и терпящий поражение, как заметил ита-



В. Маяковский в 1914 г.  
<http://hallenna.narod.ru>

льянский исследователь В. Страда, среди «мира, лишённого души и подчиненного безумному, шутовскому Богу, среди не поддающихся контролю вещей» и «физиологического кишения тел, расчлененных на отдельные органы, принимающие формы овеществленных метонимий», перед лицом «Обыкновенного молодого человека, “счастливого обладателя здравого смысла”». Во втором действии трагедии главный герой собирал в большой чемодан принесенные ему человеческие горести и слезы и, «душу на копьях домов оставляя за клоком клок», уходил от людей прочь «сквозь город».

Архитектоники еврейновской монодрамы предполагала явление на сцене субъекта действия «таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия».

«Постоянное или переменное отношение» героя к собственной личности выражалось, среди прочего, одеждой, гримом, мимикой. «Верный своей роли клоуна-бунтаря и мессии» (В. Страда), Маяковский в полной мере следовал этому театральному принципу:

*Играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую кофту, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрашивал незримый мост от одного вида искусства к другому <то есть стирал грань между жанрами – лирикой и драмой. – Г.М.> и делал это в единственно мыслимой форме, на глазах у публики, не догадывавшейся ни о чем (Б. Лившиц).*

Догадки публики, вероятно, должны были быть связаны с тем, что Маяковский представил на сцене лирическую поэму, записанную в форме драмы, заглавие которой, как выразился Б. Пастернак, демонстрировало не имя сочинителя, но фамилию ее содержания, «предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру». «Обращение» читалось Маяковским, одетым в гороховое (серовато-желтое, с зеленым оттенком) пальто, в блузе, шляпе и с тросточкой, удивительным по тембру и силе голосом. Подобная направленность «нескованного искусства актера», как выразился Маяковский в одной из статей 1913 г., во вне, прямо в зал, разрушала воображаемую границу между реальным миром зрителей и условным миром сцены («четвертую стену»).

*Позднее, в пьесе «Ошибка Смерти» (1915), иллюзию сцены разрушил В. Хлебников, выведя пирующих мертвецов в зал харчевни. Попытки Хлебникова (совместно с художников В. Татлиным, композитором А. Лурье, режиссером Вс. Мейерхольдом и др.) поставить драму в 1917 и 1919 гг. успехом не увенчались.*

Предлагались не эстрадные, развлекательные формы сценического действия (как у Маринетти), а архаизированные величавые формы трагического столкновения пафоса и шутовства, что ярко проявилось в *Эпизоде* трагедии, в заключительной реплике главного героя:

*Иногда мне кажется –  
я петух голландский  
или я  
король псковский.  
А иногда  
мне больше всего нравится  
моя собственная фамилия,  
Владимир Маяковский.*

Реакция публики была неоднозначной. Среди зрителей, как отметили мемуаристы А. Крученых и Б. Лившиц, была учащаяся молодежь, а также литераторы, в

том числе А. Блок, художники, среди которых были А. Бенуа и М. Добужинский, критики, актеры, журналисты, адвокаты, члены Государственной думы и обыватели. Современники по-разному оценили представление трагедии. Александр Мгербов после первого спектакля (трагедии Маяковского) почувствовал:

*...футуристы провалились. Они не выдержали экзамена перед современным зрителем. Зритель ушел разочарованный. Были слабые аплодисменты и слабое шиканье. Публика вызывала автора, но больше для смеха. Пожалуй, хуже всего, что скандала большого не было, да и смеха особенного. Просто было что-то, не совсем то, что ожидала праздная толпа и вот потому она стала шипеть: шипели хорошенькие личики женщин; шипели изящные мужчины во фраках и смокингах, многие отмахивались, некоторые снисходительно острили и шутили. На рецензентских лицах была разлита приятность чуть-чуть снисходительная, но особенного возмущения не чувствовалось. <...> Толпа не восприняла их. Не поняла совершенно. И рецензенты могли спокойно, пожалуй, снисходительно, слегка пощелкать и погрызть уже и так уничтоженного и раздавленного врага: это вовсе не страшный бунтарь – футурист... Не менее довольна была и полиция. Ее было очень много; разумеется, полиция ничего не понимала во всем этом, но почему-то что-то сторожила. После конца спектакля, улыбаясь протестующей публике, пристав снисходительно, как добрая нянька, разгонял толпу, а толпа все стояла недовольная и чего-то ждала. Потом она разошлась.*

Маяковский в своей автобиографии «Я сам», написанной в 1920-е гг., лаконично определил реакцию публики на постановку его трагедии: «Просвистели ее до дырок». Мемуарист Б. Лившиц не согласен с такой оценкой:

*Это – преувеличение, подсказанное, быть может, не столько скромностью, сколько изменившейся точкой зрения самого Маяковского на сущность и внешние признаки успеха: по тому времени прием, встреченный у публики первой футуристической пьесой, не давал никаких оснований говорить о провале.*

С ним был солидарен и А. Крученых:

*когда был опущен занавес, раздавались среди аплодисментов и свистки, и всевозможные крики, как то обычно бывает на премьерах, новых, идущих вразрез с привычными постановками...*

Декорации к спектаклю соорудили сценограф Иосиф Школьник и художник Павел Филонов. Здесь тоже не обошлось без новаций Н. Евреинова, который обращался к идеям античного и шекспировского театра, реконструируя архаические сценоформы в представлениях своего «Старинного театра»: к примеру «фоны-задники», не связанные с сюжетом и текстом пьес. А. Крученых запомнились два театральные задника, написанные Филоновым – «две огромные, во всю ширину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины». Одна из них – «тревожный,

яркий городской порт с многочисленными, тщательно выписанными лодками, людьми на берегу и дальше – сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка». Оба фона, как заметил меценат Л. И. Жевержеев, организовавший постановки футуристического театра, и по форме, и по содержанию весьма мало были связаны с текстом трагедии. Но они создавали «портрет города, данный через восприятие героя трагедии» (Е. Струтинская), портрет хаоса, криков, скрежета и грохота городских улиц и площадей, с которых главный герой рассказывал зрителям о своей боли.

Сложные по композиции «плоскостные» костюмы, которые во многом определили эмоциональный строй спектакля, сделал П. Филонов. Он написал персонажей на холстах и натянул эти холсты «на фигурные, по контурам рисунка, рамки, которые передвигали перед собою актеры». Таким образом, персонажи трагедии, воплощая разные ипостаси личности главного героя, отделялись от него и сублимировались в говорящие (время от времени актеры подавали реплики, высываясь из-за своих щитов-персонажей) плакаты. При этом «почти каждый персонаж был вывернутой наизнанку схемой-образом конкретного реального человека: Человек без уха – музыкант М. Матюшин, Без головы – поэт-заумник А. Крученых, Без глаза и ноги – художник Д. Бурлюк, Старик с черными сухими кошками – мудрец В. Хлебников. Каждый персонаж, таким образом, был многослоен, за внешней плакатностью таилось несколько смыслов, прораставших один из другого» (Г. Нефагина). Эти плоские сценические монстры производили страшное и тревожное ощущение в соседстве с живым и активным юношей – самим Маяковским в роли главного героя.

*Казалось бы, – вспоминал Л. Жевержеев, – что при таком «оформлении» словесная ткань спектакля должна безусловно и безвозвратно пропасть. Если у отдельных исполнителей так и получилось, то главную роль Владимир Владимирович спас. Он сам нашел для центрального персонажа наиболее удачное и выгодное «оформление». Он выходил на сцену в том же одеянии, в котором пришел в театр, и на контрасте с «фоном-задником» Школьника и с «плоскостными костюмами» Филонова утверждал ярко ощущавшуюся зрителем реальность и героя трагедии – Владимира Маяковского и самого себя – ее исполнителя – поэта Маяковского.*

С точки зрения Е. Струтинской, дефиниция этого спектакля как футуристического не совсем точна: «Задуманный и разрекламированный как футуристический, спектакль на деле оказался **экспрессионистским** по модусу взаимоотношений между авторами и публикой». Усилия создателей сценической версии трагедии (В. Маяковского, П. Филонова, И. Школьника) были направлены на то, чтобы

довести до сознания и эмоций зрителя чувствования героя и автора. В. Терёхина также указывает на то, что русским футуристам (в разной степени – В. Хлебникову, В. Маяковскому, Д. Бурлюку, Б. Пастернаку) «были близки исходные моменты экспрессионистского сознания: раскрепощение индивидуума, критика обыденности, утопизм, позиция поэта-пророка, а также стремление расширить сферу искусства за счет презираемых прежде видов массовой культуры – политических штампов, городского фольклора, включая непристойные формы». Важны и те факты, что новое русское искусство в 1910–1914 гг. было связано с немецким экспрессионизмом в лице В. Кандинского и А. Явленского, с которыми сотрудничали братья Бурлюки, Н. Кульбин, М. Ларионов.

Сошлемся и на мнение современника «гилейцев» – критика и теоретика авангарда Николая Пунина: «Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни – бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь – Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший “Детство Люверс” – кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой “пастернаковский период”, экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский – поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью».

Вторая постановка театра футуристов – опера «Победа над солнцем» – напротив, демонстрировала принципиальность коллективного сценического текста,



М. Матюшин, К. Малевич и А. Крученых. Июль, 1913 г.

[commons.wikimedia.com](https://commons.wikimedia.org/)

созданного в июле 1913 г. на даче Матюшина в Усукиркко (Финляндия) поэтом, композитором и сценографом (приглашенные В. Маяковский и В. Хлебников приехать не смогли): «изобразительные и вербальные, театральные и музыкальные языки сливались, или вернее, монтировались в один жанр» (О. Ханзен-Лёве).

Алексей Крученых, Михаил Матюшин и Казимир Малевич сблизились еще в 1912 г. В 1913 г. Малевич иллюстрировал несколько книг Крученых, а после представления «Победы над солнцем» Крученых стал работать над текстом еще одной оперы, к которой Матюшин вчерне набросал музыку, а Малевич сделал несколько эскизов сценографии.

Старания всех троих были направлены на слом канонов и правил, существующих в словесном, музыкальном и живописном искусстве. «Дачники» учредили «Первый Всероссийский съезд баячей будущего» и написали манифест, который, в частности, призывал:

*Устремиться на оплот художественной чахлости – на Русский театр и решительно преобразовать его.*

*Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается Н о в ы й т е а т р «Будетлянин».*

*И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград).*

*Будут поставлены Дейма: Крученых «Победа над солнцем» (опера),*

*Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др.*

*Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин.*

*Скорее вымести старые развалины и вознести небоскреб, цепкий, как пуля!*

Опера Крученых должна была стать образцом нового синтетического искусства – единства слова, музыки, цвета, формы, объемов, света, движения. М. Матюшин вспоминал: «Крученых, Малевич и я работали вместе. И каждый из нас своим теоретическим образом подымал и разъяснял начатое другими. Опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку и пространственный образ художника».

Единство рождалось на руинах «полного разлома понятий и слов, разлома старой декорации, разлома музыкальной гармонии». Гротескно-супрематические костюмы и декорации К. Малевича, диссонансная четвертитоновая музыка М. Матюшина, балаганный стиль и заумь либретто А. Крученых «соединились в неразрывное действие».

Оппозиционность музыки Михаила Матюшина в отношении к оперной классике («Это вам не Чайковский!», – восклицал А. Крученых) состояла, по мнению Т. Горячевой, во внедрении диссонантности в традиционную мелодическую си-



стему и введении в музыкальную ткань произведения шума машин и гула работающих заводских станков. Будучи скрипачом, но не композитором, Матюшин не владел жанровыми законами оперы и не создал новой оперной концепции. Итальянцы: Балилла Прателла, автор «Манифеста футуристической музыки» и первой футуристической оперы, поставленной в 1911 г., «шумист» Луиджи Руссоло, уравнивший партию певца на сцене со звучанием оркестровых инструментов – отрицали и разрушали музыкальную традицию. Матюшин же оставался в пределах традиционного понимания музыкального творчества. Вне контекста авангардных либретто Крученых и сценографии Малевича музыка Матюшина не выглядела бы столь новаторской.

Иное мнение у искусствоведа Е. Струтинской, которая полагает, что зрители к концу 1913 г. уже более-менее привыкли к новым живописным формам на художественных выставках, поэтому оформление спектакля не выглядело чрезмерно новаторским. А вот музыка и либретто были непривычными для слуха и не вмещались в рамки обыденного восприятия. В авангардной музыке наблюдалось стремление к преодолению «традиционной тематической разработки, мелодии предпочитается свободная последовательность неменяющихся элементов, которая определялась композитором А. Лурье как “синтез-примитив”» (К. Штайн, Д. Петренко).

**Балаганная же эстетика**, столь важная для авангардной живописи, играла важнейшую роль в будетлянском театре. Противостоящая нормам литературного театра и выходящая непосредственно на зрителя и слушателя, она соответствовала новаторским преобразованиям футуристов – «алогичному эксцентризму» их театральных опытов, восходящему к комическому масочному, гротесковому балаганному действию.

В цикле пьес «Аслаабличья» (1916–1923) Илья Зданевич использовал форму «балагана в балагане», и само действие, например, драмы «Янко крУль алБанскай» разыгрывается по законам балагана.

Структура оперы была тождественна структуре трагедии В. Маяковского: Пролог, два действия и Эпилог. Но вовлечение зрителя в активное соучастие представлению предполагало не сопереживание (а именно это отчасти произошло со зрителем на премьере трагедии Маяковского), а конфронтацию со зрителем, скандал. «Мятеж красок и звуков», во время которого «разгораются страсти и зритель сам готов лезть в драку!» – так А. Крученых определял задачу создателей оперы. Эстетическая борьба со зрителями шла по всем фронтам: низвергалась старая эстетика музыки, живописи, литературы, переворачивались с ног на голову каноны красо-

ты, законы логики и постулаты здравого смысла, искажались видимые и привычные формы вещей.

Рассказ автора либретто А. Крученых о постановке включает в себя такие сведения:

*Сцена была «оформлена» так, как я ожидал и хотел. Ослепительный свет прожекторов. Декорации Малевича состояли из больших плоскостей – треугольники, круги, части машин. Действующие лица – в масках, напоминавших современные противогазы. «Ликари» (актеры) напоминали движущиеся машины. Костюмы, по рисункам Малевича же, были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека – артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера. В пьесе особенно поразили слушателей песни Испуганного (на легких звуках) и Авиатора (из одних согласных) – пели опытные актеры. Публика требовала повторения, но актеры сробели и не вышли.*

*Хор похоронщиков, построенный на неожиданных срывах и диссонансах, шел под сплошной, могучий рев публики. Это был момент наибольшего «скандала» на наших спектаклях!*

*В «Победе» я исполнял «пролог», написанный для оперы В. Хлебниковым.*

*Основная тема пьесы – защита техники, в частности – авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом.*

*Солнце...*

*Заколотим в бетонный дом!*

*Эти и подобные строчки страшным басом ревели Будетлянские силачи. Вот что говорили о главной идее оперы ее оформители, мои соавторы – композитор Матюшин и художник Малевич сотруднику петербургской газеты «День»:*

*«Смысл оперы – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца – в данном случае... Существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними.*

*Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце – это бывшая ценность – их потому стесняет, и им хочется ее ниспровергнуть.*

*Процесс ниспровержения солнца и является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица оперы словами и звуками».*

*Впечатление от оперы было настолько ошеломляющим, что, когда после «Победы» начали вызывать автора, главный администратор Фокин, воспользовавшись всеобщей суматохой, заявил публике из ложи:*

*– Его увезли в сумасшедший дом!*

*Все же я протискался сквозь кулисы, закивал и раскланялся. Тот же Фокин и его «опричники» шептали мне:*

*– Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость!*

*Но я не послушался, гадости не было. Впереди рукоплещущих я увидал Илью Зданевича, художника Ле-Дантю и студенческую молодежь, – в ее среде были наши горячие поклонники.*

Восприятие оперы было затруднено, прежде всего, «заумной речью» (в представлении авторов оперы – новым Вселенским языком, звучание которого усиливалось адекватной музыкой) героев спектакля, который представлялся зрителям набором невнятных слов на тему борьбы с Солнцем. Студенты, исполнявшие роли, просили объяснить содержание оперы.

Скудость постановочных средств привела к тому, что хор в опере состоял из семи студентов, которые были наняты за два дня до спектакля. Только две главные партии были исполнены профессиональными певцами. Именно они «поразили», по мнению А. Крученых, слушателей песнями двух персонажей – «Испуганного (на легких звуках) и Авиатора (из одних согласных)». Публика бисировала, но «актеры сробели и не вышли». Что касается оркестра, то его заменял расстроенный рояль, доставленный в день спектакля. Репетировали всего два раза.

М. Матюшин свидетельствовал: «В день первого спектакля в зрительном зале все время стоял “страшный скандал”. Зрители резко делились на сочувствующих и негодующих. Наши меценаты были страшно смущены скандалом и сами из директорской ложи показывали знаки негодования и свистели вместе с негодующими».

Но, с точки зрения искусствоведа и театрального режиссера Г. И. Губановой, сюжет в опере все-таки был, и в основе его лежало Откровение Иоанна Богослова. То есть опера представляла веселый футуристический Апокалипсис, исполненный веры в возможность спроектировать и сконструировать новую цивилизацию. В опере было развернуто космогоническое действие разрушения старого мироздания – его пространства и времени,

его материальной весомости и логики (Е. Струтинская).



Театр Стаса Намина – опера  
«Победа над Солнцем»  
[russkult.eu](http://russkult.eu)

Сохранилось 26 эскизов декораций и костюмов оперы, что позволило Галине Губановой в 1988 г. реконструировать постановку «Победы над Солнцем» с Театром-студией Ленинградского Дворца молодежи. Работая над реконструкцией футуристической оперы, Губанова создала экспозицию по материалам этого действия.

В январе 2013 г. к 100-летию Театра футуристов в Вильнюсе, в Музее театра, музыки и кино, состоялась выставка «Футуризм», на которой режиссер представила реконструкцию костюмов и декораций по эскизам К. Малевича к «Победе над солнцем».

В 1998 г. постановка оперы в Российском академическом молодежном театре (Москва) режиссером Александром Пономаревым получила Российскую Национальную премию «Золотая маска» в номинациях «Новация» и «За лучшую режиссуру».

М. Матюшин разъяснял концепцию произведения студентам, занятым в спектакле, так:

*Опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и много-пустословием, <...> Нерон и Калигула – фигуры вечного эстета, не видящего «живое» и ищущего везде «красивое» (искусство для искусства), Путешественник по всем векам – это смелый искатель-поэт, художник-прозорливец; сражающийся сам с собою неприятель – это конец будущим войнам и вся «Победа над Солнцем» и есть победа над старым привычным понятием о солнце как красоте.*

Солнце, наделенное темпоральной символикой, у итальянских футуристов символизировало рождение нового мира («Мы будем присутствовать при рождении центавра и увидим полет ангелов. Нужно расшатать двери жизни и испробовать крюки и запоры. Вперед! Вот первое солнце, встающее над землей. Ничто не сравнится с великолепием его красной шпаги, которая впервые блеснула в наших сумеречных тысячелетиях»), у русских же (в частности, у Крученых и Маяковского) приход нового мира имел антисолярную окраску. Как писал А. Крученых, грядет «победа техники над космическими силами и над биологизмом».

Таким образом, довольно бессвязный сюжет оперы оказался предельно символичным. Солнце «зарезано», «взято в плен», «вырвано с корнями», «умерло». Во время спектакля на сцену выдвигался мощный прожектор – новое «солнце», продукт человеческого ума. Источником света и тепла должен стать человек-технократ.

Крученых, который значился не только автором либретто, но и режиссером постановки, принимал участие в спектакле и как актер, играя роли Неприятеля, дерущегося с самим собой, и Чтеца в *Прологе*, одетого «в черный с белым костюм и такую же треуголку, сползающую через все лицо, до самого подбородка, с прорезями для глаз» и расхваливающего предстоящий спектакль на языке «зауми».

*Пролог* (реестр нового театрального лексикона под названием «Чернотворские вестушки») был написан Велимиром Хлебниковым и читался Крученых под не-



В. Хлебников.  
Рис. Ю. Анненкова.  
1916.  
*хронос. всемирная  
история в интернете*

смолкаемый хохот зала. Слушателей веселили придуманные Хлебниковым именованья сценических амплуа. Система ролей опиралась на опыт скоморохов и балаганов, но была устремлена к театру будущего – к *созерцогу* (или *созерцавелю*), который станет для зрителей-*созерцателей* и *глядарей* театром-*преображавелем*.

До этого, в августе 1913 г., В. Хлебников написал А. Крученых несколько писем, в которых предоставил невообразимое количество театральных и околотеатральных неологизмов – «свидетельств творческих возможностей языка» (М. Панов). Среди них: *созерцебен*, *дейёл*, *играва*, *зерцог*, *показавель*, *казуян*, *казяны*, *показень*, *вождебен* (театр), *зерцальня* (зрительный зал), *зенкопял* (зритель), *сно* (действие), *междуигрие* (антракт), *дей*, *делац*, *словач* (автор), *пениетвор* (композитор), *свистогрѣз* (музыкальное сопровождение), *[на]правляр*, *указуй*, *воляр*, *волхв* (режиссер), *людняк* (труппа), *переоблач*, *обликмен*, *перевоплац*, *передеплац*, *личага*, *рожух*, *игрец*, *игрица*, *личар* или *ликарь* (актер), *доля* (роль), *деюга*, *дееса*, *деины*, *беседень*, *говоряна* (драма), *бытава* (драма вне времени), *бывава* (драма из настоящего), *былава*, *минава*, *старизна* (драма из прошлого), *идава* (драма из будущего), *жизнуха* (бытовая пьеса), *мучава*, *борава*, *жасава*, *роковьяна*, *роковизна*, *рокована* (трагедия), *шутыня*, *смеярышня*, *плач прочь*, *досмехи* (комедия), *голосыня*, *певучана*, *воспева* (опера), *веселяна* (водевиль), *скукобой* (фарс), *смотрана* (декорация), *[у]смотр* (репетиция), *застенчий подсказчук* (суфлер), *пользумен* (кассир), *обсуз*, *судри-мудри* (критик).

Спектакль «Победа над Солнцем» состоял из двух «дейм» (действий). В первом, включающем в себя четыре картины, громадные будетлянские силачи, пленив Солнце, провозглашают:

*Конца не будет! Мы поражаем вселенную Мы вооружаем против себя мир  
Устраиваем резню пугалей Сколько крови Сколько сабель И пушечных тел! Мы  
погружаем горы!*

Затем появляются поющие силачи в спортивных костюмах, также ведущие борьбу с Солнцем.

Впечатление сверхчеловеческой мощи «силачей» достигалось придуманными К. Малевичем костюмами. Как вспоминал М. Матюшин, художник «поставил им на высоте рта головы в



*philologist.livejournal.com*

виде шлема из картона – получилось впечатление двух гигантских человеческих фигур».

Наконец победа одержана, выходят поющие апокалиптическую песню Похоронщики: *Размозжить черепаху Упасть на люльку Кровожадной репы Приветствуйте клетку Пахнет гробом жирный клоп... Черная ножка... Качается расплющенный гроб Извивается кружево стружек*

Воины-победители несут плененное Солнце. Последняя картина первого деймо заканчивается гимном – описанием нового мира и нового человека:

*Ликом мы темные Свет наш внутри Нас греет дохлое вымя Красной зари  
БРИ БРИ.*

Действие второго дейма не столь напряженное и происходит в совершенно новом мире, где нарушены законы времени и пространства:

*мы выстрелили в прошлое... – что же осталось что-нибудь? – ни следа – глубока ли пустота? – проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными. Это их тяготило.*

Все перемешалось, как в фантастическом сне. На сцене снова марш спортсменов, сопровождаемый полетом аэропланов и падением одного из них. Авиатор, тем не менее, остается жив. Праздник завершается военной песней, «утверждающей ту же мысль о бессмертии “новых” людей, что и в начале оперы, тем самым логически замыкая ее: “Все хорошо, что Хорошо начинается и не имеет конца Мир погибнет, а нам нет конца!”».

По отзывам современников, монотонное и невнятное либретто оперы, ее крикливость и шершавость языка, безжизненность персонажей спасли кубистические декорации и костюмы К. Малевича. В костюмах персонажей (Трусливого, Толстяка, Некогого злонамеренного, Похоронщиков) были использованы окрашенные плоскости – квадраты, прямоугольники, треугольники. В глубине сцены находилось геометрическое панно – плоскостное изображение внутренней полости куба, внутри которого как бы происходило действие:

*«На эскизе первой картины, решенном в черно-белой гамме, господствует спокойное настроение, но оно нарушается поднимающимися вверх прямоугольными геометрическими фигурами, напоминающими ступени. Это напряжение подхватывается и усиливается в декорациях второй картины, где наряду со ступенеобразным мотивом появляется мотив закручивающейся спирали. <...> Кульминацией является эскиз четвертой картины с его мотивом Солнца, которое уже почти закрыто абстрактными фигурами Нового мира. В оформлении задника пятой картины все абсолютно меняется. Ведь это уже Новый мир. Что может быть проще: поле декорации поделено пополам на черную и белую часть. Казалось бы, должны ощущаться лишь спокойствие и тишина. Но тишина здесь не абсолютная – дает о себе знать диагональ. Она не позволяет зрителю ослабить внимание, подготавливает финал. Декорация шестой картины – гимн будущему, гимн машинерии. Все поле задника занято какими-то трубами, колесами – это не то парход, не то паровоз» (Л. Толкачева).*

Г. Губанова замечает, что большинство элементов в этих декорациях выражали определенное понятие и отсылали не к предметному миру, как натуралистическое изображение, а к комплексу футуристических идей. Например, изображение части колеса от мчащегося автомобиля как графема несет в себе важную для авангарда идею движения и, одновременно, апеллирует к мифологеме солнца – небесной колесницы. Это же касается и концепции машинно-механизированного мира. Как писал один из рецензентов в газете «Русские ведомости», декорации первого действия напоминали

*какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин: на дымно-голубом фоне какие-то висящие в воздухе большие трубы – не то вроде огромных органичных, не то вроде белых парходных труб, колеса, лопасти, неправильные наклоненные черные четырехугольники.*

То есть «технократическая» концепция, материализованная в манифестах и фабуле литературных текстов, получила возможность прямого осуществления на сцене – в эпатажном своеобразии ее декоративного оформления и редукции человека (актера) к механическим монструозным существам: «“Ликари” (актеры) на-

поминали движущиеся машины» (А. Крученых). Так побеждалось солнце старой живописной и декорационной эстетики.

Некоторые искусствоведы оспаривают «кубистический» характер декораций и костюмов К. Малевича, полагая, что художник в своей работе над оперой подошел к идеям супрематизма – «нового (заумного) живописного реализма», беспредметного искусства, сконцентрированного на свойствах живописного материала: на форме, на фактуре, на цвете.

В мае 1915 г. художник, размышляя над теоретическим обоснованием нового живописного реализма, сообщал М. Матюшину:

*Псылаю Вам три рисунка первых проектов, которые благодаря невежескому отношению предпринимателя постановки оперы Вашей мне не удалось выполнить. <...> 3-й рисунок завесы 1-го действия. Завеса изображает чёрный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи. В опере он означал начало победы. Все многое, поставленное мною в 13 г. в Вашей опере «Поб<еда> над с<олнцем>», принесло мне массу нового, но только никто не заметил. По поводу этого у меня набирается материал, который бы следовало где-либо напечатать.*

Об этом же писал и Б. Лившиц, противопоставляя «живописную заумь, предвращавшую иступленную беспредметность супрематизма» Малевича, декламационной и поющей зауми персонажей Крученых: «Здесь – высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там – хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги...».

Как писалось выше, 39 беспредметных полотен – супрематических композиций – К. Малевича были впервые показаны им зимой 1915–1916 гг. на «Последней футуристической выставке картин 0,10 (ноль десять)». Среди плоскостных двухмерных одноцветных фигур был и черный квадрат на белом фоне. По сложившейся в искусствознании традиции именно 1915 г. считается датой происхождения супрематизма. Но эскиз декорации «Черный квадрат» в спектакле осуществлен не был: «На берлинской выставке 1983 г., носившей название “Победа над солнцем”, был показан рисунок карандашом, изображающий голый черный четырехугольник, как будто послуживший эскизом к занавесу 1-го действия оперы. Возможно, это тот самый рисунок, о котором Малевич пишет Матюшину в мае 1915 года» (Жан-Клод Маркадэ).

Судя по сохранившимся эскизам К. Малевича, любительская постановка не вместила в себя все идеи художника. К примеру, костюмы для гротескных образов



полуроботов-полулюдей были сделаны не из металла, как задумывалось для создания механизированного мира, а из картона:

*Из первозданной ночи щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь. С «феерическими эффектами», практиковавшимися на тогдашних сценах, это было никак не сравнимо. Новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве. Принципы, утвердившиеся в живописи еще со времени импрессионизма, впервые переносились в сферу трех измерений. Но импрессионизмом работа Малевича и не пахла. Если с чем и соседила она, то, пожалуй, со скульптурным динамизмом Боччони. В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира. Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром, и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей (Б. Лившиц).*

Таким образом, заумный язык живописи, алогизм формы соответствовали словесной заумности и алогизму.

Как пишет Г. Нефагина, в первых программных спектаклях футуристов в зародыше содержались основные содержательно-формальные элементы футуристической драматургии: принцип монодрамы, обращение к балагану, фарсу, пародии, гротеску, фрагментарно-монтажный принцип кинематографа, пантомима и танец как продолжение словесной формы, марионеточность персонажей, языковой алогизм. Футуристы опирались на опыт театральных кабаре, еврейновского театра, театров миниатюр.

В более поздних постановках футуристического театра к этим техникам добавилась цирковая составляющая: в «Мистерии-буфф» В. Маяковского (1918) соединились средневековая мистерия и клоунада, в его же «Бане» (1930) драма соединилась с цирком и фейерверком.

Разнородность сценических техник будетляне выставляли напоказ, «противопоставляя их механистичность и эклектику “вылизанным”, “бесшовным” класси-

ческим драмам». (С. Диксон). При этом на передний план вышло то, что в традиционном театре оставалась на заднем: динамическая сценография, столкновение плоскостей, света, которые в опере подавили человеческие фигуры, убрав из них «человеческое, слишком человеческое» и утверждая под рев пропеллера в последней сцене некое абстрактное стандартизированное будущее, преодолевшее земную гравитацию.

Футуристические пьесы не избежали пародийного переосмысления. В театре «Кривое зеркало» у Н. Евреинова менее чем через два месяца после представлений пьес на сцене Луна-парка была показана гротесковая пьеска «Колбаса из бабочек, или Запендя». В начале пародии с «историческим обзором футуризма» выступал некий лектор – «любитель новых искусств»: возможно, намек на авангардного активиста Н. Кульбина или на К. Чуковского, прославившегося своими публичными лекциями о футуризме. Далее на сцене с шаржированными декорациями – изображением столпотворения зданий, вывесок, лошадей на панно-заднике, появлялся «автор» (скорее всего, В. Маяковский), который читал свой «шедевр», где он был и главным персонажем. Постепенно сцену заполняли суесящиеся и бессвязно что-то проговаривающие персонажи – фантомы его горячего воображения – «мысляки», «всяки», «раскоряки», «обезгруденное женское». Развязкой пьесы, по замыслу «автора», должен был стать пожар, зажженный в зрительном зале «с четырех точек зрения». Но перепуганный лектор останавливает небезопасный театральный эксперимент, «автор» рыдает, плюет в публику, свет гаснет, зрители довольно смеются. Но, как пишет театровед Л. Тихвинская, розыгрыши «Кривого зеркала» «ни в какое сравнение не шли с ошарашивающими добропорядочных обывателей выходками компании бюджетлян, которые подвешивали под потолок рояль, распивали на сцене чай, не обращая ни малейшего внимания на негодующую публику, или осыпали ее бранью, вызывая на словесные перепалки. Но цели у тех и у других были схожими: “вытряхнуть складки жира из удобных кресел” – как формулировался один из тезисов доклада В. Маяковского».

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Кто, как и когда в России стал использовать именование «футуризм» для появившихся новых литературных группировок? Как «футуристы» сами себя называли?
2. Назовите самые важные футуристические группировки и их участников.
3. Какие сборники издали русские футуристы? Что в них было особенного?
4. Почему произведения футуристов следует рассматривать в контексте авангардистских изданий?
5. Объясните причины временных альянсов конкурирующих между собой футуристических объединений?
6. Какую роль в футуристическом движении играли выставки, публичные выступления, диспуты?
7. Почему для футуристов важен был имидж, скандал и эпатаж?
8. Почему Игоря Северянина можно назвать одним из зачинателей массовой культуры XX века?
9. Приведите примеры непрерывного развития и смены поэтических принципов в литературном футуризме и в параллельных ему течениях в живописи.
10. Чем вызвано обращение авангардных художников и поэтов к архаическим слоям культуры?
11. Как русские футуристы выражали свое «первородство» по отношению к итальянскому футуризму?
12. Почему деструктивный антипассеизм итальянских футуристов был столь очевиден?
13. Кто из русских футуристов тесно общался с Ф.-Т. Маринетти? Почему?
14. Каким образом кубофутуристы решали проблему синтеза искусств?
15. Что такое разрушение «четвертой стены»?
16. Расскажите о деятельности Давида Бурлюка как организатора футуристического движения.
17. Изложите глобальные идеи Велимира Хлебникова. Чем они были продиктованы? Какие были попытки их реализации?
18. Прочитайте стихотворения Николая Асеева «Гудошная», «Шёпот» и «Песня Андрия» (Сб. «Руконог», 1914). Приведите примеры версификационного и образного новаторства поэта. Как вы думаете, почему исследователь Дж. Янчек вычеркивает Н. Асеева из рядов поэтов – заумников?
19. Прочитайте стихотворение Н. Асеева «О нем» (сб. «Стальной соловей», 1922) и сформулируйте художественно-эстетическую концепцию поэта, выраженную в этом стихотворении.
20. Прочитайте новеллу Н. Асеева «Завтра» (1923) и сопоставьте ее с известными вам антиутопиями в русской литературе первой трети XX в.
21. Прочитайте книгу Елены Гуро «Бедный рыцарь». Что связывало Е. Гуро с будетлянами? Почему Е. Гуро называют представительницей литературного импрессионизма?

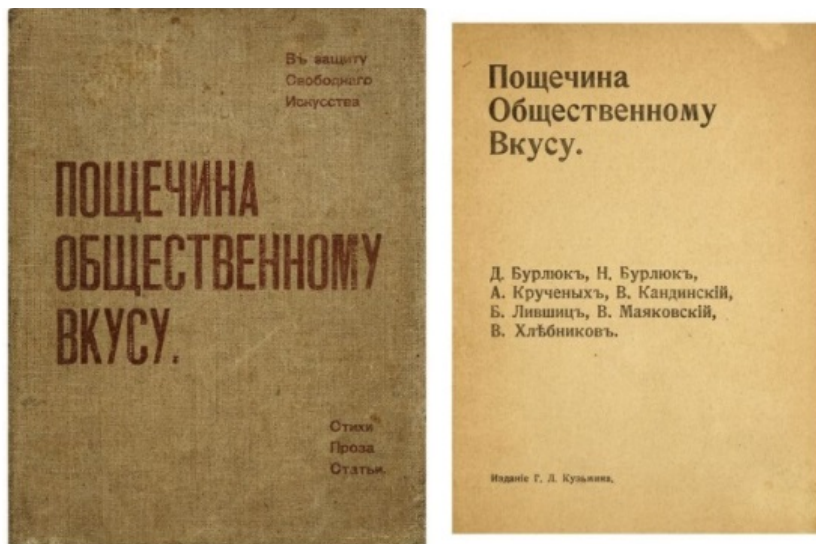


РАЗДЕЛ

II



## МАНИФЕСТ «ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ». ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



*aukcion.imperia.ru*

Американский славист Хенрик Баран обратил внимание на то, что футуристические программные и декларативные тексты необходимо воспринимать с осторожностью, «настолько они противоречивы и по содержанию, и по стоящему за ними авторскому “я”». Эти тексты, особенно те, которые подписаны несколькими авторами, провозглашают *коллективную идею*, зачастую выражая мнение самых ортодоксальных авангардистов.

Так случилось с опубликованным в Москве в **декабре 1912 г.** манифестом «Щецина общественному вкусу» в сборнике текстов под таким же названием, украшенном девизом «В защиту свободного искусства». Девиз не случаен: как заметила Н. Гурьянова, манифесты и декларации раннего авангарда объединяет тема внутренней свободы личности и творчества «от метафизической рациональности, неизбежно выражающей себя в создании модели, канона, в представлении о мире как о закрытой системе, некоей законченной, совершенной структуре».

В книжку «Щецина общественному вкусу» вошли стихи, проза и статьи Давида и Николая Бурлюков, Алексея Кручёных, Велимира Хлебникова, Владимира

Маяковского и Бенедикта Лившица. Неожиданным оказалось участие художника Василия Кандинского, поместившего, как уже писалось, в сборнике свои стихотворения в прозе.

Из шести футуристов манифест подписали четверо: Д. Бурлюк, Александр Кручёных (имя Александр входило в псевдоним Крученых, позднее он стал использовать свое настоящее имя Алексей или заглавную букву А.), В. Маяковский и Виктор (sic!) Хлебников. По позднейшим сведениям Б. Лившица, существовавший между Н. Бурлюком и Б. Лившицем уговор не позволять себе ни одного необдуманного публичного выступления остановил Д. Бурлюка: он не решился на заочное присоединение подписей бывших в отъезде Н. Бурлюка и Лившица. Таким образом, в программном заявлении кубофутуристов во весь голос звучали идеи «неистовых ревнителее» авангарда Давида Бурлюка и Алексея Крученых.

В мемуарах последнего рассказано о том, как писался манифест, и была выпущена четырехстраничная листовка «Пощечина общественному вкусу» (февраль, 1913), а также о реакции читателей и литературной критики на кубофутуристический «выход»:

*Перед самым выходом книги мы решили написать к ней вступительный манифест, пользуясь издательским благоволением к нам.*

*Я помню только один случай, когда В. Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк и я писали вместе одну вещь – этот самый манифест к «Пощечине общественному вкусу».*

*Москва, декабрь 1912 г. Собрались, кажется, у Бурлюка на квартире, писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы.*

*<...>*

*Закончив манифест, мы разошлись. Я поспешил обедать и съел два бифштекса сразу – так обессилел от совместной работы с великанами...*

*Не давая опомниться публике, мы, одновременно с книгой «Пощечина общественному вкусу», выпустили листовку под тем же названием.*

*Хлебников особенно ее любил и, помню, расклеивал ее в вегетарианской столовой (в Газетном переулке) среди всяческих толстовских объявлений, хитро улыбаясь, раскладывая на пустых столах, как меню.*

*<...>*

*Меньше всего мы думали об озорстве. Но всякое новое слово рождается в корчах и под визги всеобщей травли. Нам, участникам, книги и декларации не казались дикими ни по содержанию, ни по оформлению. Думаю, что они не поразили бы и теперешнего читателя, не очень-то благоговееющего перед Леонидами Андреевыми, Сологубами и Куприными. Но тогдашние охранители «культурных устоев» из «Нового времени», «Русского слова», «Биржевки» и проч. устами Буренина, А. Измайлова, Д. Философова и др. пытались просто нас удушить.*

*Теперь эта травля воспринимается как забавный бытовой факт. Но каково было нам в свое время проглатывать подобные булыжники! А все они были в таком роде:*

*– Вымученный бред претенциозно бездарных людей...*

*Это – улюлюканье застрельщика строкогонов А. Измайлова. От него не отставали Анастасия Чеботаревская, Н. Лаврский, Д. Философов и т.д., и т.д.*

*Писали они по одному рецепту:*

*– Хулиганы – сумасшедшие – наглецы.*

*– Такой дикой бессмыслицей, бредом больных горячкой людей или сумасшедших*

*наполнен весь сборник...*

*Бурлюков*

*дураков*

*и Кручёных на-придачу*

*на Канатчикову дачу...*

*и т.д.*

*Таково было наше первое боевое «крещение»!*

В воспоминаниях А. Крученых перечислил имена критиков, выступавших с издевательскими статьями и заметками о творчестве футуристов. Позднее, в 1914 г., в «Первом журнале русских футуристов» будет помещен специальный раздел «Позорный столб российской критики», составленный из подобных критических отзывов.

## ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное (I)

Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. (II)

Прошлое тесно. Академия и Пушкин – непонятнее гиероглифов (III).

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности. (IV)

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней (V).

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устратится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот? (VI)

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. (VII)

Всем этим Максима́м Го́рьким, Ку́приным, Бло́кам, Солло́губам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч., и проч. нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным. (VIII)

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!.. (IX)

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. – На увеличение словаря поэта в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество). (X)
2. – На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку. (XI)
3. – С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы. (XII)
4. – Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования. (XIII)

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова. (XIV– XV)

## КОММЕНТАРИИ К МАНИФЕСТУ

Рассуждая о тезисах (идеях) манифеста «Пощечина общественному вкусу», необходимо учитывать, что он близок художественному произведению. Исследователи футуризма склонны видеть в авангардистских манифестах самостоятельный художественный объект, «образный способ выражения теоретического дискурса» (О. Ханзен-Лёве), что в какой-то степени провоцировало вторичность, случайность, даже необязательность действительных «артефактов», воплощающих те или иные тезисы манифестов.

### (I)

Текст *листовки* «Пощечина общественного вкуса» открывался намеренным анахронизмом: «В 1908 году вышел “Садок Судей”», в то время как первый сборник кубофутуристов «Садок судей» появился в печати в начале 1910 г.

«Ошибка» в датировке связана со стремлением кубофутуристов утвердить первенство, самостоятельность российского «нового» и «неожиданного» искусства в сравнении с итальянским футуризмом, заявившим о себе в начале 1909 г. Установка на принципиальную новизну, на приоритетность и необычность очень важна для центростремительного авангардного искусства, если за центр принимать некий канон, традицию, привычность.

### (II)

Оге А. Ханзен-Лёве отметил, что формула «Только мы лицо нашего времени» продолжает



лермонтовскую концепцию «Героя нашего времени», но героизм как «экзистенциальная персональная категория заменяется или пародией на него, или внегероизмом “лица времени”, которое надо понять как внеперсональное существо, как коллективное состояние».

Футуристическое движение, возникшее в лихорадочной, переломной атмосфере рубежа веков, предоставившей бесконечные, как казалось, возможности перестройки историко-культурной парадигмы, действительно, соответствовало духу времени. Отнюдь не сторонний наблюдатель – литературный критик Корней Чуковский – в связи с этим выразился неоднозначно, но убедительно: книги футуристов, органически чуждые интеллигентному человеку, написаны, тем не менее, «каждым из нас» и для «каждого из нас», потому что в каждом на данный момент есть

*воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей – воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая. Словно все бунтарские силы, которые нынче есть в каждом из нас, долго искали исход, и вот наконец прорвались – в невиннейшем литературном течении... Страна, где последний забудыжный пропойца, что лежит в канавной крапиве, и первый государственный муж исповедуют единое credo, единый девиз: «наплевать!» – не могла не породить Крученых...*

Важно отметить, что, разрушая границы между искусством и жизнью, художественным образом и бытом, футуристы утверждали практический статус искусства. Это не значило, что содержание литературных произведений должно было быть ангажированным или тенденциозным. Это означало способ функционирования искусства в обществе, его связь с жизненной практикой («обособленность всего института искусства от жизни – главный признак его бытия в буржуазном обществе», – считали футуристы). Как пишет О. Ханзен-Лёве, тот же Велимир Хлебников при всем новаторском словотворчестве все-таки остается в рамках «практического языка», потому что все его словоновшества и архаизмы служат практическим целям если не сегодняшнего дня, то будущего. Такой позиции соответствовала и исповедуемая футуристами концепция активной «жизни на виду». В этом смысле они тоже являли «лицо времени». Показательна, с этой точки зрения, беседа с Александром Блоком, которую В. Каменский приводит в своих воспоминаниях:

*Я бывал у Блока на квартире, на Галерной улице, и уходил от него с болью: вот, мол, какой он громадный, культурный поэт, а живет будто на пустынном острове – в своем тихом синем кабинете, под большим синим абажуром и на письменном столе – синие конверты.*

*И сам Александр Александрович одет в синюю блузу с байроновским воротником.*

*Блок удивлялся и тихо спрашивал:*

*– Откуда вы черпаете столько энергии, жизнерадостности?*

*Я объяснял, а он говорил:*

*– Для этого, очевидно, надо жить на людях – я не умею так. С головой увяз в книги и вот сижу зарытым, и, мне кажется, меня мало понимают или, вернее, совсем не понимают. Я как-то вне этой общей жизни, и, знаете, меня к ней не тянет.*

*Так по-блоковски, по-ремизовски, по-бальмонтovski, по-андреевски, по-купрински, по-арцыбашевски, по-вербицки, по-мережковски все писатели жили в одиночку, враспынную, вне общей жизни, оторванные, отрезанные от читателей.*

Механизм социального поведения футуристов заключал в себе культурно-смысловое значение: нарисованный на лбу Каменского аэроплан и полная безытность Хлебникова – знаки не только эпатажа, но и символы отношения к миру, к волеизъявлению времени. Каменский старался исчерпать свою жизнь во всех сферах быстро меняющейся действительности (литература, театр, воздухоплавание), а Хлебников, пренебрегая общепринятыми нормами поведения, стремится постичь всеобщие связи и закономерности космоса и включить себя в них, пусть ценой внешнего «сумасшествия».

Исследователь С. Красицкий пишет: «Искусство таким образом преодолевало черту, традиционно отделяющую его от жизни, оно самым решительным образом вторгалось в жизнь, воздействовало на жизнь, становилось частью жизни. Жизнетворчество, решительное, революционное преобразование действительности – такова была сверхзадача футуризма, – цель, безусловно, как считали сами “будетляне”, оправдывающая средства. И неважно, какова была реакция презренного обывателя (смех, раздражение, возмущение, высокомерная брезгливость, желание с помощью закона приструнить “рыцарей зеленого осла”) – главное, что эта реакция была». «Мне нравится ужас гг. Чуковских, Редько и Философовых перед “свинофилами”, – заявлял А. Крученых. – Да, Вашу и красоту и разум, женщину и жизнь мы вытолкали вон зовите нас разбойниками, скучными, хулиганами!..». Д. Бурлюк «свинофильство» футуристов определял как «эстетизм наизнанку», то есть: «Никаких Елен Прекрасных, никаких хрусталей и ананасов! Мы провозглашаем всякую “пакость” – паклю, помет цыплячий, гнилую капусту, а если стекло, то толченое и со щебенкой».

**«Свинофилы» – выражение К. Чуковского, который писал, что Крученых заповедует Руси, «чтобы она и впредь, свинья-матуш-**

ка, не вылезала из своей свято-спасительной грязи, – этакий, простите меня, свинофил!»

Позднее, в начале 1920-х гг., Крученых вместе с Игорем Терентьевым разрабатывали эстетику «гниения» или «анальную» эстетику.

В авангардном искусстве, – писал Максим Шапир, – на первый план выходит прагматика, то есть «отношения знаков к интерпретаторам», отношение художника к слову. Главным становится эффективность искусства, которое призвано нарушить автоматизм восприятия сообщения адресатом, то есть поразить его, растормошить, взбудоражить, вызвать активную (желательно немедленную, исключаящую долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания) реакцию. К. Малевич по этому поводу писал: *«Футуризм больше всего выражался в поведении, в отношении к данному состоянию общества. Поэтому наш футуризм проявил себя гораздо больше в выступлениях, чем в произведениях»*. Таким образом, сфера действия и поступка являлась, пожалуй, для футуристов, более важным объектом, чем завершенные в своей статике артефакты.

При этом содержание (смысл) артефакта, «оценивание его по признаку верно / неверно, истинно / ложно» (Д. Иоффе) не имеет решающего значения. Большой вес имеет тот факт, было ли замечено авангардистское высказывание, понято ли оно в качестве заслуживающего внимания знакового события. Например, обыватели, прогуливавшиеся по Кузнецкому мосту 14 сентября 1913 г., не знали и не понимали, что означают красочные узоры на лицах вышедших на прогулку футуристов (Константина Большакова, Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова): орнаменты из синих и красных полос и точек, зеленые круги и желтые лучи на щеках, шее и отвороте воротничка. Но и без осознания смысла рисунков бульварный обыватель замечал шествие футуристов как адресованный ему знаковый коммуникативный акт, вызывающий у него как адресата шоковое состояние удивления, негодования или восторженного изумления. Как пишет Е. Тарышкина, в авангарде нарушение ценностных табу может вызывать не только сильные негативные эмоции, но и восхищение бурлящей энергией и состояние завороченности вырвавшейся из-под контроля стихией. В шоковой реакции адресата футуристических вербальных и невербальных (поведенческих) текстов зачастую сочетались противоположные эмоции: сознательного возмущения и бессознательного восхищения.

Оговорим, однако, что не одни кубофутуристы полагали себя выразителем новой культуры, нового времени. На это претендовали, к примеру, акмеисты. И не случайно до своего организационного оформления акмеизм и футуризм были в состоянии диффузии, которая во многом определяется их общей ориентацией на

символизм (О. Клинг). Так, Велимир Хлебников бывал на *Башне* Вяч. Иванова вместе с Николаем Гумилевым. А Николай Гумилев ввел Бенедикта Лившица в круг журнала «Аполлон», где и состоялся настоящий дебют будущего кубофутуриста.

В 1911 г. Н. С. Гумилев как литературный критик написал о сборнике «Садок судей» для журнала «Аполлон». Гумилев высоко оценил опыты Северянина, Каменского, Хлебникова. Позднее, обратившись к «Садку судей II», он заметил у бюджетян «несомненную революционность в области слова», их желание вернуть слову «свежесть и крепость», «утраченную от долгого употребления». Правда, как пишет О. Клинг, в этом случае Гумилев проецировал собственную акмеистическую программу на футуристическую.

В более поздних рецензиях Гумилев подчеркнул стиливые недостатки футуристов: пренебрежение ритмикой и композицией.

Георгий Иванов, активный член «Цеха поэтов», начинал свою поэтическую «карьеру» как эгофутурист, а Грааль-Арельский, В. Хлебников и Н. Бурлюк одно время были членами «Цеха поэтов». Разрыв стал неизбежным после манифеста «Идите к черту!», опубликованного в альманахе «Гилеи» «Рыкающий Парнас» (февраль 1914 г.), в котором речь шла о «своре Адамов с пробором – Гумилеве, С. Маковском, С. Городецком, В. Пясте», якобы заигрывающих с футуристами.

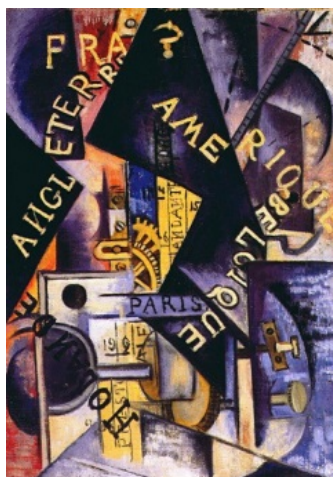
Что касается *времени как философской категории*, то авангардисты разрушали догматические представления о пространстве и времени, отвергали восприятие времени как поступательного, направленного движения. К лету 1909 г., к примеру, относится хлебниковский замысел произведения под названием «Поперек времен», где «права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывается к рюмке».

*Самое удивительное, самое современное учение футуризма может быть перенесено в Ассирию или Вавилон, а Ассирия <...> в то, что называется нашим временем <...> Футуристическое движение только и может быть рассматриваемо как вневременное движение,*

– писал Михаил Ларионов в *Предисловии* к Каталогу выставки иконописных подлинников и лубков (1913).

*Позвольте же импрессионизму в сердцевиной метафоре футуризма быть импрессионизмом вечного. Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения – вот истинный смысл футуристических аббревиатур,*

– по-своему вторил ему Борис Пастернак в статье «Черный бокал», опубликованной во «Втором сборнике “Центрифуги”» (1916).



Ольга Розанова. Метроном.  
1915.  
[www.avangardism.ru](http://www.avangardism.ru)

Велимир Хлебников, которого кубофутуристы величали Королем Времени, вводит в обращение категории «мирсконца», пространства времени, его вещественности: «Помнишь, мы вместе. / Грызли, как мыши, / Непрозрачное время?» («Алеше Крученых», 1920). Н. Гурьянова сопоставляет подобное отношение ко времени с распространенным в новейшей живописи того времени изображением часов, которые, символизируя линейное время, разбираются и анатомируются на авангардных полотнах для выявления их предметной сути. Часовой механизм в картине Ольги Розановой «Метроном» становится прообразом вечного и мгновенного, символом непрекращающегося, бесконечного во времени и пространстве движущегося бытия.

«В восприятии бытия как процесса, непрерывного движения, действия (в противоположность идее бытия как императивного абсолюта, закрепленной структуры) координата времени становится ведущим, антиструктурным элементом, размывая представление о единой форме, могущей существовать только в абстрактном остановленном пространстве» (Н. Гурьянова).

Кубофутуристы «были одержимы проблемой раздвоения времени на реальное и воссозданное в произведении», увлекались теорией относительности для обоснования литературных сюжетов фантастических перемещений во времени (В. Маяковский), искали, как В. Хлебников, «законы времени» и враждовали с ним как с текущей длительностью, чреватой как рождением, так и исчезновением (М. Вайскопф указывает на две функции времени в поэзии раннего Маяковского: родительскую и истребительную).

### (III)

Агрессивное противостояние футуристов прошлому, то есть инерции классической литературной традиции, было достаточно декларативно и не доказывало их культурное невежество. «Пощечина» и другие манифесты, как и многие произведения авангардистов, свидетельствуют об их знакомстве с русской и европейской литературой и искусством – как предшествующих столетий, так и современными. Иное дело, что в «поле литературы» 1910-х гг. футуристы должны были расчистить

место для собственного существования, и это обостряло их борьбу с писателями-современниками или с ближайшими предшественниками. Громогласность этой борьбы скрывала серьезную проблему преемственности русского футуризма по отношению, например, к символистам и явное «ауканье» с предшественниками.

Для «ораторской» площадной манеры В. Маяковского, к примеру, был значим опыт «дворцовой» поэзии Гавриила Державина; Б. Лившиц прекрасно ориентировался во французской поэзии и был одним из первых переводчиков французских символистов; В. Хлебников вообще обладал энциклопедическими культурными познаниями; генеалогия словесного и живописного творчества Е. Гуро также отнюдь не ограничивается футуристическим пространством.

Что касается представителей иных, некубофутуристических, авангардных группировок, то Игорь Северянин подчеркивал важность для себя творчества поэтов конца XIX в.: М. Лохвицкой, А. Н. Апухтина, К. М. Фофанова, а Борис Пастернак, выросший в интеллигентской среде, где «главенствовала традиция – в универсальном, всеохватном, “не поддающимся обмеру” содержании», в своем поэтическом творчестве постоянно апеллировал к мировой культуре. Нельзя не упомянуть и о принципиальном «всёчестве» Вадима Шершеневича и Ильи Зданевича, культивировавших эклектику и заимствование эстетических форм, приемов и образов у разных культурных эпох.

С этой точки зрения, выразительно описание в мемуарах Б. Лившица того, как он знакомил Давида Бурлюка с «сокровищницей французской поэзии» – с А. Рембо, С. Малларме, Ж. Лафогром:

*Достав из чемодана томик Рембо, с которым никогда не расставался, я стал читать Давиду любимые вещи... Бурлюк был поражен. Он и не подозревал, какое богатство заключено в этой небольшой книжке. <...> Время от времени Бурлюк вскакивал, устремлялся к противоположному окну и, вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывал. Потом прятал и возвращался. Меня это заинтересовало. Он долго не хотел объяснить, но в конце концов удовлетворил мое любопытство и протянул мне один из листков. Это были стихи. Крупным, полупечатным, нечетким от вагонной тряски почерком были набросаны три четверостишия. Трудно было признать эти рифмованные вириши стихами. Бесформенное месиво, жидкая каша, в которой нерастворенными частицами плавали до неузнаваемости искаженные обломки образов Рембо. Так вот зачем всякий раз отбегал к окну Бурлюк, копошиливо занося что-то в свои листки! Это была, очевидно, его всегдашняя манера закреплять впечатление, усваивать материал, быть может, даже выражать свой восторг. ...Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой*

*минутный кумир. Вот она, настоящая плотоядь! Облизывание зубов, зияющий треугольник над коленом: «Весь мир принадлежит мне!» Разве устоят против подобного чудища Маковские и Гумилевы? <...> И как соблазнительно это хищничество! Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежеванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, – он весь, он весь твой!*

Что касается Отделения русского языка и словесности Петербургской Академии наук, то в свое время в ней состояли известные русские писатели: П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, И. А. Крылов, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, А. Н. Островский, А. К. Толстой, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет и другие. В год 100-летия со дня рождения Пушкина при этом Отделении появился Разряд изящной словесности, в состав которого избирались почетные академики из числа писателей, художников и литературных критиков. Таковыми стали Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, А. П. Чехов, В. С. Соловьев, И. А. Бунин, М. Горький.

Для будетлян члены Академии (в том числе и художники) олицетворяли консервативное, застывшее и оторванное от жизни искусство, которому противопоставлялись живые, новаторские художественные формы, соответствующие динамике современной жизни. В марте 1913 г. на диспуте в Троицком театре в Петербурге Д. Бурлюк выступил с критическим докладом «Искусство новаторов и академическое искусство 19–20 веков». А. Крученых в мемуарах «Наш выход» писал: «Мы вынесли поэзию и живопись, теоретические споры о них, уничтожающую критику окопавшегося в академиях и “аполлонах” врага – на эстраду, на подмостки публичных зал».

Если продолжить ссылаться на Крученых, то в своем исследовании «Сдвигология русского стиха» он отыскал фонетические смещения («сдвиги») в классических литературных текстах и текстах современных поэтов. Эти сдвиги, с его точки зрения, выражают не предусмотренные авторским замыслом значения, демонстрирующие их истинные чувства и желания – «тайные пороки академиков», как выразился автор. Крученых находит «самые неудобочитаемые, случайно-ненужные, неприличные и неприятные» сочетания фонем: «узрюли» («Узрю ли русской Терпсихоры» у Пушкина), автор вопрошает: «узрюли – глазища?!»; «мокужон («Как рано мог уж он тревожить» у того же Пушкина) и т.п.

*Глухота Брюсова, – язвит Крученых, – доходит до анекдота: К окну причалил челн полночный... / Отступи как отлив... (кокотлив?) <...> С такими чудовищными сдвигами могут конкурировать только М. Кузмин, написавший в Александрийских песнях: И лотос плавает в воде, как улей (какуля?) <...> Соперничает с Брюсовым еще наш мелодичнейший, музыкальнейший, неподражаемый*

Блок: «О, сколько музыки у Бога» (убогая музыка!) И грозен в юные года (вьюные года).

Крученых классифицирует исследованный им «сдвигологический материал»: выделяет «какальные сдвиги», основанные на фонетическом слиянии союза «как» с последующими словами, и относя их к разряду «заднепроходной» звуковой эро-тики, истоки которой усматриваются в гоголевском Акакии Акакиевиче; «икающие сдвиги»: «и кто», «и кошка»; «ослиные сдвиги»: «О, слиться, слиться с ним скорее» у С. Городецкого, «И шаг твой землю тяготил» у В. Брюсова и т.п.

В этом «трактате обижальном и поучальном» Крученых язвительно продемонстрировал разнообразные примеры из творчества М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Блока, Вл. Соловьева и других, протестуя против литературных канонов и правил «телесных и духовных одиночек и гордых недоносков, экстазных воздыхателей и шептунов, бездельников и трусов с высохшими ножками, декадентов и символистов, сделавших “этот мир” бесплотным во имя своей хромающей плоти».

#### (IV)

Интерес представляет полемика создателей манифеста вокруг выражения «бросить ...с Парохода современности», о которой рассказывает в своих воспоминаниях А. Крученых:

*Помню, я предложил: «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина». Маяковский добавил: «С парохода современности». Кто-то: «Сбросить с парохода». Маяковский: «Сбросить – это как будто они там были, нет, надо б р о с и т ь с парохода».*

Прежде чем углубиться в суть дискуссии о смыслах жеста *сбросить / бросить*, заметим, что *пароход*, безусловно, является символом технического прогресса и, одновременно, элементом распространенного в поэзии символического сюжета плавания по морю/океану жизни. Но, возможно, образ парохода связан с названием первой книги футуристов «Садок судей».

Название этой книги, придуманное В. Хлебниковым, включает в себя именование участников сборника *судьями*, сгрудившимися то ли в живорыбном *садке*, то ли в *садке*-клетке для содержания животных, а, с нашей точки зрения, на *садке* – *судне/барже*, что могло спровоцировать образ *парохода (современности)* в «Пощечине».

В Национальном корпусе русского языка процитирован один пример со словом *садок* из книги 1930-х гг. «Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов (записки очевидцев)» Д. А. Засосова и В. И. Пызина. В главке «Реки, каналы и жизнь на них» авторы



пишут: «Садок – это большая баржа с надстройкой, на которой располагались торговые, складские и жилые помещения для приказчиков и рабочих. У этих садков стояли подсобные суда – садки в прямом смысле слова с живой рыбой».

Разница жестов, означающих удаление с «парохода» – *сбросить / бросить* – может быть существенна, если принять во внимание то, что, разрушая старое искусство и создавая новое, футуристы избирали не постепенный, эволюционный переход к новым формам, а «революционный взрыв»: как выразился В. Каменский, новаторский футуристический переворот (насилие). «Речь идет не просто о свержении классиков с литературного Олимпа, а об убийстве (если угодно эдиповском, в смысле Хэролда Блума), точнее – о казни» (А. Жолковский). Отношения между писателями уподобляются отношениям отца с сыном по З. Фрейду. Истоки новаторства, если следовать теории американского литературоведа Х. Блума, футуристы видят в борьбе последователей с влиянием предшественников и их текстов. Стратегии «сыновей»-авангардистов направлены на преодоления «страха влияния» литераторов-«отцов».

«У нашей поэзии нет предшественников... Пушкин, Достоевский, Толстой, разница количественная, а не качественная», – заявлял В. Маяковский в докладе «Пришедший сам»<sup>6</sup> в марте 1913 г. на публичном диспуте о новейшей русской литературе в Троицком театре в Петербурге. С этой точки зрения любопытны воспоминания Давида Бурлюка, когда он пишет о том, что в 1911–1915 гг. Маяковский поражал его знанием поэзии Саши Черного и Александра Блока. «Отец русского футуризма», который старался блюсти авангардную «чистоту» своих соратников, как-то разговорился со «старшим поэтом»:

– Вы знаете, Александр Александрович <Блок>, что Маяковский очень вас любил и высоко ставил как поэта, ежеминутно декламируя вашу поэзию, и что он теперь вас уже не любит, и что я, главным образом, старался об этом? – Зачем же вы это делали? – Потому что поклонение вам мешало Маяковскому самому начать писать, стать великим поэтом. – Но разве для того, чтоб начать творить Маяковскому, надо было унижить мое творчество?! – Да, ему надо было стать смелым. Смелым постольку, поскольку творчество футуристов отличается от вашего».

Похожий разговор с А. Блоком в декабре 1913 г. запомнился Анне Ахматовой: «...я, между прочим, упомянула, что поэт

<sup>6</sup> Название доклада Маяковского является полемической отсылкой к заглавию статьи Дм. Мережковского «Грядущий Хам» (1906). Впоследствии свою статью о футуризме Мережковский озаглавил «Еще шаг грядущего хама» (1914).

Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: «Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой»».

Поэтому на обороте выпущенной кубофутуристами листовки для «убийства» текста предшественников парами были напечатаны отрывки из пятой главы «Евгения Онегина» А. С. Пушкина и словотворческие опыты В. Хлебникова, любовное стихотворение Семена Надсона и стихотворение Д. Бурлюка «Незаконнорожденные», «Сон» М. Ю. Лермонтова и «Из улицы в улицу» В. Маяковского, отрывки из «Майской ночи» Н. В. Гоголя и проза А. Крученых.

Несколько лет спустя, в феврале 1914 г. (после конфликта с В. Маяковским), Игорь Северянин написал «Поэзу истребления», в которой есть строки-«контрлозунг» кубофутуристическим претензиям к Лермонтову: «Для ободрения ж народа, / Который впал в угрозный сплин, / Не Лермонтова – “с парохода”, / А бурлюков – на Сахалин!».

Классики XIX в. упоминаются в футуристических декларациях, манифестах и статьях гораздо реже, чем современные писатели (особенно – символисты). А стихотворное наследие, к примеру, Елены Гуро и Бенедикта Лифшица, «значительно ближе к классической традиции, чем к произведениям радикальных футуристов» (Ю. Орлицкий). В «Полуторглазом стрельце» Б. Лившиц признавался:

*...текст... манифеста был для меня совершенно неприемлем. Я спал с Пушкинным под подушкой – да я ли один? Не продолжил ли он и во сне тревожить тех, кто объявлял его непонятнее иероглифов? – и сбрасывать его, вкупе с Достоевским и Толстым, с «парохода современности» мне представлялось лицемерием.*

Исследователи отмечают, что даже самый отчаянный дискредитатор русской классики – Алексей Крученых не избежал апелляции к поэтической традиции. Это проявилось уже в первой его стихотворной книге – созданной в соавторстве с В. Хлебниковым поэме «Игра в аду» (1912), которую сам Крученых определил как «ироническую, сделанную под лубок, издевку над архаическим чертом». Позднее, в «Заумной гниге» (1915), Крученых предложил свой вариант «Евгения Онегина» в двух строчках: «ЕНИ ВОНИ / СЕ И ТСЯ». Еще позже Пушкин будет привлечен в союзники при разработке Крученых теории «сдвигологии». Иррациональный, абсурдный Н. Гоголь станет главным героем и «стилевым ориентиром» (Ю. Орлицкий) принципиально важной для А. Крученых статьи «Черт и речетворцы». А спустя два десятилетия, в 1943–1944 гг., Крученых создаст стихотворные циклы «Арабески из Гоголя» и «Слово о подвигах Гоголя». «В стихотворениях этого <вто-

рого> цикла острые поэтические характеристики Гоголя чередуются с проникновенным истолкованием его произведений. Образы гоголевских героев, вырванные из “долгих бурсацких периодов” и включенные в строй необычных ритмических движений, неожиданно обрели новую жизнь. Этот рискованнейший эксперимент следует отнести к числу самых блестящих достижений Крученых» (Н. И. Харджиев). Впечатления молодого Андрея Вознесенского, познакомившегося с Крученых в конце 1950-х гг., совпадают с наблюдениями современников поэта: «Образования он был отменного, страницами наизусть мог говорить из Гоголя, этого заповедного кладезя футуристов», – писал Вознесенский.

Надо сказать, что и у других футуристов (В. Маяковского, В. Хлебникова, Н. Асеева) Гоголь «был одним из наиболее цитируемых и почитаемых... классиков, и это реализовалось как в явных, так и в скрытых формах заимствований и интерпретаций, причем исключительно в позитивном контексте <...> футуристы утверждали, что Гоголь является их непосредственным предшественником – по своим творческим и эстетическим принципам и установкам» (А. Парнис). В своих заметках о Маяковском Н. И. Харджиев писал:

*Маяковский ценил в произведениях Гоголя поэтическое видение внешнего мира..., насыщенность языка Гоголя фольклорным материалом и экспрессивными словообразованиями, гиперболизм сравнений и неожиданность метафор, двуплановость гоголевского стиля, в котором пересекаются элементы комического и трагического, богатство и разнообразие интонаций и речевых характеристик героев.*

В. Хлебников в важной для него книге «Доски судьбы» числит Пушкина и Гоголя в одном ряду с величайшими «светочами человечества»: Александром Македонским, Ньютоном, Суворовым и т.д., и, рассчитывая законы времени, «в качестве опорных чисел использует даты биографий тех же Гоголя и Пушкина, посвятив им отдельные “именные” главки: “Уравнение жизни Гоголя” и “Пушкин и чистые законы времени”» (Ю. Орлицкий).

Само название сборника «Пощечина общественному вкусу» принадлежит Хлебникову и, по мнению «хлебниковедов», является переосмыслением той «пощечины», которую пушкинский герой в поэме «Руслан и Людмила» дает мертвой голове, добывая волшебный меч. Позднее, в повести «Ка» (1916) Хлебников писал:

*...время тем, кто дал однажды голове-холму лихую пощечину, вынуть спрятаный голубой меч. <...> А давно ли от ее хохота (пушкинской головы в «Руслане и Людмиле») мы скитались от моря до моря, уносимые ветром дыхания до края земли. И совы летели из усов и бровей старой головы и садились прямо на столбцы передовиков» <газет>.*

Иное происхождение названия сборника и манифеста «Пощечина общественному вкусу» предлагает А. Парнис, возводя его к слову-термину Маринетти *schiaffo* («оплеуха», «затрещина» или «пощечина») из третьего тезиса первого его манифеста «Le Futurisme», напечатанного в газете «Le Figaro» 20 февраля 1909 г.

Однако при всем внимании В. Хлебникова к **А. С. Пушкину** и его явных творческих переключках со знаменитым предшественником, нужно признать, что Хлебников не выбирал себе кумиров, ощущая себя на равных с русскими классиками (Р. Дуганов, Н. Перцов).

Знал ли Хлебников мнение «бросаемого с Парохода современности» Пушкина о «Марфе Посаднице», выраженное поэтом в письме автору трагедии М. П. Погдину в ноябре 1830 г.:

*Одна беда: слог и язык. Вы неправильны до бесконечности – и с языком поступаете, как Иоанн с Новым-городом. Ошибок грамматических, противных духу его усечений, сокращений, – тьма. Но знаете ли? И эта беда не беда. Языку нашему надобно воли дать более – разумеется сообразно с духом его – и мне ваша свобода более по сердцу, чем чопорная наша правильность.*

Чем не хлебниковское рассуждение? Академик В. В. Виноградов прокомментировал его так: «Грамматика представлялась Пушкину теми оковами живого национально-языкового сознания, которые регулируют и ограничивают свободное движение поэта в сфере языка, но которые писатель не имеет права совсем с себя сбросить». Это же, вероятно, чувствовал (или понимал) Маяковский, упрекнувший создателей знаменитого монумента Пушкину на Тверском бульваре в выборе надписи на пьедестале, несоответствующей сути пушкинской поэзии:

*Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов и пел:*

*И блеск, и шум, и говор балов,*

*А в час пирушки холостой*

*Шипенье пенистых бокалов*

*И пунша пламень голубой.*

*Нет, на памятнике поместили: за то, что:*

*Чувства добрые он лирой пробуждал*

*(статья 1914 г. «Два Чехова»).*

Из воспоминаний современников известно, что В. Маяковский знал стихи Пушкина наизусть и часто цитировал их. О том, как и какие пушкинские мотивы и отдельные стихи вошли в ткань художественных произведений Маяковского: в поэму «Человек»,

стихотворение «Последняя петербургская сказка» и др. – в литературоведении ведется отдельный разговор.

Чуть ли не в соответствии со строками Маяковского из стихотворения «Юбилейное», посвященного Пушкину: «После смерти нам стоять почти что рядом: вы на “Пе”, а я на “эМ”», – в 1958 г. на той же Тверской улице в Москве, через дорогу от монумента Пушкину, был установлен памятник Маяковскому.

По мнению Н. Гурьяновой, анархическое обращение бюджетян к Пушкину как к дерзкому, романтическому реформатору поэтического языка не является курьезом. И если согласиться с утверждением Р. Якобсона, что «современникам романтизм мыслился исключительно как обновление формы, как разгром классических единств», то становится понятной альбомная запись В. Хлебникова, сделанная в 1915 г.:

*Будетлянин – это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина «с парохода современности» Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 г. Дантес, убивший Пушкина в 18XX году. «Руслан и Людмила» была названа «мужиком с лаптями, пришедшим в собрание дворян». Убийца живого Пушкина, обagrивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по восходу табуна молодых Пушкиных нового столетия.*

О близости русского футуризма романтизму в статье «Буря и натиск» писал Осип Мандельштам, видя в этом авангардном течении «все черты национального поэтического возрождения», «разработку национальной сокровищницы языка» в противоположность русскому символизму как «сильнейшему сквозняку с Запада».

За эпатажными высказываниями кубофутуристов в адрес Пушкина и иных классиков Александр Блок пронизательно увидел стремление разрушить опошленный казенным официозом образ мертвого Пушкина (запись в записной книжке от 9 января 1914 г.):

*А что если так: Пушкина научили любить опять по-новому – вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т.д., а ...футуристы. Они его бранят, по-новому, а он становится ближе по-новому. <...> Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным (да ведь оно всегда таково), а старое – великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового – труднее и ответственнее (выделено Блоком. – Г.М.)*

Размышлению Блока близко публичное рассуждение В. Маяковского об умирающей казенщине:

*...как только острота политических взглядов какого-нибудь писателя сглаживается, авторитет его поддерживают не изучением его произведений, а силой. Так, в одном из южных городов ко мне перед лекцией явился «чин», заявивший: «Имейте в виду, я не позволю вам говорить неодобрительно о деятельности начальства, ну, там Пушкина и вообще!» Вот с этим очинвичаньем, с этим канонизированием писателей-просветителей, тяжелой медью памятников наступающих на горло нового освобождающегося искусства слова, борются молодые (статья «Два Чехова»).*

В книге «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (1924) А. Крученых ехидно заметит: исследователи больше заглядывали Пушкину в «душу», чем в ухо и рот» и, в силу чрезмерного «обожательского отношения» к классику, не обращали внимания на его поэтическую технику, на «звуковой закон» его стиха. Футурист предлагает взглянуть на Пушкина «по-новому», ловит его на «неразвитом фонетическом чутье» и «отсутствии поэтического слуха», на «сдвигах». «Сдвиги» являют, по мнению Крученых, образцы новаторской стихотворной техники, и они *«лучшее, что есть у Пушкина, и из всего, им написанного, поэты будут ценить только эти словечки, а любимые строчки и стихи будут те, где сдвиги нарушают течение обычных фраз и звуковых рядов, дают странно звучащую речь».*

Таким образом, «выпады» против писателей-классиков и современных им кумиров предполагали новый свежий взгляд на то, что казалось давно известным и изученным, а с другой стороны, инвективы кубофутуристов способствовали дискредитации классиков и самых видных современников и утверждению нового искусства «баячей будетлян». Пушкин (как и Гоголь) оказываются для русских футуристов не только оппонентами. Эти писатели манифестируются также в качестве прямых предшественников футуризма, а в более поздние годы становятся объектом творческой интерпретации. Основным же противником в диалоге футуристов с наследием оказываются, как замечает Ю. Орлицкий, «не великие писатели, а их “недостойные” интерпретаторы – “академики” и писатели, “присвоившие” себе звание “наследников” Пушкина».

Что касается иных столпов русской литературы – **Л. Н. Толстого** и **Ф. М. Достоевского**, то на мартовском диспуте 1913 г. «О современной литературе» Давид Бурлюк начал свой доклад с провокационных слов: «Лев Толстой – старая (в других вариантах – *светская*) сплетница», что вызвало страшное возмущение публики, и «с какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли...».

Не менее эпатажно-иронический характер имеют строки стихотворения В. Маяковского «Еще Петербург» («Утро Петербурга», 1914), манифестирующие нова-

торский прием футуристической поэзии – абсолютную свободу поэтических ассоциаций и немотивированность создания образа:

*Часы нависали, как грубая брань,  
за пятым навис шестой,  
А с неба смотрела какая-то дрянь  
величественно, как Лев Толстой.*

«Величественность» авторитета Льва Толстого распространялась и на сферу искусства. Ко времени появления русского футуризма уже широко известен был трактат Толстого «Что такое искусство?» (1897), вызванный «непосредственным субъективным раздражением» против наступающего декадентского искусства. Каноны и художественные идеалы этого «сложного, вычурного и неясного» искусство были чужды писателю. Нужно учитывать и то, что Толстой не скрывал своего пренебрежительного отношения к поэзии вообще. Одно из свидетельств тому – дневниковая запись толстовца М. Сухотина от 13 апреля 1908 г.:

*Вышел в халате, горячо поговорил о поэзии, признавая эту отрасль литературы самой низкой, так как великий дар – слово – дан человеку для духовного общения, а поэт мысль калечит, втискивая ее в тесные формы ритма и рифмы. Даже такой великий поэт, как Пушкин, который как будто не сочинял стихов, а говорил стихами, почти так же, как мы говорим прозой, ... и тот ведь, конечно, сидел, трудился, перечеркивал, подбирая рифмы, и невольно наносил ущерб мысли в угоду ни на что не нужной форме. «Но ведь не всегда же поэтическая форма вредна для мысли, – заметил я, – иногда она служит наоборот и более яркому пониманию мысли, к лучшему запоминанию того, что описывает поэт, будь то красота природы или движение человеческой души...» – «Ах нет, нет, – перебил меня Л. Н., – для меня наоборот: переложи стихи на прозу, я лучше пойму и более оценю то, что хотел сказать поэт».*

Поэтому возмущение Толстого ничтожеством современной футурпоэзии в 1909 г. – в качестве примера писатель приводил строки из книжки Игоря Северянина «Интуитивные краски» – было вполне закономерным. Впоследствии в воспоминаниях 1924 г. Северянин писал о том, как резкий отзыв Толстого послужил его вящей славе:

*Об этом мгновенно всех оповестили московские газетчики..., после чего все-российская пресса подняла вой и дикое улюлюканье, чем и сделала меня сразу известным на всю страну!.. С тех пор каждая моя брошюра тщательно комментировалась критикой на все лады, и с легкой руки Толстого... меня начали бранить все, кому не было лень. Журналы стали охотно печатать мои стихи, строители благотворительных вечеров усиленно приглашали принять в них – в вечерах, а может быть и в благотворителях, – участие...*

Касательно Федора Достоевского заметим, что в литературоведении достаточно распространено осмысление творчества В. Маяковского в контексте русского романа XIX в.: отмечена близость бунтующих героев Достоевского лирическому герою раннего Маяковского, отвергающему как несовершенство социального устройства, так и основы мироздания. Более конкретно: мотивы «Преступления и наказания» (блуждание размышляющего о самоубийстве Раскольников по Петербургу) пронизывают поэму Маяковского «Человек» (1916–1917), а позднее – и поэму «Про это».

## (V)

В 1912 г. отмечалось 75 лет со дня гибели А. С. Пушкина. Инспирирующий скандал тезис манифеста отсылает к последним строкам стихотворного отклика Федора Тютчева на смерть Пушкина, «29-е января 1837»: *«Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет!..»*.

## (VI)

Представление о литературной жизни 1910-х гг. привычно связывалось с устойчивостью и цельностью **символизма**, но глубинные духовные искания символистов со временем выродились в индивидуализм и мистику, в банальность и дешевую демоническую игру. Теоретические программы символистов расходились с их художественным творчеством, их социально-эстетические и религиозно-философские концепции обнаруживали утопический характер перед лицом исторической действительности.

К возможности оскорбительных и издевательских высказываний, подчеркивающих пошлость модернистского искусства: «парфюмерный блуд», «бумажные латы», «зори неведомых красот», привели раскол между «старшими» и «младшими» символистами, внутренняя противоречивость позиций отдельных литераторов и разногласия среди «младосимволистов». Вульгаризация модернистских идей, тем и образов, то есть эпигонское расширение символизма вширь, привели к закату символизма в 1910–1914 гг.

Об этом написал Александр Блок в статье 1908 г. «Три вопроса» (опубликованной в журнале «Золотое Руно», издававшемся, кстати, в купечески-роскошном переплете, с шелковыми прокладками между иллюстрациями):

*Пришли новые дни «признания», всеобщего базарного сочувствия и опошления искусства. Одинокими усилиями художников были достигнуты огромные результаты: в разных областях искусства даны были образцы новых форм. Получилась возможность выработки шаблона, и этот вечный спутник не за-*



*ставил себя долго ждать. С его помощью «непосвященные» и не потерпевшие ни одной из невзгод одиноких странствий узнали, «как» можно «по-новому» преломлять старую жизнь. И вот появились плеяды ловких подделывателей. Вышли на прогулку в поля русской литературы сочинители, у которых не было за душой ничего, кроме старых калош для растаптывания цветов, но карманы были набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений. В те дни, когда форма давалась усилиями, вопрос о содержании души художника не был вопросом. В те дни, когда форма стала легкой и общедоступной, ничего уже не стоило дать красивую оправу стеклу, вместо брильянта, для смеха, забав, кощунства и наживы.*

Но, как писал М. Матюшин, на первое выступление футуристов символисты внимания почти не обратили, приняв «бомбу» – первый будетлянский сборник «Садок судей» – «за обыкновенную детскую хлопушку», хотя братья Бурлюки, попав на один из вечеров на Башне Вяч. Иванова, старательно рассовали экземпляры «бомбы» по карманам пальто и шинелей посетителей Башни.

Так наступило время, когда символизму пришлось столкнуться лицом к лицу с постсимволизмом, то есть с возникшими новыми литературными направлениями – «кларизмом», акмеизмом, футуризмом и прочими, «которые реализовали те аспекты эстетики и поэтики, которые в символизме носили маргинальный характер» (Д. Магомедова). Но, как писал Б. Лившиц, «было бы, однако, ошибкой представлять себе символистов, акмеистов и будетлян в виде трех враждующих станов, окопавшихся друг от друга непроходимыми рвами и раз навсегда исключивших для себя возможность взаимного общения».

В. Хлебников, познакомившийся с Вяч. Ивановым в 1908 г., посещал знаменитые «среды» в его доме (весной 1912 г. Вяч. Иванов с семьей выехал на некоторое время за границу, и «башня» прекратила свое существование) и «Академию стиха» при журнале «Аполлон» в 1909 – нач. 1910 гг. В изданном весной 1910 г. «Садке судей» ироническая драма «Маркиза Дзэс» пародировала символистские литературные круги, этика и эстетику символизма, но поэма «Зверинец» была опубликована с посвящением Вяч. Иванову (как ответ на посвященное Хлебникову стихотворение Иванова «Подстерегателю»).

Если обратиться к воспоминаниям современников, то Ксения Асеева (Синякова), к примеру, помнила, как во времена знакомства с нею Николай Асеев читал стихи Андрея Белого, Валерия Брюсова, Федора Сологуба. По свидетельствам К. Чуковского, Маяковский, который «на все события своей жизни, даже самые мелкие, ...откликался чужими стихами», «издевательски», но очень внимательно штудировал Иннокентия Анненского и Валерия Брюсова, с чрезвычайным инте-

ресом вникал в распри символистов с акмеистами, часами перелистывал у него в кабинете журналы «Весы» и «Аполлон».

Василий Каменский с удовольствием вспоминал, как «гилейцы» бродили по гостям:

*Ездили в Царское Село к Гумилеву и Анне Ахматовой. Бывали у Алексея Ремизова, где встречали Евгения Замятина, М. Пришвина, А. Н. Толстого, Иванова-Разумника, Чапыгина. Ужинали «со стихами» у Федора Сологуба, где читали А. Блок, М. Кузмин, Вяч. Иванов, Гумилев, Городецкий, Сологуб, Андрей Белый. Но, признаться, все они декламировали неважнецки: с каким-то мистико-ритмическим завыванием на концах строк. Эта однообразная манера чтения была в то время «модой» тоски жизни... в этих кругах. Мы-то, зычные ребята, читали, то есть таранили словами, совсем по-иному, как атлеты тяжелого веса. И никакой тоски жизни мы не чувствовали, а просто ликовали за счет будущего, веруя в перспективу великоленных возможностей.*

В феврале 1915 г., «под гром военной непогоды», Давид Бурлюк объединил художников разных направлений – символистов, авангардистов и иных – в первом выпуске альманаха «Стрелец». Участие в нем приняли А. Блок, Ф. Сологуб, А. Ремизов, М. Кузмин, В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский. В 1916 г. эти имена вновь встретились на страницах альманаха «Стрелец – 2» (последний, третий, выпуск альманаха состоялся в 1922 г.). Но сотрудничество не было безоблачным. В прениях после выступления участников первого альманаха (25 февраля 1915 г. на вечере в честь выхода «Стрельца» в кабаре «Бродячая собака») выступил П. Е. Щеголев, который говорил о том, что, «случайное соседство Блока с Бурлюком и Сологуба с Маяковским отнюдь нельзя рассматривать как какое-то слияние двух литературных течений». На что Маяковский заявил, что «футуристы вовсе не хотят “символической прививки” – кто же хочет прививать себе... “мертвую ногу”».

По мнению многих исследователей, русский символизм является предтечей русского футуризма: «В значительной мере основы русского футуризма намечались его главными оппонентами – символистами. Темы города, машинной цивилизации, всеобщего хаоса и разрыва привычных связей, отступления от нормативной поэтики, сложные виды рифм, – все это уже наблюдалось в их поэзии. Поколение футуристов не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследство от него разнообразные связи с европейской культурой, прежде всего с французской и немецкой» (В. Терёхина). Авангардисты довели художественные идеи и приемы символистов до крайности, а не сами изобрели, к примеру, концепцию синтеза искусств или концептуальную для символизма идею искусства как

жизнестроения. «Если символисты пытались конструировать жизнь подобно произведению искусства, – то футуристы-будетляне непосредственно обращались к самому процессу бытия, подчиняя свое искусство законам непрерывного, изменчивого движения материи и времени...» (Н. Гурьянова).

Эпатажное бахвальство российских футуристов, по мнению литературоведа Олега Лекманова, является следствием «прилежного усвоения уроков ранних русских символистов», в первую очередь Валерия Брюсова и **Константина Бальмонта**.

Начальные строки программного стихотворения Бальмонта 1901 г. полны того же самовозвеличивания: *«Я – изысканность русской медлительной речи, / Предо мною другие поэты – предтечи, / Я впервые открыл в этой речи уклоны, / Перепевные, гневные, нежные звоны»*. Здесь заметим, что репортерские отчеты 1913 г. сохранили гневные инвективы футуристов, в частности, В. Маяковского, в адрес известного символиста. Так на чествовании К. Бальмонта 7 мая 1913 г. Маяковский приветствовал поэта «от имени его врагов» и заявил, что некогда этим «врагам» были близки «плавные, мерные, как качалки и турецкие диваны» стихи героя торжества. Но это время ушло: *«Вы всходили по шатким, скрипящим ступеням на древние башни и смотрели оттуда в эмалевые дали. Но теперь в верхних этажах этих башен приютились конторы компаний швейных машин, в эмалевых далях совершаются “звездные” пробеги автомобилей...»*. Выступление Маяковского вызвало недовольство зала, но подобные выпады поэт продолжил и в ноябре 1913 г. на вечере романсов, написанных на стихотворения Бальмонта.

Символисты же, точнее, один из них – **Андрей Белый**, вели себя иначе. Комплиментарный отзыв Андрея Белого о В. Маяковском после чтения поэмы «Человек» (2 февраля 1918 г. Маяковский читал ее на вечере в аудитории Московского Политехнического музея) как о «самом крупным поэте России после символистов» столь же важен, как и одобрительная оценка Белым самой поэмы «с точки зрения заложенных в ней изобразительных средств».

Андрей Белый как никто понимал, что между символизмом и авангардизмом – не разлом и разрыв традиции, а непрерывность и преемственность. В свете пристального внимания футуристов к «слову как таковому» уместно указать на логоцентризм Белого, его отношение к образному слову, в котором он видел житворческое (теургическое) содержание, магическую силу. В статье 1919 г. «Магия слова» Белый рассуждал:

*В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания, с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов, посредством которо-*

*го освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове, воссоздаю для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я – слово, и только слово.*

Но, как писал Г. О. Винокур, футуристов влекла не «магия слов», а его внутренний механизм: символисты строили свои тексты «на диковинных словечках с готовой уже грамматикой», футуристы же организовали элементы языка, «делали» его, конструируя новые связи. Тем не менее, некоторые исследователи полагают Андрея Белого «родоначальником русского авангарда», который подчеркивал фактуру слова, утверждал принцип деструкции формы, «обнажения приема» (что позднее было разработано в ОПОЯЗе на материале поэзии футуристов).

Для примера можно обратиться к разработкам Белого в области звуковой фактуры слова. В одном из писем он размышляет по поводу звука «ы»:

*Я боюсь буквы ы. все дурные слова пишутся с этой буквы: р-ыба (нечто литературно бескровное <...>, м-ыло (кажущаяся лепешка из всех случайных прохожих), п-ыль (нечто вылетающее из диванов необитаемых помещений), д-ым (окурков), т-ыква (нечто очень собой довольное), т-ыл (нечто противоположное боевым позициям авангарда).*

«Фоника А. Белого в его книге “Пепел” – уже футуристична», – заметил известный лингвист и литературовед М. В. Панов, ссылаясь на исследования В. В. Тренина и Н. И. Харджиева. Не случайно Маяковский, живо интересовавшийся новейшей русской литературой, отметил в своей автобиографии, что при чтении Белого (и Бальмонта) его «разобрала формальная новизна». «Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось так же про другое – нельзя», – добавил он. Что тот же Панов прокомментировал таким образом: «Да, чуждо: поэтическая система <символистов> была подведена к рубежу: его надо было переступить».

В поэзии Константина Бальмонта футуристы не захотели увидеть того, что рассмотрел в Бальмонте О. Мандельштам – «фонетическую яркость» и «глубокое чувство корня и звука», которые могут быть сравнимы с образцами заумной поэзии. «Нежная и женственная» (И. Анненский) поэзия Бальмонта вызывала у футуристов грубый упрек в отсутствии мужественного начала, которое, безусловно, присутствовало в творчестве **Валерия Брюсова**. Но и здесь футуристы, провозглашавшие культ маскулинности и машинной силы, осудили декоративную, с их точки зрения, мужественность вождя русского символизма – «воина», облачившегося в «бумажные латы».



[vnikitskom.ru](http://vnikitskom.ru)

В опубликованном в 1905 г. стихотворении «Грядущие гунны» В. Брюсов призывал неких новых варваров «оживить одряхлевшее тело волной пылающей крови». И когда «гунны» футуризма пришли в русскую культуру, Брюсов проявил к ним интерес, внимательно наблюдая в качестве литературного критика за их творчеством и даже приняв участие в альманахе «Оранжевая урна», изданном эгофутуристами в 1912 г.

Брюсов был благосклонен к футуристической программе обновления поэтического языка и к творчеству Игоря Северянина: он был одним из первых значительных критиков, кто обратил внимание на нового поэта. В последующие годы между поэтами наступит отчуждение, связанное

с подписанным Северяниным выпадом против символистов и, в частности, против самого Брюсова – манифестом «Идите к черту!» в сборнике 1914 г. «Рыкающий Парнас».

В манифесте имя Валерия Брюсова, восходящее к древнеримским патрициям и античной мифологии, было «полемически снижено и заменено “простым” бытовым именем Василий»: «Василий Брюсов привычно жевал страницами “Русской мысли” поэзию Маяковского и Лившица», – так авторы манифеста расценили статью Брюсова «Футуристы», опубликованную в московском журнале «Русская мысль» в марте 1913 г.

Первую книгу «гилейцев», «Садок судей», в одном из обзоров литературной жизни В. Брюсов назвал сборником, стоящим «почти за пределами литературы», отметив бесперспективность поэтических исканий, ориентированных на *épater les bourgeois*, – стремление ошеломить и раздражить критиков и читателей. Одновременно Брюсов-критик отдал должное некоторым «недурным образцам» В. Каменского и Д. Бурлюка, а также прозе В. Хлебникова. Выход сборника «Пощечина общественному вкусу» вызвал резко отрицательные рецензии в газетах и журналах, но отзыв Брюсова был довольно сочувственный:

*Еще менее удовлетворяют нас такие способы находить новую рифму... какие предлагает В. Маяковский... Однако за пределами этих крайностей остается кое-что не лишенное своей ценности как новый прием выразительности в поэзии.*

С другой стороны, в полемической статье 1914 г. «Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме» Брюсов утверждал символистское происхождение футуризма, а значит, отсутствие в появившемся литературном течении принципиальной новизны. В этом была правда, тем более что предавангардистские тенденции и идеи можно было найти в творчестве самого «мэтра», начиная с его мистификационной игры в предисловиях к издаваемым сборникам «Русские символисты» (интервью с самим собой) и заканчивая экспериментами с неточной рифмой и эпатажным моностихом «О закрой свои бледные ноги» (1895).

Книгу Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1913), состоящую из однострочных стихов, которые постепенно сокращались до однословных, затем однобуквенных и, в конце концов, до чистого листа, озаглавленного «Поэма конца», можно назвать закономерным «ответом» на одностишие Валерия Брюсова.

Особого рода взаимоотношения сложились у В. Брюсова с В. Маяковским. Первый сборник стихов Маяковского «Я!» тиражом в 300 экземпляров был довольно быстро распродан и обратил на себя внимание Брюсова. «У молодого поэта есть самостоятельные образы», – написал он. При этом «законодатель» и «верховный арбитр в делах поэзии» чувствовал себя неким «наставником» на пути молодого поэта (каковым был Брюсов, например, для Н. Гумилева), что вызывало у Маяковского иронию. Виктор Шкловский приводит эпизод, касающийся отношения Брюсова к будетлянину, а также демонстрирующий технику поэтического искусства Маяковского:

*Про Маяковского он <Брюсов> говорил, защищая себя полупризнанием: – Боюсь, что из Маяковского ничего не выйдет. Владимир Владимирович очень забавно показывал, как Брюсов спит и просыпается ночами с воплем: – Боюсь, боюсь! – Ты чего боишься? – Боюсь, что из Маяковского ничего не выйдет. В этой остроте обычный метод Маяковского: перестановка ударения на второстепенное слово, переосмысление этого слова и разрушение обычного значения. Получается – правда. Брюсов боится.*

«Антибрюсовскую» направленность высказываний кубофутуристов можно связать с их неприятием представления Брюсова о себе как о наследнике Пушкина. Это отразилось в сатирическом восьмистишии Маяковского, опубликованном в декабре 1916 г., «В. Я. Брюсову на память»:

*«Брюсов выпустил окончание поэмы  
Пушкина «Египетские ночи».  
Альманах «Стремнины»  
Разбоя след затерян прочно*

во тьме египетских ночей.  
Проверив рукопись  
построчно,  
гроши отсыпал казначей.  
Бояться вам рожна какого?  
Что  
против – Пушкину иметь?  
Его кулак  
навек закован  
в спокойную к обиде медь!

## (VII)

Имя **Леонида Андреева** – одного из самых смелых новаторов начала XX в., родоначальника европейского экспрессионизма и предвестника экзистенциализма – в манифесте кубофутуристов обрело черты собирательного понятия.

Существенным признаком, относящимся ко всей совокупности писателей, подобных Л. Андрееву, для футуристов было, судя по всему, обостренное внимание к психопатологическим проявлениям человеческого бытия. Эту особенность известного прозаика и драматурга они противопоставляли «народному слову» и «народной песне», восхваляющим красоту и радость жизни. В претендующем на научность трактате «Учитель и ученик» (1912) В. Хлебников выстраивает таблицы, демонстрируя отделенность и отдаленность современной литературы (в лице Л. Андреева, А. Ремизова, А. Куприна, М. Арцыбашева, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, В. Брюсова и других), исповедующей ужас и смерть, проклинающей прошлое, настоящее и будущее русской жизни, от смысла и духа народного искусства. Эту же мысль развил В. Маяковский в статье «Будетляне» (1914): Андреев рассматривает войну

*...только как ужас, как липкую (ср. с «грязной слизью» в манифесте. – Г.М.), одуряющую кровь. Это – оттого, что Андреев, выразительнейший сын своего времени, видел войну только как больной крик одного побитого человечка. Он не знал, что каждый может стать гигантом, удесятерив себя силой единства. Вот почему все старые писатели: Сологуб, Андреев и др. – возвеличивали смерть, возвеличивали страдание, кончину, а великая, но до сегодняшнего дня не принятая народная песня поет радость. В то время как писатель печален – «идем на смерть», народ в радости – «идем на ратный подвиг». Изменилась человекья основа России. Родились мощные люди будущего. Вырисовываются силы будетляне.*

У В. Маяковского могли быть свои причины негативного отношения к Л. Андрееву, связанные с тем, что одно из первых его,

Маяковского, публичных выступлений рассматривалось как подражательная акция. Сыгранная им в «Луна-парке» трагедия «Владимир Маяковский» в сюжетном отношении истолковывалась многими критиками как доведенные до предела принципы аллегорического театра Л. Андреева – его пьес «Жизнь человека», «Царь-голод», «Черные маски».

К. Чуковский в заметке «Футуристское действо» писал: «Автор, несомненно, талантлив, но, к сожалению, никакой новизны, никакого бунта здесь не было. Все было привычно и прилично, как будто не прошло семи лет, – и вот опять репетиция “Черных масок”».

Отношение Андреева к футуристам было также, скорее, отрицательным. Откликаясь на выступление Максима Горького, о котором речь пойдет ниже, он призывал русских литераторов и читателей «резко отграничиться» от футуристов.

### (VIII)

Имена собственные самых известных писателей своего времени – Максима Горького, Александра Куприна, Федора Сологуба (эти три писателя вкупе с Леонидом Андреевым составляли четверку самых знаменитых писателей России), Александра Блока, Ивана Бунина, Алексея Ремизова, Аркадия Аверченко, Саши Черного, Михаила Кузмина – также употреблены во множественном числе для экспрессивного выражения негативного отношения к ним из-за, якобы, утраты ими писательской идентификации на индивидуальном и групповом уровне.

Между тем авторитетнейший **Максим Горький**, выдвинутый в почетные академики Императорской Академии Наук по разряду изящной словесности еще в 1902 г., сыграл немаловажную роль в легитимации русского футуризма в культурном пространстве.

Горький следил за развитием русского футуризма и в дореволюционные времена, и после революции, хотя и не признавал в будетлянстве литературной школы. В заметке «О футуризме», опубликованной в апреле 1915 г., Горький писал:

*Русского футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский. Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину <...> они молоды, у них нет застоя, они хотят нового, свежего слова, и это достоинство несомненное. Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно. Они молоды...молоды <...> Они не выкидыши, они во-время рожденные ребята. Я только недавно увидел их впервые живыми, настоящими и, знаете,*



*футуристы не так уж страшны, какими выдают себя и как разрисовывает их критика. Вот возьмите для примера Маяковского: он молод, ему всего 20 лет, он криклив, необуздан, но у него, несомненно, где-то под спудом есть дарованье. Ему надо работать, надо учиться, и он будет писать хорошие, настоящие стихи. Я читал его книжку стихов. Какое-то меня остановило. Оно написано настоящими словами.*

*Заметка «О футуризме» была написана по следам высказываний Максима Горького 25 февраля 1915 г. с эстрады арт-кабаре «Бродячая собака», куда его привели Д. Бурлюк и В. Каменский на «вечер футуристов» в честь выхода футуристического альманаха «Стрелец». Горький слушал выступления Маяковского, Каменского, Бурлюка. Его положительный устный отзыв получил широкий резонанс в печати. В петроградской газете «День» писали: «Если не ошибаемся, Горькому впервые пришлось высказываться о русских футуристах, и потому особенно интересно его мнение. Он не смотрит безнадежно на судьбу русского футуризма. “Футуристы, – говорит он, – скрипки, хорошие скрипки, только жизнь еще не сыграла на них скорбных напевов. Талант у них, кажется, есть, – запоют еще хорошо. <...> У футуристов есть одно бесспорное преимущество – молодость. Жизнь же принадлежит молодым, а не убеленным сединами” <...> Приятие жизни – ценнейшее качество в глазах Горького. <...> Много лишнего, ненужного у футуристов, кричат, ругаются, но что же им делать, если их хватают за горло! Надо же отбиваться. Конечный вывод Максима Горького: в футуристах все-таки что-то есть».*

Василий Каменский полагал, что именно горьковская речь в «Бродячей собаке» стала причиной более «нежного» отношения критики к футуристам. И в мемуарах «Путь энтузиаста» (1931) признался в любви к Горькому:

*После нашего выступления на эстраду вышел Горький и, улыбаясь, сказал задумчиво: – В них что-то есть... Эту горьковскую фразу встретили веселым взрывом аплодисментов, и пошла эта фраза гулять по газетам. <...> ...мировая популярность Горького сделала то, что достаточно было и этого «в них что-то есть», как газетные критики вдруг стали вежливее, нежнее писать о нас, делая вид «узревших свет».*

*Я стал «бывать» у Алексея Максимовича, и мы ходили с ним по левым выставкам, где я давал объяснения наших работ. Горький горячо интересовался всем и всеми, и с ним было чудесно разговаривать. Горьковское обаяние известно, как и все его превосходные качества «большого человека». Я лично влюбился в него сразу и навсегда.*

Дружеские отношения установились с Горьким и у Владимира Маяковского. Вот что актриса М. Ф. Андреева (гражданская жена Горького) рассказывала о первом визите молодого Маяковского к Горькому осенью 1914 г. (или в первой половине лета 1915 г.), об их дальнейшем общении и взаимной симпатии:

*...лестница скрипит, спускается Алексей Максимович. Очень было занятно смотреть, как волновался Маяковский. У него челюсти ходили, он им места как-то не находил, и руку в карман то положит, то вынет, то положит, то вынет. <...> За обедом говорил больше Алексей Максимович, а Маяковский больше слушал, и по тому, как он смотрел на Алексея Максимовича, и по тому, как Алексей Максимович на него посматривал, я твердо знала, что мое предположение о том, что они друг в друга влюбятся, правильно, – весьма ближайшее будущее показало, что это так и было. Алексей Максимович сильно увлекся талантливым и темпераментным Владимиром Владимировичем, а Владимир Владимирович, несомненно, чувствовал то, что большинство настоящих талантливых людей по отношению к Алексею Максимовичу, – огромное уважение и благодарность.<...> Очень часто он бывал у нас в Петербурге, на Кронверкском проспекте, когда мы еще жили на пятом этаже. Это было в 1915–1916 году. Маяковский писал в это время свои большие поэмы, приносил к Алексею Максимовичу почти каждую главу отдельно, советовался с ним. <...> Алексей Максимович очень восторженно относился к поэме «Человек», к поэмам «Война и мир» и «Облако в штанах», нередко он говорил с Владимиром Владимировичем, намечая ряд новых тем. Это вообще было манерой Алексея Максимовича – он шел по жизни, как человек, в пригоршнях которого насыпаны неисчислимые богатства, драгоценности, и они щедро сыпались из рук его – пусть берет их кто угодно – берите только. Так было по отношению к Владимиру Владимировичу, только относился к нему Алексей Максимович особенно тепло и бережно.*

*Алексей Максимович восхищался им, хотя беспокоила его немножко, если можно так выразиться, зычность поэзии Владимира Владимировича. Помнится, как-то он ему даже сказал: «Посмотрите, – вышли вы на заре и сразу заорали что есть силы-мочи. А хватит ли вас? День-то велик, времени много?»*

*Про Маяковского много времени спустя он говорил также, что это чудесный лирический поэт, с прекрасным чувством, что хорошо у него выходит и тогда, когда он и не лирикой мысли высказывает.*

Горький, действительно, был свидетелем создания поэмы «Облако в штанах» и одним из первых ее слушателей. В статье «Копье в будущее» (1916) В. Хлебников писал: «Маяковский в неслыханной вещи “Облако в штанах” заставил плакать Горького. Он бросает душу читателя под ноги бешеных слонов, вскормленных его ненавистью. Бич голоса разжигает их ярость». Маяковский (с долей иронии) подтвердил этот факт в своей автобиографии:

*Читал ему <Горькому> части «Облака». Расчувствовавшийся Горький об-плакал мне весь жилет. Расстроил стихами. Я чуть загордился. Скоро выясни-лось, что Горький рыдает на каждом поэтическом жилете.*

Последняя фраза, ставящая под сомнение искренность отношения Горького к поэме, по замечанию «маяковеда» А. Михайлова, объясняется тем, что автобио-графия «Я сам» писалась тогда, когда в отношениях между Горьким и Маяковским произошло охлаждение.

В 1916–1918 гг. Маяковский сотрудничал в изданиях Горького – журналах «Летопись», «Новая жизнь». Поэма «Война и мир» (одна из ее частей была опубликована в «Летописи», как, к слову, и рецензия на «Облако в штанах», в которой автор, Н. Венгеров, пытался понять трагическую природу поэмы) также создавалась «в присутствии» Горького, которому импонировали антивоен-ные настроения этого произведения. В 1917 г. поэма была издана в основанном Горьким петроградском издательстве «Парус».



[auction.imperia.ru](http://auction.imperia.ru)

В том же издательстве годом раньше вышла книга стихов Маяковского «Простое как мычание» (первый поэтический сборник Маяковского «Я!» был издан в Москве в 13 г.).

Горький принял участие в отборе стихов, в по-иске названия для книги: «13-ый апостол», «Пять распятый» и, в конце концов, цитата из Пролога трагедии «Владимир Маяковский»: «Придите все ко мне, / кто рвал молчание, / кто выл / оттого, что петли полдней туги, – / я вам открою / словами / простыми, как мычанье, / наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги». Маяковский пре-поднес Горькому экземпляр книги с дарственной надписью. Это был ответный жест: Горький по-дарил Маяковскому книгу «Детство» с надписью: «Без слов, от души. Владимиру Владимировичу Маяковскому М. Горький».

Изданию «Мычания» не сопутствовал коммерческий успех: весь тираж в две тысячи экземпляров не распродали и через год. Это позволило критикам обру-шиться с упреками не только на поэта-футуриста, но и на Горького:

*Совсем было поставили крест на «творчестве» Маяковского, но вдруг его стихи издает издательство, девиз которого: «Сейте разумное, доброе, вечное».*

*Издательство, возникшее при «Летописи». Большой грех на душе издателей Маяковского!*

Но Горький знал подлинный человеческий масштаб молодого поэта и цену его дарования, в котором, судя по всему, писатель прекрасно разбирался. К примеру, Горький точно уловил смысл необычного заглавия автобиографической поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник» (1915), имевшей в первом варианте название-посвящение «Стихи ей», то есть возлюбленной поэта Лиле Брик. «Это позвоночная струна, самый смысл мировой лирики, лирики спинного мозга», – сказал Горький.

Но на рубеже 1920-х гг. обстоятельства внелитературного характера привели к указанному выше охлаждению отношений между Маяковским и Горьким.

Литературовед З. Паперный рассказал со слов Лили Брик: «В 1914 году Максиму Горькому передали, что несколько лет назад М. якобы соблазнил и заразил сифилисом женщину. Речь шла о “Сонке” (Софья Шамардина, у которой был роман с Маяковским в 1913–1915 г. и имя которой первоначально носила *Мария* – героиня “Облака в штанах”. – Г.М.). Поверив этой клевете, великий гуманист Горький пришел в негодование и стал во всеулышание осуждать Маяковского. Но сам Маяковский отнесся ко всему этому довольно просто: “Пойду и набью Горькому морду”. <...> Мы были тогда дружны с Горьким, бывали у него, и он приходил к нам в карты играть. И вдруг я узнаю, что из его дома пополз слух... Нам рассказал об этом [Виктор] Шкловский. Я взяла Шкловского и тут же поехала к Горькому. Витю оставила в гостинной, а сама прошла в кабинет. <...> “Так и так, мол, откуда вы взяли, Алексей Максимович, что Володя кого-то заразил?” – “Я этого не говорил”. Тогда я открыла дверь в гостиную и позвала: “Витя! Повтори, что ты мне рассказал”. Тот повторил, что да, в присутствии такого-то. Горький был приперт к стене и не простил нам этого. Он сказал, что “такой-то” действительно это говорил со слов одного врача. То есть типичная сплетня. Я попросила связать меня с этим “некто” и с врачом. <...> Но Горький никого из них “не мог найти”. Недели через две я послала ему записку, и он на обороте написал, что этот “некто” уехал и он не может ничем помочь и т.д. – Зачем же Горькому надо было выдумывать такое? – Горький очень сложный человек. И опасный, – задумчиво ответила мне Лиля. <...> Я рассказала эту историю Луначарскому и просила передать Горькому, что он не бит Маяковским только благодаря своей старости и болезни».

Эта ссора в дальнейшем наложила отпечаток на взаимоотношения поэта и писателя. В 1926 г. Маяковский пишет стихотворное «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», в котором в резкой форме упрекает Горького в сознательной, с его точки зрения, эмиграции. Горький, в свою очередь, критически высказывается об отношении Маяковского к классике, о поэтизации поэтом страданий, о гиперболизме и раздвоении художественного голоса поэта на лирический и сатирический.

В ряду «бросаемых» с палубы современной культуры оказывается и **Александр Блок**, хотя отношение к его поэзии и личности в будетлянском кругу было уважительным: «В сущности, футуризм должен был направить свое острие не против бумажной крепости символизма, а против живого и действительно опасного Блока. И если он этого не сделал, то лишь благодаря внутренне свойственной ему пиететности и литературной «корректности», – писал Осип Мандельштам в статье «Буря и натиск» (1923), посвященной «страстной литературной тяжбе двух поколений». Это подтверждается и в мемуарах В. Каменского: «Нам... нравился Александр Блок, но он ежился от холода непонимания и в одиночестве шел “своей стороной”».

Н. И. Харджиев, отмечавший чрезвычайную читательскую вдумчивость Алексея Крученых, изумлявшего «меткостью своих суждений и точностью своего “структурного слуха”», сожалел о том, что беглые записи футуриста на полях поэзии Александра Блока (а также Гоголя и Лермонтова), представляющие большой научный интерес, остались в черновиках.

В определенной степени, – считает О. Клиг, – Блок был предтечей футуристов в воспроизводимом ими характере лирического героя, который находится в амбивалентном состоянии отчуждения от мира и одновременно стремления слиться с ним. Такой характер являет собой знак распавшейся цельной картины мира (акмеисты, в противоположность авангардистам, стремились эту цельность восстановить). С поэтической точки зрения, по мнению другого исследователя – В. М. Жирмунского, с Блока начинается «деканонизация старой системы русского стихосложения» (силлабо-тонической), и именно блоковский дольник повлиял на свободную и раскованную тоническую систему В. Маяковского: разное количество слогов в строках, подвижное ударение, когда стихотворный ритм сохраняется за счет того, что в рифмующихся строках количество ударений если не одинаковое, то приблизительно равное. Маяковский разорвал классическую закрепленность силлабо-тонической системы стиха и перешел к тоническому стиху. Правда, как писал Н. И. Харджиев, «на пути к принципиально-новой поэтической системе у

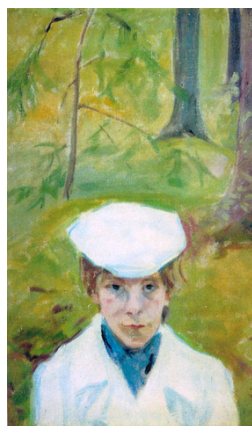
Маяковского возникали и гибридные формы, в которых находились в неустойчивом равновесии новаторские и традиционные элементы. <...> В ряде стихотворений 1913–1914 гг. еще доминирует силлабическая скованность и определенная метрическая канва, но в некоторых стихотворениях уже выкристаллизовываются формы типичного для Маяковского тонического четырехударного стиха».

Можно заметить также и некоторую тематическую близость между произведениями футуристов и А. Блока. Например, устойчивую тему авиации, небезразличную не только для авиатора Василия Каменского, но и для Константина Большакова (стихотворение «Аэромечта» в его книге «Сердце в перчатке» 1913 г.). Александр Блок, предвзято «модное увлечение» авиации в России 1911–1913 гг., еще в 1910 г. в стихотворении «Комета» выразил свой восторг перед «стадами стальных стрекоз», а в стихотворении «Авиатор» (1912) символически интерпретировал трагическое событие, произошедшее у него на глазах – гибель в мае 1911 г. одного из первых русских летчиков Владимира (Вольдемара) Смита.

Ищущий с начала 1910-х гг. новые формы художественного выражения, Блок внимательно следил за развитием постсимволистских течений в поэзии. Претензии акмеистов (с которыми Блок поначалу сблизился) «на роль наследника символизма и существенную корректировку символистской теории и поэтики» (О. Лекманов) раздражали его и привели в 1913 г. к сближению с Н. И. Кульбиным. На следующий день после выступления футуристов в Троицком театре в Петербурге (24 марта 1913 г.), где Маяковский, прочитав несколько стихотворений Блока, Брюсова и других, противопоставил им поэзию футуризма, Блок записал в своем дневнике:

*Эти дни – диспуты футуристов, со скандалами. Я так и не собрался. Бурлюки, которых я еще не видал, отпугивают меня. Боюсь, что здесь больше хамства, чем чего-либо другого (в Д. Бурлюке). Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм. Последние – хилы. Гумилева тяжелит «вкус», багаж у него тяжелый (от Шекспира до... Теофиля Готье), а Городецкого держат, как застрельщика с именем, думаю, что Гумилев конфузится и шокируется им нередко. Футуристы, прежде всего, дали уже Игоря Северянина. Подозреваю, что значителен Хлебников. Е. Гуро достойна внимания. У Бурлюка есть кулак. Это – более земное и живое, чем акмеизм.*

В этой же дневниковой записи А. Блок определил талант Игоря Северянина как «настоящий, свежий, детский». Впоследствии отношение Блока к Северянину изменилось. В 1915 г. он сравни-



М. Матюшин.  
Портрет Елены Гуро.  
1910.  
*avangardism.ru*

вал его с бульварной писательницей Анастасией Вербицкой и увидел в Северяnine антикультурное явление.

В 1912 г. Елена Гуро послала Блоку свой сборник стихов и прозы «Осенний сон», которую поэт в ответном письме назвал «красивой» и пообещал автору «читать ее внимательно». В этом же году, в январе, Блок встречался с Гуро и, судя по всему, нашел в ней достойного собеседника: «“Глубокий” разговор с Гуро. Я плету ужасно много, туманно, тяжело, сложно своим усталым, ленивым языком, однако иногда говорю вещи интересные» (запись в дневнике Блока 1912 г.).

Весной 1921 г. Блок вошел в жесткую конфронтацию с Н. Гумилевым и его учениками. Он пишет антиакмеистическую статью «“Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)» (1921), в которой отвергает инородность акмеизма по отношению к русской культуре, его формализм, эстетство и бездушность. Блок противопоставляет акмеизму футуризм, довоенные «нелепости» которого были, на его взгляд, пророчеством и предтечей «тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции». Футуризм, как «туманное зеркало», отразил в себе *«своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие “прозорливые” и очень умные люди не догадывались»*. Поэтому, – пишет Блок, – он «бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем “акмеизм”».

Известно, что из числа футуристов А. Блок выделял В. Маяковского. Не называя имени поэта, в этой статье Блок называет Маяковского «автором нескольких грубых и сильных стихотворений», которые нашли отклик у современников. Демократическое начало творчества Маяковского Блок оценил еще в 1913 г. – на премьере трагедии «Владимир Маяковский». Согласно воспоминаниям современников, «старший поэт» «отстаивал за Маяковским право громадного таланта», хорошо отзывался о поэме «Облако в штанах». Блок подарил Маяковскому книгу своих стихов с инскриптом: «Владимиру Маяковскому, о котором я много думаю».

Безусловная близость между поэтами наблюдается и в их тяготении к преобразованию мира. Устремленный к гармонии, Блок стремится преобразовать хаос в космос, открываясь при этом стихиям. *«Сколько бы Толстой и Достоевский ни громоздили хаоса на хаос – великий хаос я предпочитаю в природе. Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем и не на нем)... творит космос»*, – записал поэт в дневнике летом 1909 г. Сравним эту запись с заключительным поэтическим высказыванием в стихотворении Маяковского «А вы могли

бы?» (1913): «А вы / ноктюрен сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?». Речь идет не только о новом способе художественного отображения реалий городской жизни, но и о нахождении в очевидном хаосе уличной жизни гармонического начала. Такому истолкованию финального фрагмента текста способствует его блоковский «музыкальный» характер. Обнаруживается скрытый строй (благозвучие) событий и явлений городского мира, того, что по устоявшейся литературной традиции считалось диссонансным. Одновременно, если обратить внимание, как это сделала Д. Магомедова, на семантику местоимения «вы» и задуматься, к кому обращается поэт, то адресатами обращения могут быть и символисты, полагавшие музыку высшим искусством. В этом случае последние строчки стихотворения могут прочитываться как «полемический выпад против символистов».

К концу жизни, ввиду возобновившихся атак на Пушкина, А. Блок оспорил самую лихую формулу «Пощечины» в своей речи в годовщину смерти А. С. Пушкина «О назначении поэта» (11 февраля 1921 г.):

*Мы знаем Пушкина – человека, Пушкина – друга монархии, Пушкина – друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин – поэт. Поэт – величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет. Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.*

Эту же будетлянскую формулу, как предположил О. Лекманов, Блок опровергнул и в своем стихотворном завещании «Пушкинскому Дому»: «Это – звоны ледохода / На торжественной реке, / Перекличка парохода / С пароходом вдалеке». Используя футуристический образ «парохода современности», Блок вложил в него иное, чем у футуристов, содержание: пушкинская и современная эпоха не воюют друг с другом, а перекликаются голосами поэтов.

Упомянутый кубофутуристами поэт, драматург, прозаик, композитор, активный сотрудник символистских изданий, а с 1910 г. теоретик новой литературной школы – акмеизма («кларизма», по М. Кузмину) **Михаил Кузмин** был одной из самых заметных фигур художественной жизни Петербурга. Например, он играл заметную роль в жизни «утонченнейшей культурной лаборатории» – *Башины* Вяч. Иванова. Именно там в 1909 г. впервые появился Велимир Хлебников, о чем рассказывал поэт и переводчик Иоганнес фон Гюнтер:



Как-то в июле Иванов получил письмо от незнакомого молодого человека, который спрашивал, не может ли он его навестить. И однажды после обеда он пришел. Очень стройный, высокий, волосы соломенного цвета на пробор под высоким широким лбом, водянисто-голубой пустой взгляд чудака. Вначале бесцветный, так как небольшой, с бледными целомудренными губами рот мало что говорил. Он был студентом-естественником и писал стихи. Его попросили что-нибудь почитать. Он вытащил из кармана несколько скомканных бумажек и начал тихо читать. Он вообще говорил очень тихо и несколько запинаясь. Но то, что он читал, настолько отличалось от стихов символистской школы, что мы удивленно переглянулись. Мы – то есть Вячеслав и Кузмин, которые меня на эту встречу позвали. Никакой символики, но и никаких социалистических откровений. Там были птицы, которым он дал собственные, им изобретенные названия видов. Там были маловероятные картины и, прежде всего, очень произвольно выглядящее интенсивное обращение с языком, которое, как бы играя, проникало до самых корней слов. Хлебниковская молчаливая сдержанность иной раз несколько беспокоила, иногда можно было думать, что этот молодой человек не совсем нормален. При этой первой встрече мы еще не поняли, что имеем дело с природным гением. <...> Хлебниковские стихи нам не очень понравились. Но они имели столь своеобразный чекан, что Вячеслав... сразу оживился и стал стараться запутать молодого человека, который был чуть старше меня, в сети широко задуманного диспута о стихотворной просодии. Мы же с трудом могли следовать его теориям о языке, углублению в язык и дерзким корневым конструкциям. Из корня одного слова он мог логически развить десять новых прилагательных и десять новых глаголов. Вспоминую сейчас его стихотворение, где слово «смех» с такой завидной смелостью склонялось, изменялось и превращалось, что мы просто опешили. При всем том можно было сразу заметить, что у него не было никакой стихотворной школы, и ученый друг муз Иванов проповедовал Хлебникову, что тот еще много должен заниматься поэтикой формы. Но молодой человек этим совершенно не интересовался. Его одержимый, может быть магический, внутренний пыл стремился только к слову как таковому. За его запинаящейся немой скрывалась несгибаемая воля, которая держала его на выбранном пути.

Хозяину Башни, Вяч. Иванову, принадлежит и приоритет в наречении Хлебникова «Велимиром» – «повелителем миров». Как пишет А. Шишкин, это имя может обладать двумя противоположными смыслами: «тот, кто велит миру» и «вели мне, мир». Эта антиномичность может быть обозначена цепочкой Поэт – Слово – Мир – Бытие – Воля – Божество. У символистов, равно как и футуристов (особенно послеоктябрьской эпохи), художник-демиург узурпирует место Бога-творца или, как демиург анти-мира, аннигилирует данный мир, созданный положи-

тельным миротворцем. Но в рамках религиозно-мифопоэтического символизма утверждалось, что «теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» (Вяч. Иванов). У Хлебникова художник также исполняет «волю» мира и благодаря этому становится его господином.

М. Кузмин взял В. Хлебникова под свое покровительство и записывал в дневнике свои впечатления об исключительности и «гениальном сумасшествии» нового поэтического дарования. Вращаясь в символистских кругах, Хлебников принял это покровительство. Он писал брату: «Я подмастерье знаменитого Кузмина: он мой “magister”». Исследователи творчества Хлебникова подчеркивают, что «обучение» молодого литератора у «магистра» дало вполне реальные плоды. К примеру, пьеса «Мирскóнца», которая принесла Хлебникову лавры создателя истинно футуристического зрения, написана поверх «Рассказа о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле» Кузмина.

«Мирскóнца» представляет собой эпизоды из жизни мужа и жены (вариант: двух влюбленных), прокручиваемой в обратном порядке, от гроба до рождения. Эти детали образуют еще и законченный сюжет помолодения, от состояния трупа – к состоянию новорожденного. Р. Якобсон определил примененный в этой пьесе сюжетный ход как реализацию временного сдвига, притом обнаженного, то есть немотивированного и осложненного тем, что в прошлое, как пережитое, отнесены и реальное прошлое, и реальное будущее.

Хлебников по-разному относился к символистской культуре и к вождям различных течений русского символизма – от восхищения до неприятия, но к Кузмину сохранял доброе и уважительное отношение. Вот отчего, как вспоминал А. Крученых,

*Хлебников, по выработке манифеста <«Пощечина общественному вкусу»>, заявил: – Я не подпишу это... Надо вычеркнуть Кузмина – он нежный. Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении. Такого письма мир, конечно, не увидел!*

В свою очередь Кузмину принадлежит пронизательный отзыв о творчестве Хлебникова, опубликованный в 1922 г. – в год смерти поэта:

*Хлебников умер. Это был гений и человек больших прозрений. Органическая косноязычность, марка «футуриста» и выдавание исключительно филологиче-*

*ских (хотя и блестящих) опытов за поэтические произведения, сделают надолго его непонятным, но Вы давно уже оценили его опьянение русским языком и южно-русской природой, его лирико-эпическую силу, детскую нежность под шершавой корой и, наконец, его способность проникать в самую глубину, сердцевину творчества русских сил и предвидения. «Ночь в окопах» и «Зангези» – произведения длительного и неослабевающего дыхания. <...> Современность проходит по творчеству Хлебникова, как лучи прожектора по облачному небу, образуя странную и смутную игру сдвигов, но, перенесенная в метафизический план, приобретает тем более устойчивую и убедительную реальность. Хлебников был бы величайшим поэтом, «ведущим» наших дней, если бы можно было надеяться, что со временем он будет понятен. Но органическая невнятность и сознательное пренебрежение к слушателю ограничивают его место в искусстве.*

О длительных дружеских отношениях с М. Кузминым написал в своих мемуарах и Бенедикт Лившиц. Об этом же свидетельствует и дарственная надпись на книге стихов Лившица «Патмос» (1926): «Дорогому Михаилу Алексеевичу Кузмину, чудесному поэту, чье прекрасное творчество – подлинная моя отрада, – с нежной любовью и неизменной дружбой».

Что касается Владимира Маяковского, то Кузмин, познакомившись с футуристом в кабаре «Бродячая собака», неоднократно встречался с ним и общался в течение 1914–1917 гг. в различных литературных салонах, на литературных вечерах и «чаепитиях». Известен экспромт Маяковского, записанный в альбом художника Сергея Судейкина у него на квартире 25 июня 1915 г.: «Приятно марсовым вечером / Пить кузминской речи ром».

**Немало интересных записей о В. Маяковском есть в «Дневниках» М. Кузмина, опубликованных в 2000-е гг. В частности, запись о том, что Маяковский при первой встрече показался Кузмину живее и талантливее другого «дылды» – известного сатирика и пародиста Петра Потемкина.**

Произведения Маяковского и Кузмина появились рядом в выпусках футуристического альманаха «Стрелец» в 1915–1916 гг. Кузмин входил в тот круг поэтов (Пушкин, Ахматова, Бальмонт, Блок, Северянин), стихи которых по разным поводам Маяковский любил повторять и цитировать. В свою очередь, Кузмин посвятил Маяковскому оду «Враждебное море» (апрель 1917), вошедшую в его книгу «Вожатый». Это стихотворение – скрытая полемика Кузмина с футуристами по поводу их нигилизма в отношении культурного наследия. Следует отметить, что стихи Кузмина, написанные им в эти годы и позднее, весьма авангардны по форме и образности:

...сопенье, хрип и храп,  
пенной вонь слюны,  
зубов щелк,  
и гибель, гибель, гибель  
волочет тебе враг!  
Вислое брюхо сосцато  
поднялось...

(«Святой Георгий», сб. «Нездешние вечера», 1921).

Это отличает их от стихотворений М. Кузмина 1910-х гг., мир которых В. Шкловский ядовито обозначил как «мир... с точным названием прежде непоэтических вещей настолько узкий, что для его расширения к нему балконами прицеплены романы и рассказы из стилизованного прошлого». О достаточно пристальном внимании Кузмина к творчеству футуристов (особенно к поэзии Маяковского и «творениям» Хлебникова) говорит его пронизательная литературно-критическая статья «Парнасские заросли» (1923), дающая оценку художественной эволюции Маяковского:

*Имя Маяковского, я думаю, теперь никого не пугает, с тех пор как он вырос из чемпиона футуризма, официального революционера и добровольного пугала – в поэта Маяковского. Но признание позволяет и лучше рассмотреть его чисто поэтические свойства. Богатая изобретательность в области риторических образов, ораторский темперамент, чувство ритма (но не чувство слова, как у Хлебникова), долгое дыхание и внутренняя сентиментальность покуда отличительные черты этого выдающегося поэта. Но мне кажется, что первый круг его творчества близок к концу. И «150 000 000», равно как и «Мистерия-Буфф», оживлена только введением в них приемов сатирических листков, замаскированных псевдорусской манерой раешников. Впрочем, это не противоречит традиции политических памфлетов. Изобретательность и блеск площадного зубоскальства (без всякого уничижения такого сорта остроумия) не всегда отвлекают внимание от того обстоятельства, что содержание этих вещей по своему весу далеко не соответствует их «планетарным» размерам и претензиям. Покуда все-таки самым совершенным из произведений Маяковского остается «Человек», не произведший такого шума. <...> Примечательные постановки «Мистерии» и необыкновенный успех поэмы выделили их в событие, даже невзирая на события не поэтического порядка, владевшие всеобщим вниманием.*

Из современников от бюджетлян больше всех «доставалось» поэту, драматургу, переводчику, автору широкоизвестных романов и рассказов, одному из основоположников русского символизма **Федору Сологубу** (по А. Крученых – «Сологубешке»). Вадим Шершеневич в своих мемуарах написал, что «Сологуб видел в футу-

ризме грозную опасность». Но не меньшую угрозу, с точки зрения футуристов, Сологуб представлял для новейшей литературы, для самоощущения современников.

В марте 1913 г. на одном из диспутов В. Маяковский, воспользовавшись хлебниковской номинацией (в философско-математическом эссе В. Хлебникова «Учитель и ученик» 1912 г. был подчеркнут интерес Сологуба к теме смерти), говорил:

*От Сологуба – гробокопателя, от Андреева – отца самоубийства мы зовем вас к современности. Жить клокочущей жизнью города, скрежетом рельсов, таить в дыханьи полей, прыгать, смеяться...*

В изданном в том же году «трактате» «Чорт и Речетворцы» (1913) Алексей Крученых передразнивал скептицизм и меланхолизм Сологуба:

*...разбуженная саранча <нечистая сила> сонно схватила Сологуба и пожевав губами изблевала его и вышел он из ее рта сморщенным рыхлым и бритым. и стал он отфыркиваться: мечты–обман и сон! и закартавил триолеты земле.*

Но, по мнению некоторых исследователей, воздействие Ф. Сологуба (интонации, мотивы, косноязычие) ощутимо в стихотворениях таких книг А. Крученых, как «Старинная любовь» (1912) и «Бух лесиный» (1913). Впрочем, и сам «бешеный футурист» позже признался, что в своих первых поэтических опытах занимался «нефтеванием болот сологубовщины».

Особая история связана с Федором Сологубом как «попечителем» Игоря Северянина. По воспоминаниям Артура Лурье, Сологуб отечески любил молодежь и этим напоминал ему Николая Кульбина: он «был добрейшим из людей, несмотря на свое ледяное спокойствие, смущавшее посторонних, и на бесстрастное выражение лица». Ф. Сологуб содействовал признанию и продвижению Игоря Северянина: посвятил ему вечер в своем доме и триолет «Восходит новая звезда...», выступил с докладами о его поэзии и написал предисловие к первому сборнику северянинских стихов «Громокипящий кубок» (1913). Правда, по мнению Д. Бурлюка, Сологуб «приветил» Северянина тогда,

*когда это сделала уже толпа издателей и ручеек курсисток. Когда в этом признании не было уже никакого открытия нового светила. На небе русской литературы всем очевидная горела звезда лирика первой величины, когда Северянин через головы критиков и газет, готовых всегда замолчать, вдруг, сразу, стал модным поэтом, а издатели, купив право изданий за сотни рублей, продали книги в неслыханном тираже – до полусотни тысяч экземпляров.*

Это замечание Бурлюка, высказанное в статье 1920 г., объясняет оскорбительную фразу в манифесте «Идите к черту!» (1914), подписанного, среди прочих, и Игорем Северяниным: «Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы при-

*крыть свой облысевший талантик*». Подразумевалось, видимо, не столько приглашение Северянину участвовать в совместном турне с Сологубом и его женой, писательницей Анастасией Чеботаревской, в марте 1913 г. (для оживления программы), сколько утверждение фигуры Игоря Северянина как «более яркой, более звучащей в сердцах молодых», чем «творческий абрис» бросаемого с «парохода современности» устаревшего Сологуба.

Василий Каменский в своих мемуарах писал об особом интересе футуристов к личности и творчеству двух писателей – Александра Блока и **Алексея Ремизова**. Ремизов – известный с 1897 г. автор большого количества рассказов, статей, переводов, романов и повестей. Он живо интересовался народными сказками, религиозными преданиями, апокрифами, мифами, мистическими учениями. С Ремизовым тесно общались В. Каменский, Людмила Бурлюк (Ремизовы познакомились с Давидом и Людмилой Бурлюк в 1903 г., с тех пор Л. Бурлюк стала близкой подругой жены Ремизова), Михаил Матюшин. Согласно В. Каменскому, «крепкие, как бражное пиво, сказки» Ремизова и его «навороченные» «сумбурные сны» в какой-то мере будорожали «уездную безотрадную улицу общего литературного бытия», его «нестерпимую скуку». Проза Ремизова по-символистски сгущена и экспрессионистски выразительна, а также чрезвычайно самобытна с лексической, синтаксической, структурной точки зрения. В языке его текстов отразилась привязанность писателя к древним формам русского языка, к пластам русской книжности, к диалектам и народной речи. Все это привлекло к Ремизову Велимира Хлебникова. Заинтересованные проблемами художественной речи, маститый и мало кому известный писатели близко сошлись в конце 1908 – начале 1909 г.: в мемуарах «Кукха» Ремизов вспоминает о том, как они «с Хлебниковым слова разбирали». На некоторое время Хлебников сделался чем-то вроде ученика Ремизова и даже стал прототипом одного из персонажей его повести «Крестовые сестры» (1910).

Как пишет А. Данилевский, сама хлебниковская идея «самовитого слова» отчасти обязана своим происхождением ремизовским поискам «незатертого» слова в диалектных словарях. Возможно, писатель стимулировал и хлебниковское представление об «испорченности», «засоренности» современного русского языка иностранными заимствованиями, а также разделял желание Хлебникова реанимировать язык посредством его возвращения к историческим корням. Но хлебниковский планетарный замах («хотел орусить весь земной шар», – как писал Ремизов в одном из писем) был неприемлем для старшего писателя. Его «дело» было «короче»: «оживить русским ладом затасканную русскую беллетристику». О сходстве и различии А. Ремизова и В. Хлебникова писал Н. Гумилев в своих критических заметках «Письма о русской поэзии»:

*В. Хлебников – визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли – своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны. Но Ремизов – теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой, черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но ведь, чего не приснится, а во сне все значительно и самоценно.*

Книгу А. Ремизова «Посолонь» высоко ценила Елена Гуро. Он также оставил самые благожелательные отзывы о ее творчестве. По свидетельству В. Каменского, именно Ремизов предложил заглавие для первой книги кубофутуристов – «Песьеголовцы с единым оком» (отвергнутое В. Хлебниковым, придумавшим иной титул – «Садок судей»). Этот факт Д. Бурлюк прокомментировал в своих воспоминаниях:

*...благодаря ненависти, насмешкам окружающих... ясно стало, что мы — новое племя! Ремизов назвал нас причиной русской литературы. «Вы песьеголовцы!»... Началась непримиримая война за новое в искусстве.*

В письме-отзыве на статью К. Чуковского об Ахматовой и Маяковском (1921) Максим Горький, опровергая мысль критика о том, что у Маяковского нет литературных «предков», объяснял автору статьи «зависимость» Маяковского от поэзии Северянина и **Саша Чёрного** (настоящее имя – Александр Гликберг):

*Последний давал в стихах своих немало резкостей и грубостей порою не менее значительных и правдивых, чем Маяк<овск>ий. Это не важно, что острие сатиры Черного было направлено против интеллигента, – здесь речь идет о форме, о преемственности. Как-то, в Мустамьяках [дачный поселок под Петроградом. – Г.М.] Маяков<ский> изъяснялся в почитании Черного и с удовольствием цитировал его наиболее злые стихи.*

Признание и популярность среди читателей и литераторов Саша Черный получил благодаря своим политическим и социально-бытовым саркастическим сатирам 1908–1912 гг. в еженедельном сатирическом журнале «Сатирикон», и о влиянии его поэзии на становление своего лирико-сатирического метода Маяковский написал сам. В автобиографии, в главке «Начало мастерства», значит: «Поэт читаемый – Саша Черный. Радовал его антиэстетизм».

Давид и Мария Бурлюки в своих мемуарах объясняли: «Маяковский коснулся и сделал предметом поэзии все “гнусности” жизни, о которых языком поэта осмелился говорить Саша Черный». Характерное для сатир Саша Черного выделе-

ние физиологической детали, вырастающей до самодостаточного образа, грубое овеществление человека – прием, используемый Маяковским в его собственных сатирах – «гимнах», которые он публиковал в журнале «Новый Сатирик» в 1915 г. Современный исследователь Дм. Быков полагает, что Саша Черный разработал почти все темы В. Маяковского: ненависть к быту, любовь к зверью, даже навязчивые мысли о суициде. Стихотворные цитаты из сатир Саши Черного можно обнаружить в прозаическом творчестве Маяковского, к примеру, в статье «Живопись сегодняшнего дня» (1914). Однако ни Маяковский, ни его соратники по авангардному искусству не избежали колкости известного сатирика, назвавшего Маяковского «красным бардом из полшивной» и высмеявшего, к примеру, манифест художественного объединения «Ослиный хвост», организованного М. Ларионовым и Н. Гончаровой в 1912 г., в стихотворении «Рождение футуризма»:

*Художник в парусиновых штанах,  
Однажды сев случайно на палитру,  
Вскочил и заметался впопыхах:  
«Где скипидар?! Давай – скорее вытру!»  
Но, рассмотревши радужный каскад,  
Он в трансе творческой интуитивной дрожи  
Из парусины вырезал квадрат  
И...учредил салон «Ослиной кожи»,*

Позднее, в январе 1922 г., Маяковский «покинул» с Сашей Черным, обыграв его псевдоним и эмиграцию в 1920 г. в выступлении на «первом настоящем вечере сатиры» в Политехническом музее. В «веселом докладе» Маяковского значилось: «...Древний юмор. Саша Черный, Александр Черный, Александр Иванович Белый. Пр. Аверченки».

Причисленные к «древнему юмору» «Пр<очие> Аверченки» подразумевают еще одну известную фигуру 1910-х гг. – редактора (с 1908 г.) и одного из авторов-рассказчиков «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» (издавался с лета 1913 г.) **Аркадия Аверченко**, также высоко ценимого В. Маяковским. Известный славист Оге А. Ханзен-Лёве в качестве примера «приема “материализации” языкового или литературного ряда» в поэзии В. Маяковского приводит строки из его стихотворения 1915 г. «Пустяк у Оки», опубликованного в «Новом Сатириконе»: «Месяц улыбается и заверчен, как / будто на небе строчка / из Аверченко...».

Как писали авторы исследований поэтического новаторства Маяковского Н. Харджиев и В. Тренев, «в истории искусства известно много случаев, когда новаторство и комизм тесно переплетаются между собой». Как редактор популярных сатирических еженедельников, «Аверченко явно присматривал Маяковского



на роль главного сатириконского поэта» (Д. Быков), но не упускал возможности отточить свое юмористическое мастерство на эпатажных перформансах футуристов. Так, после прошедшей в Петрограде в марте-апреле 1915 г. «Первой футуристической выставки картин “Трамвай В”» Аверченко опубликовал памфлет «Крыса на подносе», в котором «провозвестники будущего искусства» описывались как «долговязые», «экспансивные, экзальтированные» молодые люди «с ложками в петлицах и миловидной розовой сыпью на лицах», главная цель которых «шум сделать, разговоры вызвать».

Как видим, теоретически для новаторов-ниспровергателей не было разницы между представителями старой школы русского романтизма и реализма, юмористами, модернистами и (нео)реалистами. Последние представлены в декларации «Пощечина общественному вкусу» «быговиком», как выразился А. Крученых в одном из своих манифестов, **Александром Куприным** (принявшим участие в осмеянии футуристов на вечере «Футуризм или просто скандализм [Герои литературного момента]» в январе 1914 г.) и **Иваном Буниным**, мимо которого, по выражению В. Брюсова, прошла вся лирическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (отзыв 1907 г.) и который, тем более, отказывался признавать новые поэтические течения 1910-х гг., резко отзываясь о любом из них.

Саркастичным или неприязненным было отношение И. Бунина к отдельным авторам – В. Брюсову, А. Блоку, М. Цветаевой, А. Ахматовой, С. Есенину, В. Маяковскому, В. Хлебникову, о котором Бунин в своих «Воспоминаниях» (1959) отзывался как о человеке ненормальном, спекулирующем своим сумасшествием, но не без «элементарных залежей какого-то дикого художественного таланта». В тех же мемуарах Бунин весьма нелицеприятно высказался о В. Маяковском и его товарищах, о своей непосредственной стычке с Маяковским в апреле 1917 г.:

*Маяковский прославился в некоторой степени еще до Ленина, выделился среди всех тех мошенников, хулиганов, что назывались футуристами. Все его скандальные выходки в ту пору были очень плоски, очень дешевы, все подобны выходкам Бурлюка, Крученых и прочих. Но он их всех превосходил силой грубости и дерзости. Вот его знаменитая жёлтая кофта и дикарская раскрашенная морда, но сколь эта морда зла и мрачна!*

Писатель «строгого артистического таланта» (формулировка Нобелевского комитета) Иван Бунин отказывал декадентам, модернистам и авангардистам в естественности и духовном здоровье; силы и литературные способности их, с его точки зрения, «были и впрямь велики, но таковы, какими обладают истерики, юроды, помешанные, ибо кто же из них мог назваться здоровым в обычном смысле этого слова?».

## (IX)

В мемуарах А. Крученых уточняется связь заявления «С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..» с интенцией предыдущего манифестационного высказывания: «“С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество” (Л. Андреева, Куприна, Кузмина и пр.)». Поэтому интерес представляет другое: «высокомерность» той позиции, с которой кубофутуристы оглядывают поле литературы, то есть взгляд «с высоты небоскребов».

Казимир Малевич, числивший себя футуристом, заявлял: «Футуризм как мироощущение, выражаясь в динамике <...>, считался урбанистическим искусством. <...> Содержанием футуризма был мир стали-электромоторный». Небоскреб и пароход как элементы городского технизированного пейзажа символизируют «верх относительно либо дна (места, где должны оказаться казнимые писатели), либо городского пространства (того, по которому передвигаются обычные люди). Оба объекта в манифесте поданы как захваченные кубофутуристами для того, чтобы совершать свои... нападения на противников. ...с парохода кубофутуристы бросают Пушкина и других классиков, а с небоскреба взирают на ничтожество своих литературных современников» (Л. Панова).

С момента возникновения русского футуризма в критике обращалось внимание на то, что теоретическая проповедь ими новой городской эстетики не соответствует поэтической практике группы «Гилея». Таков, к примеру, интимный, импрессионистический, близкий символизму урбанизм Елены Гуро, в котором (в книге «Шарманка» 1919 г.) Н. И. Харджиев, тем не менее, находил общность с «идейно-эмоциональной концепцией города» у В. Маяковского. Велимир Хлебников же разрушал утонченную и упадническую культуру города и устремлялся к архаическим пластам человеческого знания и сознания, а находящийся на гребне технических достижений современности авиатор Василий Каменский предпочитал развивать в своем творчестве фольклорные традиции.

По мнению К. Чуковского,

*сколько бы они <футуристы>ни вещали, что взирают на наше ничтожество с высоты каких-то небоскребов, сколько бы они ни притворялись певцами машин, городов, афиш, аэропланов, трамваев, дредноутов, всей новой грядущей фабрично-площадной цивилизации, сколько бы они ни пели о шустовских коньячных заводах, о витринах магазинов Аванцо, об автомобильных гаражах и о газетных киосках, все это «так», для блезиру, только по долгу службы, потому что иначе нельзя, а дай им настоящую волю, так они в тот же миг ото всех небоскребов, киосков, моторов, ото всяких проблесков будущего побегут в свои пещеры на карачках – к скифским бабам, к каменному веку: сбросим же с себя наслоения тысячелетних культур!*

*Для футуристов итало-французских фабрики, небоскребы, вокзалы – главная суть. Они каждым нервом чувствуют, что настало новое, неслыханное, что, обмотав, как клубок, всю планету стальными нитями рельсов, одолев притяжение земли аэропланым пропеллером, победив пространство и время экспрессами, кинематографами, кабелями, мы ныне должны воспевать, конечно же, не Розу Эдема, не Лауру, не Беатриче, а керосино-калильную лампу, бензиновый мотор, туннели, «новое дрожание арсеналов и верфей; мосты, перешагнувшие чрез реки, подобно гимнастам-гигантам; фабрики, привешенные к тучам на скрученных лентах своих дымов, автомобили с цилиндрическими ящиками», и все это, конечно, превосходно, но нашим суздальским, виндаво-рыбинским, московским, где же им в Шуе, в Уфе соорудить хоть один небоскреб?*

Из всех российских футуристов по линии урбанизма К. Чуковский выделил только В. Маяковского, как, впрочем, и К. Малевич, писавший: *«Громили всё и живописцы и поэты <...>. Маяковский больше всех подходил. Он грохотал, ломал, надламывал. Мотор, железо, сталь, чугун врывались в его футуристическую поэзию...»*. Но именно К. Чуковский один из первых заметил, что город для Маяковского «не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение – для него словно гвоздь, забиваемый в сердце».

В лирике Владимира Маяковского яснее всего проступает двойственный характер футуристического урбанистического видения. Будучи символом технократического будущего, город у Маяковского одновременно обличается как воплощение пошлости культуры потребления и дегуманизации: *«Мы завоеваны! / Ванны. / Души. / Лифт. / Лиф души растянули»* («Из улицы в улицу», 1913). Подобный взгляд на город, разработанный ранее символистами, порождает художественный сюжет «восстания вещей», освободившихся от гнета воли и разума человека: таковы картины урбанистического апокалипсиса в произведениях Велимира Хлебникова «Журавль» (1909) и «Маркиза Дээс» (1909–1911). В сюрреалистическом «Журавле» строительный кран превращается в языческого идола или сказочного дракона, которому люди приносят в жертву детей:

*Полувеликан, полужуравель,  
Он людом грозно правил,  
Он распростер свое крыло, как буря волокна,  
Путь в глотку зверя предуказан был человеку,  
Как воздушнице путь в печку.  
Над готовым погибнуть полем  
Узники бились головами в окна,  
Моля у нового бога воли.*

«Новые скорости, новая машинная оптика задают новую, уже не человеческую меру пространства и времени, механические формы жизни вытесняют формы

природные, и человек воспринимает эту новую реальность как отчуждающую его» (Т. Пахарева). В трагедии «Владимир Маяковский» (1913) читаем:

*И вдруг  
все вещи  
кинулись,  
раздирая голос,  
скидывать лохмотья изношенных имен.  
Винные витрины,  
как по пальцу сатаны,  
сами плеснули в днища фляжек.  
У обмершего портного  
сбежали штаны  
и пошли –  
одни! –  
без человеческих ляжек!  
Пьяный –  
разинув черную пасть –  
вывалился из спальни комод.  
Корсетсы слезали, боясь упасть,  
из вывесок «Robes et modes».*

Заметим, что у Хлебникова «восстание вещей» является кульминацией сюжета, а в трагедии Маяковского трагико-буффонадный момент «восстания вещей» – «только проходной эпизод в развитии основной темы: борьба поэта “нищих” с властью религии и буржуазным правопорядком». Позднее тема «восстания вещей» была развита Маяковским в крупных произведениях – в пьесе «Мистерия-буфф» (1918) и поэме «150000000» (1919–1920).

Урбанистическая сниженная образность у В. Маяковского и Д. Бурлюка основывалась на языке городских улиц – на просторечиях, вулгаризмах, брани: «улица муку молча пёрла», «А улица присела и заорала: “Идемте жрать!”», «брюхатая пашня», «требушите неба своды». Аналогично Игорь Северянин и его последователи активно вводили в свою поэзию языковой материал, «почерпнутый в зарождающейся в больших городах массовой культуре: культуре кафешантанов и варьете, желтой прессы и бульварных романов».

Значима и выраженная в манифесте авторская позиция «с высоты <небоскребов>», которая демонстрирует как созидательную, так и деструктивную власть авангардистов над миром: «Волишебницы дар есть у меня, сестры небоглазой / С ним я распутаю нить человечества...» (В. Хлебников), «Мир огрёмив мощью голо-

са, / иду – красивый, / двадцатидвухлетний» (В. Маяковский). Во вступительной статье к сборнику «Трое» (1913), задуманном В. Хлебниковым, А. Крученых и Е. Гуро и изданном после ее смерти, авторы писали, что основной чертой художницы и поэтессы была жившая в ней надежда на грядущее «новое громадное качественное завоевание мира... Гуро уже видела этот мир, жила в нем».

(X)

Деривационные эксперименты (изменение формы и семантики исходных языковых единиц, словотворчество, слово-новшество), согласно языковым теориям Велимира Хлебникова, проистекают из «светлого русла родного, первобытного слова», из природных свойств русского языка, которым писатели могут/должны подчиняться:

*Словотворчество – враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем.*

Воспользоваться этим правом значит исцелиться от оторванности современной культуры от корней и установить мистическую связь народа и земли, на которой народ обитает. В статье «Наша основа» (1919) В. Хлебников рассуждал следующим образом:

*Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка. Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания. <...> Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор, и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово творяне – творцы жизни. Или, если мы знаем слово землероб, мы можем создать слово ремяпахарь, времяроб, т. е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова: миропахарь или нраво, или нравда <...>. Вы замечаете, как здесь, заменой п буквой н, мы перешли из области глагола править в область владений нравиться. Также возможны слова нравитель, нравительство <...>. Слову боец мы можем построить поец, ноец, моец. <...> Слову вервие мыслимо мервие и мервый – умирающий; немервый – бессмертный. Слово князь дает право на жизнь мнязь – мыслитель и лнязь, и днязь. ...Звач тот, кто зовет. Правительство, которое хотело бы опереться только на то, что оно нравится, могло бы себя назвать нравительством. Нравда и правда. Слову ветер отвечает петер от глагола петь: «Это ветра ласковый петер...» <...> слово бритва дает право построить мритва, орудие смерти. <...> Возьмем слово лебедеь. Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья – воду, разливающуюся по озеру. Глагол лить дает лебу – проливаемую воду, а конец слова – ядь – напо-*

минает черный и чернядь (название одного вида уток). Стало быть, мы можем построить – небеди, небязеский: «В этот вечер за лесом летела чета небедей».

Перед нами примеры словоизменения по грамматической аналогии, в которых наличествует семантика. К этому же типу семантической деривации можно отнести словотворчество типа *пястук* в значении «кулак» от слова *пять* или *идутное* в значении «будущего» от глагола *идти* – всё это хлебниковские неологизмы.

Вот первые строки стихотворения Хлебникова начала 1908 г.:

*Там, где жили свиристели,  
Где качались тихо ели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.  
Где шумели тихо ели,  
Где поюны крик пропели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.*

Отдельные детали лесного пейзажа – ели и свиристели – выражены обычными словами, но элементами изображенного места действия стали некие новые «*времири*» и «*поюны*», выраженные новообразованными словами. Семантика этих слов не столь уж затемнена, потому что в них легко узнаются корни слов «*время*» и «*пой*». Непривычен только способ словообразования новых слов от именно этих корней с суффиксами *-ир* и *-юн*, которые, тем не менее, встречаются в других словах: «*снегирь*», «*болтун*», «*грызун*», «*скакун*» (суффикс *-ун/-юн* может образовывать слова, обозначающие мир фауны по характерному для них признаку). Неологизм «*времирь*» необычен по своей внешней (звуковой) форме, но довольно прозрачен по внутренней, потому что благодаря корню, связанному с представлением о времени, и суффиксу, связанному с представлением о птице («*снегирь*»), создает образ времени, которое летит, как птица, или образ птиц, летящих, как время.

А. Крученых в «Декларации слова как такового» (1913) пошел дальше Хлебникова, полностью освобождая слова от их коммуникативной и нарративной функции («заумный язык»):

*Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд и т. д.).*

Согласно Крученых, творение «личного» языка (то есть словотворчество, «слово-новшество») – это усовершенствование, обогащение логической речи или, по

Крученых, «общего языка (понятий)». Второй же тип произвольного словотворчества («заумный язык») не входит ни в какую координацию с практическим языком.

Языковая теория В. Хлебникова, как пишет Вяч. Вс. Иванов, строится на двух разного рода допущениях. Первое лежит в области звуко-смысловых связей внутри русского языка: к примеру, значение звуко-сочетания *со* поэт определяет подбором русских слов, содержащих это звуко-сочетание. Другое же допущение не ограничивается конкретным языком и касается непосредственных связей звуков и выражаемых ими смыслов. Это процесс снабжение фонемы значением, которое можно вывести непосредственно из качества звука – «звукосемантика»: «Если *Ч* сопутствует смысл угасания жизни, исчезания (почить в тени бытия), то *Б* – вершина бытия – быть, бердо, бердыш», – делился своим звуковым «символизмом» Хлебников в одном из писем А. Крученых в октябре 1913 г.

«Читаемые» таким образом звуки при введении их в поэтическую речь, делают ее «заумной». К примеру, звуко-сочетание *мо*. Согласно словарю звуков, который составил Хлебников, оно означает «распадение одного объема на мелкие многочисленности». Поэт сам предложил «перевод» значения *мо* в своем «личном» языке: «распыление слов на единицы мысли в оболочке звуков» – «бо *мо* слов *мо* ка разума». Исходя из такого толкования, можно разгадать значение первой строки четверостишия «Заклятие именем» (1908–1909):

*О, достоевскиймо бегущей тучи!*  
*О, пушкиноты млеющего полдня!*  
*Ночь смотрится как Тютчев,*  
*Безмерное замирным полня,*

которое Вяч. Вс. Иванов предлагает рассматривать как ряд отождествлений природных, особенно небесных явлений, где «тучу» следует понимать как подобие Достоевского, а «пушкиноты» как «красоты» полдня: пушкинская ясность полдня в отличие от грозового Достоевского. При этом *мо* сохраняет то свое значение, которое Хлебников раскрыл в своем словаре: туча, как и Достоевский, проливается (дождем, океаном слов), ее объем распадается на бесконечно малые части.

Иной вид заумного языка, названный Хлебниковым «языком богов», поэт использовал в Плоскости II и XI «сверхповести» «Зангези» (1920–1922). Слова этого языка также обладают четко выраженным звуковым строением, что позволяло речениям «богов» оказывать завораживающее воздействие на читателя (слушателя) на подсознательном уровне.

У Хлебникова звукопись, «игра голоса вне слов» (то есть «заумь») оправданы, например, «птичьим» языком, как в стихотворении «Мудрость в силке»: «Хлебни-

ков был, как и его отец, профессиональным орнитологом, опубликовавшим еще в студенческие годы научные статьи по биологии и зоологии. По свидетельству Бенедикта Лившица, слышавшего чтение Хлебникова, тот “уходил искать *мудрость в силке*”, в стихию птичьей речи, воспроизводя ее с виртуозностью, о которой не дает никакого представления “нотная запись”. Под последней Бенедикт Лившиц имел в виду передачу птичьих голосов посредством русских звуков, например: пиньпиньпинь и т.п.» (Вяч. Вс. Иванов).

Опыты «песней звукописи» в Плоскости XV «сверхповести» «Зангези» через Ш. Бодлера (сонет «Соответствия»), А. Рембо («цветной сонет» «Гласные») и С. Малларме («теория соответствий» между цветом и звуком) восходят к Платону.

У Артюра Рембо: «А – черно, бело – Е, У – зелено, О – сине, И – красно... Я хочу открыть рождение гласных» (пер. Н. Гумилева). Ср. в листовке Николая Кульбина «Что есть слово» (1914): «Каждая согласная имеет свой цвет: р – красная (кровь, драка, вражда, рок); ж – желтая (желание, вожеление, жажда); с – синяя; з – зеленая; х – серая; г – черно-желтая; к – черная», или в стихотворении Давида Бурлюка: «Звуки на а широки и просторны, / Звуки на и высоки и проворны, / Звуки на у, как пустая труба, / Звуки на о, как округлость горба, / Звуки на е, как приплюснутость мель, / Гласных семейство смеясь просмотрел».

Постигаются самые простые элементы языка – гласные и согласные звуки. Их роль проясняется «по аналогии с “первичными” для человека ощущениями – пространства и времени, цвета, звука, запаха» (В. Поляков):

*звук то голубой, то синий, то черный, то красный:*

*Вэо-вэя – зелень дерева,  
Нижео́ты – темный ствол,  
Мам-э́ами – это небо,  
Пу́чь и ча́пи – черный грач.  
Мам и э́мо – это облако.*

В системе словотворческих «языковых слоев» В. Хлебникова были «звездный язык», «тайные языки», «птичий», «обезьяний» (фантастическая повесть «Ка», 1915), «бесовский» (стихотворение «Ночь в Галиции», 1913), «женские слова», «слова протеста», «всеславянские языки», «число как слово», «язык богов». Многие из них связаны с идеей экстатической речи, в процессе которой преодолевается человеческое измерение и время. Оге А. Ханзен-Лёве определил это как проявление архаичного представления о том, что существует якобы «язык вещей», что вещи общаются друг с другом посредством их «имен», соответствующих их сущности, и



не являются при этом объектами внешнего обозначения говорящего человека: «не человек дает “вещам” их имена, а творец языка открывает истинные имена вещей, внимая их “разговору”, который они непрерывно ведут между собой».

Мишель Фуко, обращаясь к поэзии Малларме, писал, что поэт соглашается «остаться в нем (языке) простым исполнителем чистого обряда», как бы отвечая на вопрос «говорит ли все, что безмолвствует в мире, в наших жестах, во всей загадочной символике нашего поведения, в наших снах и наших болезнях – говорит ли все это и на каком языке, сообразно какой грамматике?»

Для поэзии Хлебникова характерно сочетание в пределах одного текста неологизмов и слов практического языка, как в известном стихотворении «Заклятием смехом».

Согласно К. Чуковскому, «Заклятие смехом» знаменовало собой рождение футуризма. Это не совсем так. Стихотворение было написано в 1908–1909 г., и символом футуристического движения оно стало благодаря публикации в протофутуристической «Студии импрессионистов», изданной Н. Кульбиным в 1910 г., а также благодаря критикам, публицистам и подражателям. «Эти внешние по отношению к... тексту обстоятельства сыграли роль “остраняющего” фона, родственного столь любимой футуристами поэтике алеаторичности, при которой факторы подачи текста, автором никак не контролируемые, вносят в него искомый новый смысл» (Л. Панова).

*О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешиц надсмеяльных – смех усмейных смехачей!  
О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики,  
Смеюнчики, смеюнчики.  
О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!*

К. Чуковский стоял у истоков канонизации этого стихотворения, написав в статье 1914 г. «Эгофутуристы и кубофутуристы»:

*Смехунчики еще и тем хороши, что, не стесняемый оковами разума, я могу по капризу окрашивать их в какую хочу окраску. Я могу читать их зловецю,*

*и тогда они внушают мне жуть, я могу читать их лихо-весело, и тогда мне чудится, что пасха, весна и что мне четырнадцать лет. Тогда смехунчики, смешики – как весенние воробушки, как бегущие малые тучки. Нет, действительно, без разума легче, да здравствует заумный язык, автономное, свободное слово!*

А позже В. Маяковский в статье-некрологе В. Хлебникову (1922) окончательно «закрепил “автономность” слова в “Заключении смехом”, а заодно расподобил поэтику Хлебникова с поэтикой символистов»:

*Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда – углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи. Когда возник, быть может, десяток коренных слов, а новые появлялись как падежи корня (склонение корней по Хлебникову) – напр., «бык» – это тот, **кто** бьет; «бок» – это то, **куда** бьет (бык). «Лыс» то, чем стал «лес»; «лось», «лис» – те, кто живут в лесу.*

Леса лысы.

Леса обезлосили. Леса обезлисили –

*не разорвешь – железная цепь. А как само расплзается –*

Чуждый чарам черный челн

*Бальмонт.*

*<...> Известнейшее стихотворение «Заключение смехом» ... излюблено одинаково и поэтами, новаторами и пародистами, критиками... Здесь одним словом дается и «смейево», страна смеха, и хитрые «смеюнчики», и «смехачи» – силачи.*

*Какое словесное убожество по сравнению с ним у Бальмонта, пытавшегося также построить стих на одном слове «любить»:*

Любите, любите, любите, любите,

Безумно любите, любите любовь

*и т.д.*

*Тавтология. Убожество слова.*

«Заключение смехом» – образец словотворчества посредством прибавления различных суффиксов и приставок к корню. Из морфемы *сме/х* “вырастает” все стихотворение, она порождает новые слова, как само явление смеха, которое связано с жизнотворной, освободительной силой. Таким образом, размывается граница между текстом и реальностью: возможности смеха как такового и слова «смех» одинаковые (Б. Леннkvист).

В. Маяковский в некрологе выделил еще одно обстоятельство – исследования В. Хлебниковым так называемого «внутреннего склонения», то есть падежного изменения внутри слов, когда, к примеру, гласным в основе слов приписываются значения падежей по аналогии с падежными окончаниями.

...слова лес и лысый или еще более одинаковые слова лысина и лесина, означающая присутствие и отсутствие какой-либо растительности (Ты знаешь, что значит лысая гора? Ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или голы), возникли через изменение направления простого слова ла склонением его в родительном (лысый) и дательном (лес) падежах. Лес есть дательный падеж, лысый – родительный. Как и в других случаях, е и ы суть доказательства разных падежей одной и той же основы. Место, где исчезнул лес, зовется лысиной,

– писал Хлебников в диалоге «Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1» (1912).

В. Маяковский в своем некрологе опирается на этот «диалог» В. Хлебникова, где есть и такие рассуждения:

Слышал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос «откуда», а винительный и дательный на вопрос «куда» и «где», то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, бобр и бобр <древнерус. «тигр»>, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бобра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (винительный – куда?), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный – откуда?).

Бег бывает вызван боязнью, а бог – существо, к которому должна быть обращена боязнь. <...> ...если взять пару вол и вал, то действие поводырства направлено на ручного вола, которого ведет человек, и исходит из вала, который водит по реке человека и лодку. Вот слова, обратные по значению: вес и высь (вес никогда не бывает направлен в высь) – в них те же звуки ы и е, придающие разный смысл. Точно так же <глаголы еду и иду> начинаются дательным и родительным падежом основы «я»; дательный падеж будет «е», родительный – «и». Они означают, что действие то исходит от меня (родительный – откуда), когда я пею, то покоится во мне (дательный – где), когда я двигаюсь чужой силой.

Прием «внутреннего склонения» Хлебников применял, главным образом, в стихах раннего периода, в 1908–1909 гг.:

*Гроб грёб трудолюбиво,  
Грабитель вод, к тиши ревнивых,  
Граблями дев бесолюбивых;*

*И его длинный язык  
По небу нёба прилежной птицею летал.*

В поэзии Владимира Маяковского словоновшества строго функциональны, художественно целесообразны, стилистически окрашены. Поэт, к примеру, так объяснял целесообразность хлебниковского неологизма «железовут» в своей статье 1914 г. «Война и язык»:

*...мне ничего не говорит слово «жестокость», а «железовут» – да. Потому что последнее звучит для меня такой какофонией, какой я себе войну. В нем спаяны и лязг «железа», и слышишь, как кого-то «зовут», и видишь, как этот позванный «лез» куда-то. Для меня величайшим чувством веет поэтому от таких строчек В. Хлебникова:*

*Железовут играет в бубен,  
Надел на пальцы шумы пушек.*

*Если вам слово «железовут» кажется неубедительным, бросьте его. Придумайте что-нибудь новое, яснее выражающее тонкие перепутанные чувства. Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога. Это – первое требование жизни.*

Маяковский (как и В. Каменский, А. Крученых, Н. Асеев, Божидар, Г. Петников, отчасти Е. Гуро), во многом следуя опытам Хлебникова, разработал свои приемы словотворчества: сокращение слов, изменение их окончаний, употребление новых приставок, превращение глаголов в существительные, существительных в глаголы, наречий (прилагательных) в существительные, сведение двух слов в одно, употребление слова во множественном числе вместо единственного и наоборот: *декабрь* (вечер), *выжиревший* (лакей), *двухметроворостая* (змея), *поэтино* (сердце), *канареица*, *любеночек*, *промозглость*, *развеерился хвостище*, *фантастят*, *сжуглить*, *громадили* и др. Некоторые типы неологизмов – производные глаголы (такие как *обрыдать*, *овазиться*, *огрómить*) были «подсказаны» Маяковскому Игорем Северянином, который создал ряд подобных словообразований: *олунить*, *окалошить*, *оэкринить* и т.п. Относительно простой способ образования неологизмов у Маяковского – соединение простых слов – в изобилии встречается у Хлебникова: море + речи = мореречи; лебедь + диво = лебедиво; аз + мать = азматери; дать + тайна = дайна, у Василия Каменского: звени + ночка = звениночка; куст + остров = кустостров; у Давида Бурлюка: улыбка + жабы = улыбкажабы; корсет + шампанское + скрипки = корсетebutшампаноскрипки. Более сложное комposites находим у Василиска Гнедова: мокрые + бегляки + у + вор + о + кнут + гладь = мокрыебеглякиворокнутгладь.

Изобретение слова и, тем более, нового, неведанного языка не было целью Маяковского. Его неологизмы соответствовали художественному замыслу, обогащая

стихотворение новыми смысловыми и эмоциональными оттенками. Так, стихотворение «Шумики, шумы и шумищи» (1913) являет собой образец суффиксальных новообразований, напоминая хлебниковское «Заклятие смехом», но, как писал В. Шершеневич, «превосходит оригинал в своей внутренней обоснованности». Н. И. Харджиев заметил, что сходство с хлебниковским стихотворением касается только одного языкового приема: варьирования суффиксов слова «шум». Сюжет же и образы стихотворения «Шумики, шумы и шумищи» можно соотнести с манифестом итальянского художника и музыканта-новатора Луиджи Руссоло «Искусство шумов», опубликованным в марте 1913 г. и переведенным в том же году на русский язык, а также с композицией Михаила Ларионова «Уличный шум» (1912).

Итак, футуристов в их стремлении к увеличению поэтического словаря влекла внутренняя структура слова и приемы обработки «словесной массы». Б. Лившиц писал:

*Словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась... замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения, казалось абсолютно немислимым.*

Рассечение слова и его сращение – две операции, ведущие к слову с невиданной, новой фактурой. Пример морфемного рассечения слова из раннего урбанистического (вечернего) пейзажа у В. Маяковского:

у-  
лица.  
Лица  
у  
догов  
годов  
рез-  
че.  
Че-  
рез  
железных коней  
с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы.

(Из улицы в улицу, 1913)

Прием разложения слова на составляющие морфемы соседствует с приемом, который Р. Якобсон назвал «вклиниванием одного слова в другое», приводя в пример хлебниковскую этимологию слов «подол» и «кодол»:

Слова по+до+л и ко+до+л известны меньшему числу лиц, чем сам русский язык. Но в них выступил редкий случай творчества языком себя. Подол есть наиболее ниспадающая и близкая к земле часть одежды, например, тулуна. Кодола есть та веревка, на которой на севере (в Двине) привязываются к колу пасущиеся ручные животные... Немедленная очная ставка этих слов с речениями «до полу», «до кола» делает вероятным происхождение их через вставку предлога «до» внутрь простых слов – пол, кол.

Комментарий известного филолога Б. Бухштаба к этим рассуждениям следующий:

*Вместо корня остается аморфная масса. В таком состоянии ее нельзя осмыслить. Надо или вернуться назад, отказавшись от попытки понять слово посредством последовательного анатомирования, или надо продолжать разложение. Очень любопытна, как показатель того, с какой интенсивностью Хлебников стремился разложить корень, – его странная попытка загнать приставку внутрь корня, – по собственному его выражению, «как бы клином, раскалывающим словесное дерево и вогнанным внутрь рассеченных им речений» В результате возникают эффекты сдвига смысловых планов.*

Такое рассеченное (разложенное, раздвинутое) слово можно сопоставить с кубистическим сдвигом в живописи. «Слово уподобляется пластическому живописному материалу: его можно растягивать и сжимать, членить и соединять его части с частями других слов, делать его прозрачным и пронизываемым» (И. Сахно). Бенедикт Лившиц, комментируя в мемуарах свои стихотворения «Люди в пейзаже» и «Тепло», писал о перенесении живописных приемов деформации объекта (предметы и фигуры наезжают друг на друга, их части разбрасываются по холсту, а промежутки меж ними заполняются орнаментальными линиями и плоскостями) на вербальный материал. Как устами Е. Гуро говорил один из персонажей ее книги «Шарманка» (1909) – «испуганный человек»:

*И я вдруг подумал: если перевернуть,  
вверх ножками стулья и диваны,  
кувырнуть часы?..  
Пришло б начало новой поры,  
Открылись бы страны.  
Тут же в комнате прятался конец  
клубка вещей,  
затертый недобрым вчерашним днем  
порядком дней.  
Тут же рядом в комнате он был!  
Я вдруг поверил! – что так.*



Российская национальная библиотека. [nir.ru](http://nir.ru)

Об этом же заявляли В. Хлебников и А. Круче-ных в совместной декларации «Слово как таковое. О художественных произведениях» (1913):

*Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями... Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык.*

Сдвиг, то есть «соединение несоединимого», возможен в словесном строе произведения, в его ритмике, в рифме, в образной системе. В творчестве будетлян мы сталкиваемся с написанием тек-

ста разными шрифтами (сдвиг шрифта), с неровными строчками (сдвиги букв), со сдвигом слов и морфем. У Бурлюка:

*Река ползет живот громадный моря,  
Желтеет хитрая вода.  
Цветною нефтью свой паркет узоря  
Прижавши пристаням суда.*

У Маяковского:

*Выговорили на тротуаре  
«поч-  
прекинулось на шины  
та».*

М. В. Панов предлагал поместить сдвиг недалеко от оксюморона, который сочетает противоположности. Но в оксюмороне «контекст, ситуация примиряют несовместимые смыслы. Их враждебность друг другу мучит одно мгновение, и сразу же приходит успокоение: да нет же на самом деле никакого столкновения! Сдвиг — непримиримый, бунтующий оксюморон. Он не сулит успокоения», он совершенно не мотивирован «извне» и оправдан только «изнутри», самой поэтикой произведения. Индивидуальная поэтика каждого из футуристов диктовала и особенности их «сдвигологии». «У Маяковского, — замечает М. Панов, — сдвиг служит изображению социальной разъятости мира, он говорит о необходимости преодолеть эту разъятость — и ввявь показывает напряженность борьбы за преодоление. У Хлебникова сдвиг служит изображению целостности и текучести мира. Невероятная разномасштабность и качественная несовместимость отдельных ча-

стей мира охватывается и объединяется целостным движением. Движение не может быть изображено перебором тождественных или похожих объектов. Переход от того же к тому же не есть еще движение. Обнять мир можно только объединением принципиального разного...».

**Сдвиг** – один из самых важных приемов кубофутуристического словесного и изобразительного искусства. В широком смысле слова сдвиг означает «остраняющее отклонение», то есть разнообразные деформации, смещения, нарушения нормы, эксцентрики «как следствия сдвинутой перспективы наблюдателя или изображения» (О. Ханзен-Лёве). В процитированном выше стихотворении Маяковского «Из улицы в улицу» сдвиг словоразделов комбинируется со сдвигом границ строки. Само понятие метафоры, которая должна быть «нова и неожиданна», может быть заменено в кубофутуризме понятием «сдвига», «смысловой неправильностью», таким отклонением значения, которое вызывает эффект неожиданности.

Как авангардисты (кубисты) разрабатывали поверхность живописного полотна, фактурные свойства живописи, так и словотворчество футуристов было связано с фактурными признаками стиха, с обработкой **фактуры текста**. Первым употребил понятие «фактуры» по отношению к словесному творчеству Алексей Крученых. Фактура характеризует особенности сочетания различных элементов текста и, соответственно, может проявляться на различных уровнях. Крученых выделял звуковую, слоговую, ритмическую, смысловую, синтаксическую, начертательную, раскрасочную, читаемую фактуры слова.

Если проводить аналогию с творчеством кубистов, которые, разрабатывая фактуру различных материалов, боролись против гладкой, зализанной поверхности академической живописи, то можно обратиться к мемуарам Б. Лившица, в которых описана живописная «деятельность» братьев Бурлюков в Чернянке, «неслыханно» трактующих фактуру живописного полотна:

*С лорнетом в перепачканном краской кулаке, подходит Давид к только что законченному Владимиром пейзажу.*

*– А поверхность у тебя, Володичка, слишком спокойная...*

*И медовым голосом обращаясь ко мне, чтобы не задеть самолюбия брата, он излагает свою теорию фактуры.*

*Но Владимир уже не слушает его и пинком распахивает стеклянную дверь, ведущую в парк. В мастерскую врывается поток свежего воздуха. На дворе декабрь, но мы в Таврической губернии, и Крым не так уже далеко. Какие бы ни стояли морозы, на солнцепеке в полдень хоть на час, а все же тает снег.*



*Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его по проталину и швыряет в жидкую грязь.*

*Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз «обрабатывает» таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку, и – *similia similibus* – его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли.*

В. Хлебников в стихотворении «Бурлюк» (1921) запечатлел свои визуальные впечатления от созданных таким образом полотен:

*...Горы полотен могучих стояли по стенам.  
Кругами, углами и кольцами  
Светились они, черный ворон блеснул синим клюва углом.  
  
Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты,  
Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь,  
Своей поверхности шероховатой, неровной –  
В них блестели кусочки зеркал и железа.  
Краску запекшейся крови  
Кисть отлагала холмами, основой цветною.  
То была выставка приемов и способов письма  
И трудолюбия уроки...*

«Воюя» с плавной мелодической речью символистов, ориентировавшихся на музыкальную аллитерацию, на «сладкоголосие», футуристы выдвигали идею «горькоголосия» (А. Крученых), концепцию «тугой», «шероховатой» «фактуры слова», основанную на *повторах* и подчеркнутом *скоплении* согласных шумового тембра. Например, в ранней поэзии В. Маяковского встречается множество аллитераций и концентрированных повторов необычных для поэзии фонем: фрикативных *ш, ж, х* и африкатов *ч, ц*:

*Вгрызлись в букву едящие глаза, –  
ах, как букву жалко!  
Так, должно быть, жевал вымирающий ихтиозавр  
случайно попавшую в челюсти фиалку <...>  
Просочится солнце в крохотную щелку,  
как маленькая гноящаяся ранка,  
и спрячется на пыльную полку,  
где громоздится на банке банка  
(Гимн ученому, 1915)*

На этом пути Крученых приходит к чисто фонетической «зауми». О заумных звуковых комплексах Крученых и своих свободных (необязательных) ассоциаци-

ях, связанных с ними, рассказал Андрей Вознесенский, познакомившийся с «Рембо русского футуризма» на излете его жизни:

*Он напрягается, подпрыгивает, как пушкинский петушок, приставляет ладонь ребром к губам, как петушиный гребешок, напрягается ладошка, и начинается. Голос у него открывается высокий, с таким неземным чистым тоном, к которому тщетно стремятся солисты теперешних поп-ансамблей.*

*«Ю-юйца!» – зачинает он, у вас слюнки текут, вы видите эти, как юла, крутящиеся на скатерти крашенные пасхальные яйца. «Хлюстра», – прохрюкает он вслед, подражая скользкому звону хрусталя. «Зухрр» – не унимается зазывала, и у вас тянет во рту, хрупают от засахаренной хурмы, орехов, зеленого рахат-лукума и прочих сладостей Востока, но главное – впереди. Голосом высочайшей муки и сладострастия, изнемогая, становясь на цыпочки и сложив губы как для свиста и поцелуя, он произносит на тончайшей бриллиантовой ноте: «Мизюнь, мизюнь!..» Все в этом «мизюнь» – и юные барышни с оттопыренным мизинчиком, церемонно берущие изюм из изящных вазочек, и обольстительная весенняя мелодия Мизгиря и Снегурочки, и, наконец, та самая щемящая нота российской души и жизни, нота тяги, утраченных иллюзий, что отозвалась в Лике Мизиновой и в «Доме с мезонином», – этот всей несбывшейся жизнью выдохнутый зов: «Мисюсь, где ты?»*

Как пишут исследователи К. Штайн и Д. Петренко, **«фактура** – это качественная сторона языковой ткани, включающая всю совокупность выразительных средств (складывающихся из соотношения разных фактур – графической, звуковой, грамматической; синтаксической и т.д.), а также качественную сторону фактур неязыкового предметного слоя, активизированных через “сцены”, “виды”, “картины”; в них актуализируются чувственные – зрительные, обонятельные, тактильные и другие впечатления от репрезентируемых предметов. Фактура всегда связана с конкретно-чувственным, “телесным” понятием о тексте как гармоническом целом и представляет его как “вещь” индивидуальную, сделанную, художественно обработанную. <...> На основе анализа учений о фактуре художников-авангардистов и их теоретиков можно выделить несколько видов фактур: материальные неязыковые, материальные языковые, относительно материальные языковые фактуры и “теневые” фактуры, обнаруживающиеся в неязыковых слоях.

*К материальным фактурам относятся:* а) *неязыковая графическая фактура* – способы расположения графического обозначения, материала текста в пространстве страницы, книги, знаки препинания; б) *языковая – звуковая фактура* и особенности метрико-ритмической организации.

К *относительно материальным* фактурам мы относим особенности синтаксической структуры текста, соотношение его элементов, ведущее к выразительности текста, а также взаимодействие собственно языковых единиц – слов и... частей предложения, частей слов, “полуслов” и т.д.

К *теневым фактурам* относятся чувственные впечатления от фактур конкретных предметов, воспринимаемых в сенсорных модусах зрения, осязания, вкуса, слуха и т.д. Эти впечатления... в наибольшей мере активизируются семантикой текста и обнаруживаются в неязыковых слоях.

*Камертон* – это наиболее явное фактурное свойство, выявляемое в соотношении материальных и нематериальных фактур. В произведениях футуристов иногда задается камертон – называется определенный принцип звуковой организации фактуры, фактурной доминанты; стихотворению А.Е. Крученых “Весна – томлень” предпослано авторское указание: “Фактура – рас- том-лень-ие”: “Млень... фетерок куфырк... / Расцветает пень / Цветковитный фузер глюар... / Пойдуся мчуся лизнь”.

*Транспозиция* (лат. *transpositio* – перестановка) фактурная – это перенос фактурных свойств предметов, обозначенных прямой номинацией, в область условного переносного употребления: свойства материальных предметов могут быть перенесены на духовные состояния, чувства, эмоции, ментальные процессы и наоборот. Транспонированная фактура – это уже фактура второго, третьего порядка, но полного подавления первичных фактурных свойств не происходит, хотя остается только слабый намек на первичные фактурные свойства».

Разработка «тугой» словесной фактуры привела футуристов к идее лаконичного и динамичного языка, адекватного современному мироощущению. Элементом такого языка становилось компактное, сокращенное слово, обладающее максимальной информацией. Таковы, например, неологизмы В. Каменского *утриветер*, *песнепьянствовать*, *водонебится*, *небозеромут*, *одиночую*. А. Крученых же конструирует односложные слова (работает над слоговой фактурой слова), так как, по его мнению, «односложные слова резче, отрывистее и (часто) тяжелее многосложных – “негас стар стал / зуб уж нет”».

Параллельно с Казимиром Малевичем, Крученых вводит понятия «эко-худ» и «эко-эз» – экономного языка (у Малевича «экономия 5-й меры», то есть экономия пластических средств). Подобный принцип экономии был сформулирован Мари- нетти в 1912 г. в «Манифесте технической литературы», где он писал об отмене прилагательных, наречий, пунктуации и создании лаконичного образа.

Расчленение слова, сращивание его частей, наложение слов (или их частей) друг на друга приводили к взаимодействию различных семантических оттенков внутри лексем, создавая в пределах неологизма скрещение нескольких смыслов. Слово «зверева» у Крученых («За зазорным наследством / Сквозь заборы и щели / В дверь надвигалась з-з-зудящих РОД- ствен-ников / Зве-ра-а-ва / А!») представляет собой контаминацию двух слов – орава и звери. В результате, как полагал Крученых, неологизм приобретает смысл «обесчеловеченной жадной толпы наследников» умершего («заиндевелого») графа (стихотворение «Отрава» в контексте рассуждений Крученых о фактуре звука з в сб. «Фактура слова»).

## (XI)

«Каждый факт поэтического языка современности, – писал Р. Якобсон, – воспринимается нами в неизбежном сопоставлении с тремя моментами: наличной поэтической традицией, практическим языком настоящего и предстоящей данному проявлению поэтической задачей. <...> Наступает момент, когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст («старые строки вдруг тускнели», – по замечанию Хлебникова. – Г.М.)... Язык поэзии покрывается олифой – ни тропы, ни поэтические вольности больше ничего не говорят сознанию».

Освежающим моментом языка является разговорное слово – «свежие элементы языка практического», ставшие отправной точкой для поэзии В. Маяковского, В. Хлебникова для того, «чтобы иррациональные поэтические построения вновь радовали, вновь пугали, вновь задевали за живое». «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер – живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках – всякое движение – рождает новый свободный ритм поэту», – заявляли в совместной декларации–предисловии к «Садку судей II» (1913) Е. Гуро, Д. и Н. Бурлюки, В. Маяковский, Е. Низен, В. Хлебников, Б. Лившиц и А. Крученых.

Существовавший до новых поэтов художественный язык воспринимался ими как общедоступный, «автоматизированный», воспроизводимый без всякого усилия. В нач. XX в. элитарная литературная форма, например, символистская эзотерика, уже многократно и достаточно легко репродуцировалась. Это понимали и об этом писали А. Белый, А. Блок, М. Волошин, О. Мандельштам, Вл. Ходасевич. Таким образом, прежняя художественная парадигма, с точки зрения футуристов, исчерпала свой художественный потенциал и требовала коренного обновления и перестройки. Авангардисты заменяли культурно и эстетически исчерпанность языковых норм и пластических форм выражения новыми «видами» художественного языка, новой образностью.

## (XII)

Декларируемое футуристами неприятие известности и презрение к публике (которая, как ни говори, для новаторов слова превращалась в своеобразный объект творчества) и литературно-критическому истэблишменту, который увенчивает писателей лавровыми венками славы («банными вениками», как каламбурят футуристы), не совсем соответствовало действительности. Слава, причем масштабная, прельщала бюджетлян. Издаваемые декларации, манифесты и листовки, постоянные вечера поэзии и диспуты, эпатажные программы в разнообразных артистических кабаре («Бродячая собака», «Кафе поэтов» и др.), посещение различных литературных салонов, где авангардисты участвовали в словесных баталиях и читали свои творения, турне Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского, Игоря Северянина по городам Российской империи и т.п. – свидетельства не только внедрения нового искусства в культурную жизнь, но и желания быть признанными и успешными.

Девиантное поведение, скандалы и слухи, которые сопровождали деятельность футуристов, были немаловажным способом поддержания известности. Отказ эксплуатировать свою групповую и личную популярность, конвертировать ее в некие блага («такую награду дает судьба портным») – также довольно спорный вопрос. К примеру, А. Л. Соболев, ссылаясь на воспоминания Р. Симонова, приводит версию скандального избрания Игоря Северянина «королем поэтов» в 1918 г. Соболев указывает на возможную договоренность между Северяниным и тремя кубофутуристами (Маяковским, Каменским и Д. Бурлюком): ему – лавровый венок, им – деньги от огромных сборов, полученных в этот вечер. Желание посмертной славы и, более того, уверенность в ней просматривается в ранней поэзии Маяковского:

*...все, чем владеет моя душа,  
– а ее богатства пойдите смерти ей! –  
великолепие,  
что в вечность украсит мой шаг  
и самое мое бессмертие,  
которое, громяхая по всем векам,  
коленипреклоненных соберет мировое вече,  
все это – хотите? –  
сейчас отдам  
за одно только слово  
ласковое,  
человечье.*

(«Дешевая распродажа», 1916)

Ажиотажа вокруг своего имени и славы чуждались, пожалуй, только романтическая Елена Гуро, находившаяся в стороне от собратьев-футуристов, и Велимир Хлебников. Гуро, увидев расклеенные афиши известного оперного солиста, отстраненно иронизирует в дневнике 1909 г.: *«На грязном собачьем заборе расклеено в ряд: “Адамо Дидур – Адамо Дидур – Адамо Дидур” – и это у них называется славой»*. Хлебников, отрешенный от житейской суеты, избегал публичных выступлений: *«Появлялся <в “Кафе поэтов”> Хлебников, невнятно произносил десяток строк и, сходя с эстрады, добавлял свое неизменное: – И так далее»* (В. Каменский). Впрочем, поэт знал себе цену. Один их легендарных эпизодов из жизни Хлебникова в изложении писателя Ю. Нагибина звучит так:

*Однажды некто из круга Хлебникова, кажется, Крученых, рассказал, что знает командарма, у которого четыре ордена Красного Знамени; воин утверждает, что таких, как он, в стране всего семь человек. «Подумаешь, – сказал Маяковский, – таких, как я, всего один, а не хвастаюсь». «А таких, как я, – грустно сказал Хлебников, – и одного нет».*

Можно было бы предположить, что семантически и даже лексически выражение «гордое чело» в декларации предварялось шутивным (обыгрывающим «каменный» потенциал фамилии адресата) завершением одного из хлебниковских писем В. Каменскому в 1909 г.: *«Руку, товарищ Василий, пожарищ веселий. Венок тебе дам и листвою серебра /Чела строгий камень одену»*. Это высказывание Хлебникова, несмотря на игривый характер, пророчески утверждает «табель о рангах» в будущем будетлянском кругу: символический венок славы будет вручать соратникам Хлебников – признанный творческий лидер «Гилеи».

В том же письме В. Каменскому Хлебников заявляет о единстве авангардистских взглядов на искусство и на собственное предназначение:

*Сословия мы признаем только два – сословие «мы» и наши проклятые враги, чтоб им пусто было, чтобы на том свете черт*



Стилизованный антично-иконописный «лик» Каменского в обрамлении футуристических листов запечатлен на портрете, выполненном Д. Бурлюком в 1917 г. [ru.wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org)

*лил им в горло горячий свинец! Мы знаем только одну столицу Россию и две только провинции – Петербург и Москву. Мы – новый род люд-лучей. Пришли озарить вселенную. Мы непобедимы. Как волну, нас не уловить никаким неводом постановлений.*

«Мы» выступает как бессмертная героическая личность: как будет написано в финальной строке оперы «Победы над солнцем» А. Крученых: «Мир погибнет, а нам нет конца».

### (XIII)

В воспоминаниях А. Крученых о том, как в 1912 г. создавалась «Пощечина обществу вкусу», авторство строк «Стоим на глыбе слова мы» приписывается В. Хлебникову.

В 1920 г. Хлебников, в связи с «открытием» им «основного закона времени», в торжественном заявлении «Всем! Всем! Всем!» повторил формулировку манифеста «Пощечины», слегка изменив ее значение:

*Разве до нас строились законы, которых нельзя нарушить! Только мы, стоя на глыбе будущего, даем такие законы, какие можно не слушать, но нельзя слушаться. Они нерушимы....*

«Основной закон времени» Хлебникова – это представленные в «Досках судьбы» математические, астрометрические и историометрические зависимости, на основе которых поэт синхронизировал природные колебания – периоды движения планет Солнечной системы, циклы колебания материков, ритмы мужского и женского сердец, а также шага пехотинца, периоды звуковой волны – с историко-общественными циклами социальных катаклизмов: с возникновением войн и революций, началом и крушением империй, образованием и падением государств.

Утверждение коллективного «мы» и романтическая оппозиция «мы» *versus* «вы/они» актуализируется в хронотопе победы над незыблемостью законов пространства и времени. Немного раньше, в 1917 г., публикуя «Воззвание Председателей земного шара» Хлебников написал:

*Только мы, свернув ваши три года войны  
В один завиток грозной трубы,  
Поем и кричим, поем и кричим,  
Пьяные прелестью той истины,  
Что Правительство земного шара  
Уже существует.  
Оно – Мы.*

Представленная в этом воззвании поэтическая утопия – Правительство земного шара и надгосударство Звезды (иначе – «государство молодежи» или «22-летних»), то есть международное общество деятелей культуры, призванное осуществлять идею мировой гармонии («озарять люд-лучами дорогу человечеству», – как писал Хлебников в эссе «Ляля на тигре») – также зиждется на особой модели авторства – на сотворчестве близких по духу людей. Последнее выразалось и в отсутствии всяких претензий на индивидуальную креативность: к примеру, в совместно издаваемых В. Хлебниковым и А. Крученых книгах, в «коллективном» псевдониме» ААА, которым Хлебников подписал свою прозу «Простая повесть» и «Юноша ЯМир», в анонимности отдельных произведений В. Маяковского. Тем не менее, в этом манифесте декларационное «стоять на глыбе слова “мы”» отчасти теряет указание на коллектив как субъект творчества, расчленяясь на индивидуальные имена:

*Только мы, встав на глыбу  
Себя и своих имен,  
Хотим среди моря ваших злобных зрачков,  
Пересеченных голодом виселиц  
И искаженных предсмертным ужасом,  
Около прибоя людского воя,  
Назвать и впредь величать себя  
Председателями земного шара.*

Между «гилейцами» не было принципиальных разногласий, но не было и тесных дружеских связей. Каждый из них имел свой круг общения, но во времена расцвета футуристического движения они выступали единым дружным фронтом: «Существуют ли правила дружбы? – размышлял Хлебников в 1920 г. о «звездной» связи своих литературных соратников, – Я, Маяковский, Каменский, Бурлюк, может быть не были друзьями в нежном смысле. Но судьба сплела из этих имен один веник». Но если В. Хлебников акцентировал в этом неоднородном дружеском кругу объединяющую будетлян положительную программу – поиски путей нового будущего для русской культуры, революционное преобразование действительности в целом, то Б. Лившиц в своих мемуарах высказывает иное мнение. Он рассуждает о цементирующей силе нигилистической программы группы «Гилея»: «...движение было потоком *разнородных и разноустремленных* воль, характеризовавшихся прежде всего *единством отрицательной цели* <...> Мы не были демиургами».

Но и это «отрицательное единство», выражавшееся в стремление избавиться от художественных стереотипов, традиций, заданных мотивов социального поведения, этических наставлений общества, является протестом против личностной



стертости и проявлением индивидуальной непохожести, личностной уникальности. Поэтому исследователи сходятся в одном: «При всем значении программных высказываний для объединения в то или иное направление или группу теоретические лозунги не покрывают собой творческую практику. <...> Этим и объясняется возможность для ряда поэтов-футуристов не только преодолевать рамки эстетической программы футуризма, но и развиваться каждому из его участников своим особым путем» (Н. Л. Степанов). Тот же Б. Лившиц писал, что к лету 1914 г.: «термин <футуризм> ... сделался ошейником, удерживающим меня на общей своре и мучительно сдавливавшим мне горло».

К концу 1915 г. футуристическое движение теряет свою монолитность: период деконструкции принципов и условностей предыдущей литературной эпохи завершился, а в созидании новой эпохи каждый из «заматеревших» художников предлагал свой проект:

*Мы вступили в новую фазу вполне самостоятельного монументального мастерства: теперь каждый из нас делал отдельные книги, независимо выступал с лекциями-стихами, печатался, где хотел. Наш энтузиазм не остывал* (В. Каменский).

В. Маяковский в статьях 1914–1915 гг. также не единожды указывал на то, что футуризм не является такой уж монолитной «глыбой», видел в футуризме не столько школу, сколько отдельные лица.

Если же говорить непосредственно о поэзии футуристов, особенно лирической, то она по определению невозможна без индивидуального осмысления явлений жизни и индивидуального чувства. Лирический герой раннего Маяковского может восприниматься как частица романтически обобщенного «мы», а в отдельных стихах «мы» у Маяковского – одно из проявлений лирического «я», не обладающее самостоятельным значением и бытием: стихотворения «Мы» 1913, «гимны» 1915 г. и др.

Что касается «моря свиста и негодования», то разного рода образцы культурного бунта футуристов, начиная с их текстов и заканчивая их ситуативным поведением, вызывали массу негативных эмоций как у обывателей, так и в среде людей творческих – профессионалов культуры. В. Каменский вспоминал:

*...критики, писатели, буржуа, обыватели, профессора, педагоги и вообще старичье встретили нас лаем, свистом, ругательствами, кваканьем, шипеньем, насмешками, злобой, ненавистью. Газетные брешковские измайловы яблоневские суворины крыли нас обойными поэтами, геростратами, мальчишками забияками, сумасшедшими, анархистами, крамольниками.*

То же запечатлено и в мемуарах Б. Лившица о зиме 1913 г.:

*Футуризм сделался беспорным «гвоздем» сезона. Бурлюк, измерявший славу количеством газетных вырезок, мог быть вполне доволен: бюро, в котором он был абонирован, присылало ему ежедневно десятки рецензий, статей, фельетонов, заметок, пестревших нашими фамилиями. В подавляющем большинстве это были площадная брань, обывательское брюзжание, дешевое зубоскальство малограмотных строкогонов, нашедших в модной теме неисчерпаемый источник доходов. Мы стали хлебом насущным для окололитературного сброда, паразитировавшего на нашем движении, промышлявшего ходким товаром наших имен.*

*Вместо полемики с людьми, которых мы не устаивали чести объявить нашими противниками, Бурлюку пришла в голову остроумная мысль собрать все самое гнусное, что писали о нас несчетные будетляноеды, и воспроизвести это без всяких комментариев: «Позорный столб российской критики» должен был распасться сам в результате взаимного отталкивания составляющих его частей.*

*Эту неблагодарную работу я проделал в Киеве. Но вместо того чтобы выпустить «Столб» отдельной брошюрой, Бурлюк напечатал его в «Первом журнале русских футуристов», вышедшем только через полгода, когда документ потерял уже значительную долю своей остроты.*

Подобное ярко выраженное негативное отношение к молодым новаторам было связано с тем, что ниспровержение «традиционного» искусства и «традиционных» ценностей и норм социального поведения производилось футуристами самым радикальным образом, эффектно и демонстративно. Приведем лишь одно свидетельство – высказывание стороннего авторитетного наблюдателя А. Блока в его статье «Без божества, без вдохновенья» о «шалости» (с точки зрения мемуаристики М. Бурлюк) футуристов: «...футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желающей быть “эпатированной”».

*В мемуарах Марии Бурлюк читаем: «Крученых производил впечатление мальчика, которому на эстраде хочется расшалиться и <...> бросать в публику графином с водой». Сам Крученых в своих воспоминаниях от подобных обвинений открещивался: «Ни сумасшедшим, ни хулиганом я не был и не видел надобности в этих грубых эффектах».*

Подобный тип авангардного поведения (и творчества) историк искусства С. М. Даниэль рассматривает как ролевое девиантное поведение:

*...быть дураком и играть роль дурака – совершенно разные вещи. Авангардное поведение имеет характерный репертуар ролей и соответствующий набор*

*масок: юродивый, шут, хулиган, сумасшедший, дикарь и т. п. Всякий раз это смена наряда. Ни Ларионов, ни Маяковский не совпадали, конечно, с тем или иным избранным ими образом и обликом, но реализовали основную интенцию авангарда. Именно для этого Ларионов являлся с раскрашенным лицом на Кузнецком, а Маяковский поражал публику в том же людном месте сакраментальной кофтой и комбинацией цилиндра с голой шеей.*

Но последствия девиантности художников «непредсказуемы постольку, поскольку скрыта граница, разделяющая художественно-эстетическое творчество и жизнестроение».

Реакция обывателя, клейменного «здравым смыслом» и «хорошим вкусом», могла быть самой полярной: смех, протест, негодование, высокомерное пренебрежение, желание призвать футуристов к порядку с помощью закона – главное, что эта реакция была. «Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста, – писал исследователь авангарда М. Шапир, – и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любит-ся ее создатель-художник».

«Манифестарная эстетика» футуристов была ориентирована на продуманное программно-провокативное воздействие на традиционное эстетическое сознание для того, чтобы осовременить его, привить ему нужный «вкус» и привести в соответствие с проектом будущего искусства. Суть нового искусства высказывалась как откровение, как нечто еще невысказанное. Отсюда формы прямого оппозиционного заявления: «Воззвание...», «Идите к черту!», «Всем! Всем! Всем!», «Вам!», «Нате!», «А вы могли бы?» и т.п. А так как самой важной функцией текста выступает апеллятивная функция, то есть, важен не сам текст, а характер его бытования, то эстетические критерии текста занижены, более того, как такового его может вовсе не быть (эксперименты Василиска Гнедова и Крученых тому примеры).

#### (XIV)

Экспериментируя с поэтическим языком, футуристы должны были столкнуться с противодействием того, что именуется в быту *художественным вкусом* и *здравым смыслом*, вступить в конфликт с тем, что поддерживается традицией и обрядами повседневности и консервирует сложившийся порядок вещей. Кубофутуристы, назвав себя «судьями» еще в 1909 г. (сборник «Судок судей»), то есть, закрепив за собой роль законодателей нового поэтического вкуса, объявили войну быту и проводили немало времени в эстетизированной артистической бытовой среде. Как писал М. Матюшин,

*Тот, кто видел Малевича с большой деревянной ложкой в петлице, Крученых с диванной подушкой на шнуре через шею, Д. Бурлюка с ожерельем на раскра-*

*шенном лице, Маяковского в желтой кофте, не подозревал, что это пощечина его вкусу. Его веселье перешло бы в ярость, если бы он уразумел, что мы осмеиваем пошлость мещанскобуржуазного быта.*

С 1911 по 1914 г. футуристы сознательно шли на оскорбление «хорошего» (обывательского, мещанского) вкуса публики эпатажными публикациями, выступлениями, инспирированными ими же ругательными газетными заметками, манерой одеваться и двигаться: Давид Бурлюк, отвергнув куртуазный имидж поэта, лицедействовал на сцене и в публичных местах как шут, юродивый или скоморох – в мятом костюме, жилете немыслимых цветов или в короткой курточке и коротких панталонах с бахромой, в цилиндре, с изображением писающей собачки на щеке, принимая горделивую позу и оглядывая через лорнет (моветон!) аудиторию, собравшуюся на очередной футуристический диспут-скандал.

Эпатажный грим футуристов и их театрализованное выступление во время «гастролей» в Баку (апрель 1914 г.) были описаны в газетном отчете «Современные варвары»:

*Уже с утра они ходили по городу с размалеванными физиономиями. На сцене они восседали в театральных креслах с высокими спинками за большим столом. Лица причудливо расписаны, а Д. Бурлюк, кроме этого, написал у себя на лбу: «я Бурлюк» <...> В. В. Маяковский нарядился в желтую ситцевую кофту и красную феску; кроме того, они прикрепили на груди по пучку редиса и навесили редис на пуговицы.*

Такой же образчик театрализации быта и «антиповедения» представляли действия близких кубофутуристам художественных групп, которые организовывал художник Михаил Ларионов. В марте 1913 г. на диспуте по поводу выставки «ослинохвостовцев» «Мишень» случилась массовая потасовка с привлечением полиции:

*Во время ее некий субъект выбежал на сцену и крикнул в зал: «Господа, Ларионов ударил меня звонком, а я дал ему два раза по морде!». Публика разразилась громом аплодисментов. Вслед за ним на сцене появилась художница Н. Гончарова со словами: «Милостивые государи и государыни, – вы стадо баранов!». Выкрики из зала: «Вон! Долой!». Таково было окончание диспута. (А. Крусанов).*



Давид Бурлюк.  
[avanguardism.ru](http://avanguardism.ru)

Д. Сарабьянов настойчиво подчеркивает, что ларионовский опыт образного снижения (он был первым, кто «опустил» сюжеты своих произведений до «антиэстетического» уровня) как часть его программной борьбы с «благопристойным» вкусом и мещанским «здравым смыслом» отразился и в поэтической деятельности В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского, А. Крученых и, отчасти, В. Хлебникова.

Подобные дестабилизирующие нормы поведения, балаганные действия и зрелища, устраиваемые авангардными литераторами и художниками, выражали их художественное мировоззрение. За ними скрывалась, по верному замечанию С. Юркова, серьезная установка: «ликвидировать образованный массовой культурой разрыв между смотрящим и действующим (“играющим”), объединить в некоем “перформансе” профессиональное и “неученное” искусство, праздничность и повседневность, расшатать привычные нормы восприятия, выбить почву из-под ног консервативного сознания».

Под понятия «здравый смысл» и «хороший вкус» футуристы подверстывали все, против чего протестовали: ретроградные эстетические смыслы, «академические» (миметические) формы художественного выражения, представления о пользе искусства, обывательские, «буржуазные» ценности в мире «приобретателей», «где весь язык лишь “дам” и “дашь”», как писал Хлебников в одном из стихотворений 1916 г.

Еще раз процитируем воспоминания Андрея Вознесенского о Крученых – обладателе множества ценных рукописей и книжного антиквариата в 1960-е гг.:

*Он продавал рукописи Хлебникова. Долго расправлял их на столе, разглаживал, как закройщик. «На сколько вам?» – деловито спрашивал. «На три червонца». И быстро, как продавец ткани в магазине, отмерив, отхватывал ножницами кусок рукописи – ровно на тридцать рублей.*

Современная писательница Алиса Ганиева так прокомментировала этот мемуарный фрагмент: «Вандализм? Нет, пожалуй, что нет. Для Алексея Елисеевича Крученых, как и для прочих истинных футуристов, *любая косность и формализм* в отношении написанного текста были неприемлемы».

Это же можно сказать и в отношении повседневного быта Крученых, когда посредством экстравербальных бытовых элементов демонстрировалась принадлежность поэта к эксцентричной сфере авангардной эстетики вне норм и правил. Один из мемуаристов (Вяч. Нечаев) описал жилье Крученых:

*Прямо на окне, вместо занавесок, – неопределенного цвета тряпки; днем некоторые из них откидываются, чтобы можно было открыть форточку. Сразу*

*же от кровати и до окна – горой книги и папки, связанные и лежащие отдельно. Вершина этой горы – посередине комнаты; просто здесь стоит высокая этажерка, вся заваленная книгами и сверху накрытая цинковым корытом. К этажерке можно только подползти по книгам. Из этой горы торчит краешек стола, покрытый пожелтевшими газетами. Здесь – область рахат-лукума, корочки медовых пряников, пачки сахара (именуемого хозяином «цукром»), двух кружек и лекарств. Обычно у этого места мы располагаемся друг против друга и начинаем «чаевничать». От чая я отказываюсь и, чтобы не обидеть хозяина, угощаюсь пряниками. Крученых опускает пряники в кружку, заливает их кипятком и начинает есть. Чудачествам Крученых не бывает конца. То в кипящую воду он бросит творожный сырок и только после этого, минут через 5, начинает его есть. То застаешь Крученых за стиркой белья: в маленькой кастрюле он кипятит белье, на верху которого лежит кусок мыла. Кто-то из женщин, навещавших его, предложил убраться в комнате. В ответ Крученых невнятно пробормотал что-то, но так и не дал даже стереть пыль. Думается, что эпатировать во всем было главным в его жизни, жизни футуриста.*

«Гилейцы» различали художественный смысл и не равный ему бытовой, «здравый» смысл. Велимир Хлебников в предисловии «Своеси» (1919) к предполагаемому изданию своих сочинений писал о «самовитом слове» (то есть, слове, имеющем самостоятельную ценность, значение) как о слове «вне быта и жизненных польз». Поэтому футуристическое слово, освобожденное от его семантического референта, выведенное из-под власти языка, превращенное в чистый звук или графический объект – то есть «заумное слово», эмоционально и интуитивно воспринималась футуристами как речь, исполненная смысла, который подсказывается контекстом. Алогичные сцепления слов: «*движение красным восклицанием мчалось*» (Е. Гуро), «*олень лишь испуг цветущий широким камнем*» (В. Хлебников), «*река ползет живот громадный моря*» (Д. Бурлюк), «*сугунной молнией – извив овечьих бронь!*» (Б. Лившиц), «*у чаек глаза летают. / у острова глаза круглые*» (В. Каменский), «*в расплаве меди домов полуда*» (В. Маяковский) и т.д. – также подрывали схемы логических высказываний, мещанский, «здравый» смысл и предрассудки.

С другой стороны, такого рода абсурдные соединения «декларировали всеобщую связь явлений в мире. Любое частное событие рассматривалось как включенное в универсальную систему. В этом раскрывались как каузальные связи сущего, так и их относительный характер. Отсюда не столько рассудочное, сколько интуитивное овладение миром с целью более глубокого его познания» (К. Штайн, Д. Петренко). Исследование поэзии В. Хлебникова, проведенное, к примеру, «центрифугистом» Иваном Аксеновым еще при жизни поэта, «осветило принципом относительности Эйнштейна» хлебниковскую архаику, обнаружив, как выразился

О. Мандельштам, «связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков».

Противоречащая «здравому смыслу» теория Альберта Эйнштейна весьма привлекала футуристов. Р. Якобсон вспоминал:

*Маяковский заставил меня повторить несколько раз мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг неё в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, – все захватывало Маяковского. Я редко видел его таким внимательным и сосредоточенным. – А ты не думаешь, – спросил он вдруг, – что так будет завоевано бессмертие?... Вскоре он рассказал, что готовит поэму – «Четвертый Интернационал» (потом она была переименована в «Пятый») и что там обо всем этом будет. Членом этого Интернационала будет Эйнштейн. <...> Маяковский носился в то время с проектом послать Эйнштейну приветственное радио – науке будущего от искусств будущего.*

Тем не менее, упомянутый выше О. Мандельштам указал на разницу между косноязычной гениальностью «идиотического Эйнштейна» В. Хлебникова, «не умеющего различать, что ближе – железнодорожный мост или “Слово о полку Игореве”», и поэтической внятностью и отчетливостью В. Маяковского, назвав поэзию последнего «поэзией здравого смысла».

Итак, футуристы разрушали узус – общепринятое употребление языковых единиц, пользовались разного рода художественными приемами, нарушающими логику здравого смысла, обнажающими язык, как писал Р. Якобсон, от всякой логической мотивировки.

Решая проблему языкового статуса *зауми*, известный лингвист Г. О. Винокур в статье «Футуристы – строители языка» (1923) писал: «Кто-то удачно сказал, что язык непременно должен быть “умным”. Это бесспорно, ибо самое понятие язык предполагает за собою понятие смысл. Отсюда – “заумное” стихотворение как таковое – асоциально, ибо – непонятно, бессмысленно.<...> “Заумный язык”, как язык, лишенный смысла – не имеет коммуникативной функции, присущей языку вообще».

Другая точка зрения была у его соратника по Московскому лингвистическому кружку Р. Якобсона. Одна из причин разногласия – точка отсчета, относительно которой оценивался заумный язык: «для Г. О. Винокура в качестве таковой выступал естественный язык (поэтому, “внекоммуникативная” заумь может быть принята лишь как его “недостаточная” форма), а для Р. Якобсона на первый план выходил язык поэтический, на фоне которого

заумь оказывалась его “идеальной”, совершенной реализацией» (А. Н. Черняков).

Остановимся, к примеру, на одном из лозунгов коллективного манифеста, предваряющего сборник «Садок судей II» (1913), – «Мы расшатали синтаксис». Это заявление Бенедикт Лившиц объяснял утверждением абсолютной автономности поэтического высказывания, «отказом от координации» поэтического произведения с миром реальности. Привычные, узаконенные здравым смыслом отношения между предметами расшатываются. «Эти нарушения логики здравого смысла проявляются прежде всего в сфере синтаксиса, поскольку... именно синтаксические отношения в речи отражают вещественно-логические отношения в реальности. Возникающие при этом новые, неузуальные отношения... способствуют появлению “новых смыслов”» (Ю. Левин). В книге «Сдвигология русского стиха» (1922) А. Крученых в специальной главке «Сдвиг синтаксиса» привел пример сдвигового синтаксического приема у поэтессы-футуристки Нины Хабиас:

*Серым сюртучке Переломлен книгу / На какой странице Иоанна покинула /  
Нонешний году и смерть ближе / А дедушка улыб над диваном» – описана «засидевшаяся в кресле бабушка».*

«Растрепанный синтаксис», как утверждал В. Маяковский в статье «Два Чехова» (1914), являл собой художественный эквивалент техническим достижениям времени, «быстрющему темпу жизни». А. Крученых в декларации «Новые пути слова» (1913) заявлял:

*...мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения  
головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей –  
надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построе-  
ние предложений – тем лучше.*

Провозглашаемое русскими футуристами уничтожение знаков препинания шло вслед за положениями «Технического манифеста» (1912) Ф.Т. Маринетти, но опережало французский авангард. Аполлинер решил вычеркнуть все знаки препинания из версток своей книги «Alcools» в апреле 1913 г., решив, что довольно того, что текст разбит на строки и интонации. Этим поэт вызвал в Париже горячие дискуссии. Устранение знаков препинания вело к разрушению связей и отношений между словами, но, как декларировалось в предисловии к «Садку судей II», выдвигало вперед непрерывность и логическую неделимость «словесной массы».

Исследователь поэзии В. Маяковского Владимир Тренин показал, как в стихе самого Маяковского перераспределяются привычные синтаксические отношения:



Определения обособляются от определяемых, дополнения – от управляющих слов, отношения между субъектом и объектом действия перестраиваются заново. Глагол перерастает свою обычную функцию носителя действия и перетягивает на себя те признаки значения, которые в традиционных синтаксических конструкциях распределяются между другими словами.

Например, в стихах «Кафе. / Оркестр / фокстротит игру» (стихотворение «Помните!») перевернуты отношения между сказуемым и дополнением: «объект действия посредством глагольного неологизма синтаксически выражен как действие, а действие субстантивировано, охарактеризовано как объект (ср. обычную “прозаическую” конструкцию – оркестр играет фокстрот)». На работу В. Маяковского над синтаксисом обратил внимание и О. Мандельштам, заметивший, что поэт «оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному на почетное и первенствующее место в предложении».

В. Маяковский и В. Хлебников широко применяли инверсии: *Но глаз блеснул сквозь золотой кос куст...* (Хлебников), часто отодвигая служебные слова в конец строки, на место рифмы: *И мы стоим миров двух между / Несем туда огнем надежду* (Хлебников), *Думающие, нажраться лучшие как... / выдрало у Петрова поручика?* (Маяковский).

Кубофутуристы не были одиноки в своей борьбе со «здравым смыслом». Лидер «Центрифуги» Сергей Бобров, выдвинув положение об абсолюте лирики, ее самодостаточности (оправданности своим существованием), утверждал за поэзией законность «нелепости», которая достигается разными путями. Ритмические и графические неожиданности (анаграммы, палиндромы, фигурные стихи и т.п.), трансформация нормативной лексики в заумный язык нарушали смысловые мотивировки художественного текста.

Упразднение «синтаксической (ортодоксальной) правильности фразы» производило на читателя особое действие, так как при перестроенном синтаксисе сначала возникает ряд ничем не связанных слов, «и сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения, фразы», как в Опусе № 37 Д. Бурлюка в «Садке судей II» (1913):

*Вечер гниенья  
Старость тоскливо  
Забытое пенье  
Лиловым стремленьем  
Бледное грива*

*Плакать страдалец  
Тропы залива  
Сироты палец.*

Итак, по мнению «гилейцев», «лишь искусство, содержание произведений которого целиком обособлено от (дурной) жизненной практики существующего общества, может быть центром, исходя из которого организуется новая жизненная практика» (П. Бюргер).

Впрочем, надо иметь в виду, что при восприятии (чтении, анализе) футуристического произведения мы (читатели, исследователи) все-таки создаем на базе текста некую «фундирующую реальность» (Ю. Левин) с помощью логики здравого смысла и общих сведений об авторе, об эпохе создания произведения. Так мы пытаемся преодолеть неопределенность, герметичность текста – этой «непрерывной единичной словесной массы, трактуемой как нечто логически неделимое» (Б. Лившиц), потому что наша способность осмысления, в основном, подчинена привычным категориям здравого смысла: «“Реально” я могу воспринимать языковое выражение или делать его понятным только тогда, когда я развиваю его до (хотя бы минимального) “действия”, развертываю вербальное выражение (исходную фигуру или формулу) до изложения в тексте, до сюжета с актантами и предикациями» (О. Ханзен-Лёве).

Но столь же очевидно и то, что в творчестве футуристов поиск художественного смысла предпочтительнее вести не в сюжетно-мотивной области, а на словесном уровне, то есть исходить из звучания, грамматики и других свойств формы «слова как такового», которое, с точки зрения, авангардистов может представлять смысл высказывания.

## (XV)

«Самовитое самоценное слово» – термин Велимира Хлебникова. Оге А. Ханзен-Лёве указывает на то, что острый интерес к поэтическому слову привел к культу поэтического слова еще символистов. Но между «самовитым» словом футуристов и «самоценностью» поэтического мира у символистов складываются отношения сложной зависимости. В символистской практике поэтическое слово подчинялось контексту произведения, в состав которого оно входило, и важность отдельного слова не ограничивалась его ассоциациями и вновь рожденными значениями. Важна была вся текстовая словесная совокупность, «в которой разные “смыслы”

отдельного слова ступеньваются и подчиняются общему “смыслу” произведения». Велимир Хлебников же уже в программном стихотворении «Защиты сме- хом» отходил от поэтического канона символизма. Он акцентировал слово, суще- ствующее само по себе, «слово как таковое», углубился в его структуру, «вскрыл и пустил в ход “внутренние” значения слова».

Российский культуролог и литературовед Михаил Эпштейн, отталкиваясь от тезиса, высказанного В. Хлебниковым совместно с А. Крученых: *«отныне произ- ведение могло состоять из одного слова и лишь умелым изменением его достигалась полнота и выразительность художественного образа»*, настаивает на том, что фу- туристы добились «лингвистически обоснованной реконструкция образной при- роды самого слова (“самовитого слова”)». «Произведение потому и может состо- ять из одного слова, – пишет М. Эпштейн, – что само слово исконно представляет собой маленькое произведение, “врожденную” метафору, – то, что Александр По- тебня называл “внутренней формой слова”, в отличие от его звучания (внешней формы) и общепринятого (словарного) значения».

К примеру, в хлебниковском «однословии» *вещьбище*, по представлению ис- следователя, корень «вещь» задает тему, которая интерпретируется суффиксом «бищ», входящим в состав таких слов, как «кладбище», «лежбище», «стойбище», «пастище» и означающим место «умиротворения», неподвижного пребывания мертвецов или малоподвижного пребывания животных. И так как суффикс «бищ» относится к людям или животным, то неологизм-однословие *вещьбище* являет со- бой образ одушевленных, как люди или животные, но и одновременно обездви- женных, заснувших или умерщвленных вещей, нечто вроде склада или свалки. Но если «склад» или «свалка» обозначают просто место для складирования новых или старых вещей, то *вещьбище* добавляет к этому значению оттенок одушевленности и одновременно неподвижности. Это производит фантастический, даже сюрреа- листический эффект, как будто вещи – это некий вид животных, впавших в спячку.

Сознательная интенция футуристов (как и акмеистов) заключалась в стрем- лении очистить поэтическое слово от символического мистицизма и от бытовой стертости. В. Хлебников рассуждал в статье «Наша основа»:

*Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце – такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от дру- гих звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается*

*от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. <...> ...ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык – тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность.*

В «слове как таковом», то есть взятом вне «бытового» значения, футуристы видели отличие поэтического языка от языка практического. Такое слово является материалом поэзии. Как писал один из самых видных организаторов авангардного движения Н. И. Кульбин в листовке «Что есть слово» (1914), «слово как таковое не материально и не энергетично. Синтез его с музыкой дает фонетику слова (звук). Синтез с живописью дает начертание слова».

Истовые радетели «самовитого слова» в теории – В. Хлебников, В. Каменский и Д. Бурлюк, довольно редко пользовались таковым в поэтической практике, не говоря уже о Е. Гуро, Ник. Бурлюке, Б. Лившице, В. Маяковском. Пожалуй, один лишь Алексей Крученых и Василиск Гнедов были последовательными адептами (популяризаторами, практиками и теоретиками) заумного слова. Первые книги А. Крученых: пародийно-стилизованная под традиционную любовную лирику «Старинная любовь» (1912) и совместная с В. Хлебниковым «поэма» «Игра в аду» (август 1912) («ироническая, – как писал Крученых, – сделанная под лубок, издевка над архаическим чертом») еще лишены «зауми». Впервые она появляется в книге «Мирскóнца» (ноябрь 1912), также написанной в соавторстве с В. Хлебниковым, и в сборнике «Помада» (1913). После появления этих книг Крученых выпускает свой первый теоретический манифест «Декларацию слова, как такового» (апрель 1913), в котором даже тезисы размещены в «заумном» порядке: первым числится пункт 4, затем следуют пункты 5, 2, 3 и только потом – первый. Полностью заполненной «заумью» станет книга 1916 г. «Вселенская война» с беспредметными иллюстрациями Ольги Розановой.

Хорошо известное стихотворение А. Крученых, написанное его личным «самовитым словом», на «собственном языке»:

*дыр – бул – щыл  
убещур  
скум вы  
со – бу  
р – л – эз –*

было опубликовано в сборнике «Помада». «Реакция современной... критики была, конечно, единогласно отрицательная – от саркастического хохота до оскорбитель-

ных разносов», – пишет Дж. Янчек. «Поэту необходимо было усилить мощь эпатажного удара, и он <Крученых> заявил, что “в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина”. Позднее автор “Дыр бул щыл” выскажет мнение, что звуки Ы и Щ отсутствуют в других языках, а несколько раньше отметит в своем стихотворении татарский оттенок».

Несмотря на пояснения А. Крученых, что слова этого стихотворения «не имеют определенного значения», существует немало попыток вскрыть смыслы пятистишия. Одна из них принадлежит Давиду Бурлюку, который считал, что это инициация слов «Дырой будет уродливое лицо счастливых олухов...»:

*сказано пророчески о всей буржуазии дворянской русской, задолго до революции, и потому так визжали дамы на поэзо-концертах, и так запало в душу просвещенным стихотворение Крученых «Дырбулицол», ибо чуяли пророчество себе произнесенное.*

Известный исследователь русского авангарда Владимир Марков отметил, что

*стихотворение начинается энергичными односложными словами, напоминающими русские или украинские; за ними следует этакое взлохмаченное и шершавое трехсложное слово; затем как будто обрывок какого-то слова; две последние строки составлены из слогов и отдельных букв; заканчивается оно странным, совсем не по-русски звучащим слогом...*

Есть и современные интерпретации стихотворения, например, известного российского литературоведа Н. А. Богомолова.

В 1921 г. в одной из альбомных записей А. Крученых подвел своеобразные итоги:

*заумная школа поэзии – единственная в России, не заимствованная с Запада (западни). Заумный язык – впервые этот термин введен у меня в «Декларация<ии> слова к<a>к такового» (1913). Теперь (1921 г.) я издал еще «Декларация<ию> заумного языка». Это – две скрижали для всех поэтов русских... Стих<отворение> на зау (колдующий шаман, последний звук последней речи, молот зау): ХО-БО-РО! / МО-ЧО-РО! / ВО-РО-МО! / ЖЛЫЧ!!!*

«Тайна рождения заумного слова», как писал Игорь Терентьев, скрыта в бессознательном самого автора. «Будетлян», а особенно А. Крученых, интересовала иррациональная механика появления образов и ассоциаций независимо от художника и его желания: необъяснимое не может быть переведено в объяснимое, а подсознательное – в мир осознанного.

«Чересчур все прекрасное с л у ч а й н о...», – писал Николай Бурлюк в статье «Поэтические начала». С этим утверждением можно поспорить, так как А. Кру-

ченых, создавая свою теорию зауми, сознательно изучал труды о подсознании и интуиции, о языковой практике сектантов, зауми хлыстов и раскольников. Его интересовала ускоренная речь сектантов в процессе транса, когда обнажается фактура языка, а семантика слов и высказываний различима с трудом. Есть интересное свидетельство писателя Дмитрия Молдавского о поэтических выступлениях самого Крученых, которые напомнили мемуаристу слышанные им «заговоры деревенских колдунов» и «пение таджикских гафизов»:

*Передо мной был самый настоящий колдун, который вертелся, покачивался в такт ритму, притоптывал, завораживающе выпевал согласные и, что казалось невероятным, даже шипящие. Это было нечто удивительное. Я понимал, что речь идет о каком-то синтетическом искусстве, раздвигающем рамки привычной словесности.*

Сектантством увлекались не только авангардисты, но также В. Розанов, К. Бальмонт, А. Белый, З. Гиппиус, А. Блок, Н. Клюев, А. Радлова. Культуролог Александр Эткинд, акцентировавший в одной из своих книг влияние «хлыстовства» и «скопчества» на русскую культуру на протяжении чуть ли не двух веков, подчеркивает, что для символистов сектантская мистика была разновидностью страшного, но и притягательного народного творчества, связанного с природными стихиями. Ритуальная практика хлыстов демонстрировала, с точки зрения символистов, архаико-традиционные формы, тоже связанные с природой и во много раз превосходящие по мощи хрупкую творческую культуру.

Практика сектантов предоставляла возможные модели контакта культурного человека с древнейшими слоями культуры и собственным бессознательным. Авангардистского же художника – демиурга менее всего интересовали ритуалы сектантов и раскольников, содержательная, идеологическая, религиозная сторона их языкового творчества. Футурист Крученых искал способы преобразования и трансформации имеющегося порядка вещей, его привлекала техника языкового творчества, он стремился так организовать языковой материал, чтобы он апеллировал к бессознательному. «Зафиксировать ту стадию, когда первичный звуковой материал еще не утратил связи с породившим его чувством и в то же время не успел еще наполниться смыслом» (В. Поляков), – в этом Крученых усматривал суть своей революции в области поэтического языка. Его «самовитая» заумь как строительный материал нового поэтического языка отражала, с его точки зрения, бессознательную многозначность обычных слов.

В разработке зауми как принципиального поэтического приема использования «самовитого слова» активно участвовали члены авангардной группы «41°» («Со-

рок первый градус»), которая была создана в Тифлисе в 1918 г.: Игорь Терентьев, Илья и Кирилл Зданевичи, тот же А. Крученых. Интерес к зауми как способу выражения бессознательного у этих авторов сочетался с интересом к фрейдизму. «Рядом со Зданевичем, Крученых, Терентьевым нередко выступал переводчик Фрейда на русский язык доктор Георгий Харазов, который, оперируя методом психоанализа, разбирал произведения русских писателей-классиков». Исследователь творчества Ильи Зданевича Режис Гейро определяет драматический цикл Зданевича (пять драм, которые вышли в свет 1919–1923 гг.) как театр в духе народного жанра вертепа, в которых игра актеров и конструкция сцены (разделение на два этажа – высший, небесный этаж и низший, человеческий этаж) конкретизируют беспредметность зауми, обнаруживают ее разные смысловые слои. Помимо этого заумь выявляет бессознательные слои сознания зрителя-слушателя, который пытается восстановить расплывчатый смысл слов, которые он слышит.

«Заумный язык», согласно А. Крученых и В. Хлебникову, мог также ассоциироваться с глоссологией шаманов, с детским лепетом, основанным на звукоподражании, со слогом скороговорок (таких, например, как: «Хохлатые хохотуши хохотом хохотали: ха-ха ха-ха-ха!»), заговоров и заклинаний. В. Хлебников в некоторых своих произведениях опирался на книгу И. П. Сахарова «Сказания русского народа...» (1841). Из нее он позаимствовал «заумные» звуковые комплексы – песни русалок, к примеру, для стихов «Ночь в Галиции»:

*Русалки (держат в руке учебник Сахарова и поют по нему)*

*Между вишен и черешен  
Наш мелькает образ грешен.  
Иногда глаза проколет  
Нам рыбачья острога,  
А ручей несет и холит,  
И несет сквозь берега.  
Пускай к пню тому прильнула  
Туша белая овцы  
И к свирели протянула  
Обнаженные резцы.  
Руахадо, рындо, рындо.  
Шоно, шоно, шоно.  
Пинцо, пинцо, пинцо.  
Пац, пац, пац».*

Довольно трудно, часто просто невозможно, четко сформулировать смыслы, которые заложены в заумный язык. «Когда архаическая техника речи переносится

в неэкстатическую, а контролируруемую сознанием автора структуру произведения, то возникает ощущение диссонанса, искусственности, игры, мистификации», – констатирует Е. Бобринская.

На фоне знакомого читателям символистского шаблона «заумные» тексты футуристов воспринималось читателем или слушателем в лучшем случае как забавный (интересный) эксперимент, в худшем – как бессмыслица, потому что коммуникативная функция такого текста была крайне ослаблена или вовсе отсутствовала. Объектом читательской рефлексии, как пишет Н. Сироткин, может стать или тот факт, что бессмыслица выдается за художественное произведение, или те смутные ощущения получателя текста, которые порождаются сочетаниями звуков и их графическим расположением.

Иное дело, что Велимиру Хлебникову, разработавшему «поэтику обнаженной звучности» (Д. Ораич), удавалось придавать «самовитым» словам, звукам и нелепым звуковым и словесным комплексам определенный смысл. Поэтому, сегодня «уверения в понятности Хлебникова, указания на то, что он делал содержательными, значительными решительно все элементы поэтического языка вплоть до отдельных фонем, стали... таким же трюизмом, как и сетования на непонятность» (Х. Баран).

В статье «Наша основа» Хлебников писал:

*...свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык – значит находящийся за пределами разума. Сравни Зареч<ь>е – место, лежащее за рекой, Задоницина – за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.*

*Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и о общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; Ч – значит «оболочка». И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке – новым искусством, у порога которого мы стоим.*

*Заумный язык исходит из двух предпосылок:*

*1. Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным.*

*2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.*



*Если взять слова чаши и чеботы, то обоими словами правит, приказывает звук Ч. Если собрать слова на Ч: чулок, чеботы (короткие сапоги, башмаки из сафьяна или бархата. – Г.М.), черевики, чувяк (мягкие туфли без каблуков. – Г.М.), чуни (лапти. – Г.М.), чуп<a>ки (валенки – Г.М.), чехол и чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело, – то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного – воду по отношению чары, отсюда чаять, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом Ч есть не только звук, Ч – есть имя, неделимое тело языка.*

*Если окажется, что Ч во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке: все виды обуви будут называться Че ноги, все виды чашек – Че воды, ясно и просто».*

Как видим, в отличие от внутреннего склонения, где речь шла о семантической валентности гласного звука основы, в «мировом языке» важна семантическая валентность первого согласного. Этот согласный определяет семантический объем всей лексемы, превращаясь, как писал В. Марков, в звуковое выражение заложенной в нем идеи.

Статус «мирового (вселенского, звездного) языка» в художественной прозе («сверхповести» «Зангези», например) и любительских филологических работах В. Хлебникова 1915–1922 гг., а также в разнообразных «трактатах» А. Крученых и основателя «Ордена заумников DSO» (1925) Александра Туфанова получает тот же заумный язык, который становится универсальной языковой опорой для новой реальности и нового интернационального социума. По В. Хлебникову, «воссоздание утраченной культурно-исторической целостности человечества возможно только через конструирование заумного языка, являющегося одновременно и языком, и “грядущим мировым языком в зародыше”» (О. Соколова). Хлебников искал общие значения отдельных звуков в разных языках, то есть, то, что доступно внесознательному (не контролируемому разумом) пониманию всех людей.

В письмах А. Крученых в осенние месяцы 1912 и 1913 гг. он писал об истоках и процессах создания (межъязыковое взаимодействие современных славянских языков) заумного «вселенского» языка:

*Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. – собрание русского языка не окончено – и выбирать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны. <...> Запаситесь словарями чешским, польским, сербским и еще одним каким-нибудь и выбирайте слова, понятные сами по себе, например, чешское слово жас вместо русского ужас.*

Иная теория «общечеловеческого единения» (Ф. Достоевский) разрабатывалась Алексеем Крученых. Его «русская идея» основывалась на растворении личностного сознания и обыденного языка, то есть языка общеупотребительного, понятного обычному человеку, в коллективном бессознательном, которое может быть выражено посредством заумного языка, возникающим в процессе «проникновения в бессознательное первоначальное значение и в предкультурное исходное значение слова».

А. Крученых, расширявший поэтическое слово и художественное мышление за границы смысла и разумности, освобождал свой «звучизм», как пишет О. Ханзен-Лёве, от всяких семантических и практических функций, уходя в сферу подсознательного, иррационального, мистического и герметического.

Итак, «будетляне» провозглашали разрыв с традицией, а также коллективный характер разработки искусства будущего и нового поэтического языка. Речетворчество – важнейшая установка кубофутуристов. В процессе речетворчества разрушаются «застывшие» формы речи и слова, потому что, как писал А. Крученых, «переживание» художника «не укладывается в слова (застывшие понятия)». Поэт, ненавидя существовавший до него язык, испытывает «муки слова», погружается в «гносеологическое одиночество» и обретает права на увеличение словаря живым разговорным словом, произвольными и производными словами. Именно таковой будет «грядущая красота» Самоценного (самовитого) слова.

В процессе овладения языковым материалом – «словесной массой» – семантизируются фонемы и морфемы слова, «сокрушаются» грамматические правила и синтаксические стандарты, акцентируются начертательные и фонетические характеристики слова. Сдвиг рифмы, ритма, синтаксиса, образа рассматривается как поэтический прием, а учение о «шероховатой» фактуре слова и текста подчеркивает выразительность поэтической формы. Алогичное поэтическое высказывание, звуковая и словообразовательная случайность – такими будут (и уже являются) «клейма» истинно художественного произведения.

Как верно замечает исследователь русского кубофутуризма Владимир Поляков, манифест «Пощечина общественному вкусу» был довольно декларативен. Конкретно новые принципы творчества и особенности нового поэтического языка (13 пунктов, из которых только последний содержит рассуждение общего характера) были изложены в Предисловии, открывающем второй выпуск «Садка судей».

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Назовите самые существенные черты «эстетического бунта» кубофутуристов?
2. Как футуристы оценивали опыт русского символизма?
3. Прочитайте тезисы доклада В. Маяковского «Пришедший сам» (1913). Заглавие чьей статьи пародирует заглавие доклада? Что критикует и что утверждает Маяковский в этом докладе?
4. Изложите основные принципы усложненной формы в поэтике футуризма.
5. Расскажите о роли неологизмов в «диалоге» лирического героя с Богом (поэма В. Маяковского «Облако в штанах»):

*Я думал – ты всесильный божище,  
а ты недоучка, крохотный божик.  
Видишь, я нагибаюсь,  
из-за голенища  
достаю сапожный ножик.*

6. В декларации, опубликованной в сборнике «Трое» (1913), А. Кручёных привел примеры словотворчества:

*«<...> г л а д и а т о р ы и м е ч а р и*

*мысль одна, но слова разные и настолько что скорей я скажу: смехири и мечари имеют один смысл, чем мечари и гладиаторы, потому что звуковой состав слова дает ему окраску жизнь и слово только тогда воспринимается, живо действует на нас когда имеет эту окраску*

*гладиаторы – тускло серо иностранно, мечари – ярко красочно и дает нам картину мощных людей, закованных в медь и сетку. <...>*

*университет – этим можно дразнить собак, в с е у ч ь б и щ е убеждает нас в важности обозначаемого. Важна каждая буква, каждый звук!»*

Это примеры «произвольного словоношества» или «неожиданного словообразования»? Почему вы так считаете?

7. Расскажите о теоретических разработках и практических опытах заумного искусства у В. Хлебников, А. Крученых и И. Зданевича.
8. Чем отличается словотворчество В. Хлебникова от словотворчества В. Маяковского, а «заумь» А. Крученых от «зауми» В. Хлебникова?
9. Как вы понимаете метафору «расшатать синтаксис»?
10. Сравните методы анализа авангардного текста, предложенные авторами следующих статей:

Н. Арлаускайте. *Филологическая мистагогия: нить Велимира Хлебникова.*

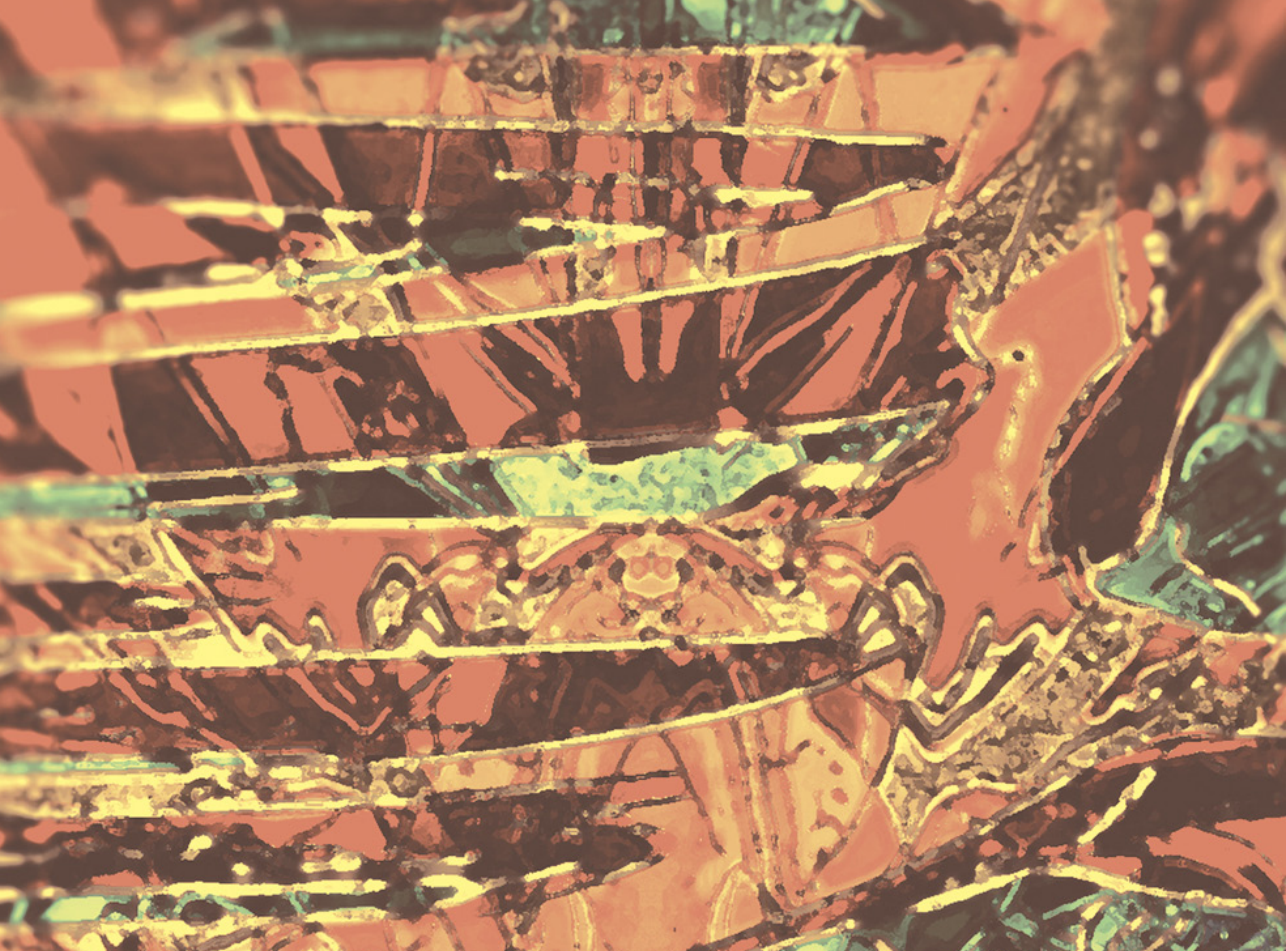
Х. Баран. *Анализ стихотворения Хлебникова «Весеннего Корана...»*

М. Л. Гаспаров. *«Люди в пейзаже» Б. Лившица. Поэтика анаколуфа.*

Вяч. Вс. Иванов. *Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слона-вых...»*

Е. В. Тырышкина. *Русский авангард начала 20-го века: аспекты прагматики.*

11. «Несолидарный подход к авангарду». Реферативное чтение книги Лады Пановой *Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма* (Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017).



# ПРИЛОЖЕНИЕ



# МУЗЫКА ВОДОСТОКА: МЕТАФОРИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ В СТИХОТВОРЕНИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО «А ВЫ МОГЛИ БЫ?»

Интерпретация этого стихотворения Маяковского будет включать две стадии.

На первой стадии мы попытаемся объяснить композиционную структуру стихотворения и метафорический характер его образной системы. Попробуем выяснить, есть или нет логическая мотивировка в следовании одной строки за другой, в сочетании одного мотива с другим, в выборе определенных слов и словосочетаний. Вторая стадия – это раскрытие смысла стихотворения, то есть объяснение семантической парадигмы, которая упорядочивает кажущуюся произвольность образов.

Итак, текст состоит из 10 строк. Строфы в тексте графически не выделены. Но мы легко можем вычленить определенные фрагменты текста. Легкость объясняется четким синтаксическим членением стихотворения: конец каждой второй строки (за исключением восьмой) является концом предложения:

1. Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана.
2. Я показал на блюде студня / косые скулы океана.
3. На чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ.
4. А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?

Рассмотрим первые три фрагмента и установим, что общего между ними и в чем различие. Каждый из них представляет собой метафорическое высказывание, смысл которого попробуем перевести с поэтического языка на обычный:

1. Преображение будничного (дня) в праздничный, серого (сравните с фразеологизмом «серые будни») в красочное.
2. Преображение ничтожного в величественное, неподвижного (застывшего) в динамичное.
3. Преображение неживого в живое, немного (сравните с фразеологизмом «нем, как рыба») в звучащее.

Перед нами примеры семантического параллелизма. Один и тот же смысл – художник не отражает, а **преображает** реальность – выражен различными средствами.

Проанализируем выделенные смысловые сегменты по порядку.

1. *Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана.*

Выйдем за пределы канонического текста и обратимся к первой публикации стихотворения в сборнике «Требник троих».

**Требник** – богослужбная книга, в которой собраны различные молитвы, читаемые священником по просьбе верующих во время определенных обрядов. В данном случае мы имеем дело с эпатажным (вызывающим) переосмыслением названия церковной книги. Оно используется в качестве заглавия сборника произведений поэтов-футуристов.

Первая строка в этом издании выглядит так: *Я стер границы в карте будня...* Как видим, неизменной осталась метафора *карта будня*. В буквальном смысле слова признаками карты являются: отсутствие деталей, графичность, математическая точность. На уровне художественного переосмысления, то есть на фигуральном уровне, признаки, присущие карте, характеризуют будни, так как семантическое движение в метафоре идет от более конкретного и легко схватываемого образа – к более неопределенному. И тогда «отсутствие деталей» прочитывается как скучное однообразие, «графичность» – как нехватка ярких событий и впечатлений, а «точность» – как надоевшее здравомыслие.

По сравнению с первоначальным вариантом изменилась степень радикальности действий лирического субъекта: в первопубликации он раздвигает время и пространство будничного дня (*стёр границы*). В окончательном варианте он решительно уничтожает (*сразу смазал*) этот хронотоп в процессе творческого акта, заменяя *карту будня* на красочное праздничное живописное полотно.

2. Обратимся ко второму фрагменту текста:

*Я показал на блюде студня / косые скулы океана.*

Сопоставим буквальное высказывание в этом фрагменте (*блюдо студня*) с фигурой речи, которая есть в первом метафорическом высказывании (*карта будня*):

1. *карта будня* -----*краска из стакана*

2. *блюдо студня* -----*косые скулы океана*

Налицо связь строк посредством рифмы: *будня – студня* и *стакана – океана*. Менее явным является паронимическое сочетание *будня – блюдо студня*.

Метафора первой строки (*карта будня*), связанная рифмой и паронимией с неметафорическим выражением третьей строки (*блюдо студня*), оттеняет это нефигуральное выражение, нагружает его своими смысловыми ассоциациями. И блюдо

студня, обладая реальными признаками застылости и вялости, становится своеобразной синекдохой будней и символом монотонной, недвижимой жизни.

Эти же значения выражение *блюдо студня* получает в своем метафорическом ряду – в контрастном соположении с *косыми скулами океана*.

Аналогично метафора *косые скулы океана* посредством рифмы придает выражению, в котором слова используются не в метафорическом, а в прямом значении – *краска из стакана*, большую смысловую глубину, точнее, символичность.

Обратимся к такой фигуре речи, как *косые скулы океана*. Расшифровать ее не сложно: волны есть *косые скулы* океана. Поэтому, рассуждая о семантике второго метафорического высказывания, было отмечено преобразование ничтожного (*студня*) в величественное (*океан*) и неподвижного (*студень*) в динамичное (*косые скулы* – волны).

Метафора допускает разные интерпретации, поэтому предположим, что эпитетом в метафорическом выражении *косые скулы океана* подчеркивается азиатское, скифское начало «лица» океана.

Содружество футуристов В. Маяковского, А. Крученых, Б. Лившица, В. Хлебникова, В. Каменского, Е. Гуро и братьев Д. и Н. Бурлюков именовалось «Гилея», по древнему названию южной Скифии. В названии группы кубофутуристов акцентировалась мощная, грубая стихия чувств, некая первобытная неокультуренность, неуправляемость и внезапность (ненормативность) бытового и литературного поведения. Всё это противопоставлялось унылому «здравому смыслу» и «хорошему вкусу» – утонченной рациональной культуре. Иначе говоря, аполлоническому (светлому, рациональному) началу противопоставлялось дионисийское (темное, иррациональное). Прославление дионисийства было свойственно не только футуризму, но именно авангардисты сокрушали сложившиеся социальные и культурные стереотипы, основы гармонического искусства, считая их слишком старомодными, пресными, не отвечающими характеру нового, двадцатого, века.

Таким образом, первозданная мощь *океана* как природного явления соответствует претензиям авангарда как явления культурного. На поэтическом уровне это закрепляется образом океана с *косыми* (скифскими, дикими, первобытными) *скулами*.

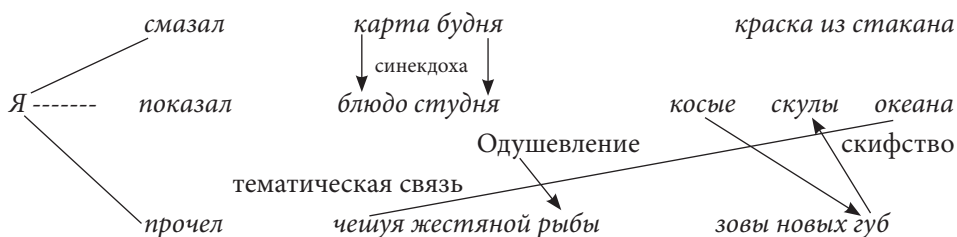
Отметим характерный для поэтики Маяковского прием одушевления неживых явлений: океан имеет свое «лицо». Можно сравнить это с такими же образами в стихотворениях того же, 1913-го, года:

*Земля! Дай исцелую твою лысеющую голову...; Морей неведомых далеким пляжем идет луна – жена моя...; Полночь промокшими пальцами шупала меня и забитый забор...*



С помощью такого приема олицетворения (*жестяные рыбы губами* издают некие *зовы*, которые лирический субъект понимает) и благодаря существующим связям между словами *океан* и *рыбы* (тематическая связь) и между словосочетаниями *косые скулы* и *новые губы* (смысловая ассоциативная связь между скифством как неведомом прежнему искусству элементом и новизной мировосприятия) второй и третий отрезки текста соотносятся между собой.

Можно сказать, что композиционная структура текста мотивирована определенным образом. Метафорические высказывания не просто нанизываются, но вытекают один из другого согласно поэтической логике. Графически это можно выразить так:



Очевидно, что одна часть схемы в вертикальном ряду содержит два образа с буквальным значением: *блюдо студня* и *чешуя жестяной рыбы* и один с метафорическим: *карта будня*. Но все три образа принадлежат бытовой сфере. Другая часть схемы включает в себя одно буквальное высказывание: *краска из стакана* и два метафорических: *косые скулы океана* и *зовы новых губ*. Они составляют ряд, смысл которого ощущается читателем как надбытовой, так как эти образы представляют либо мир искусства (*краска в стакане*), либо мир природы (волны *океана*), либо явления метафизического, то есть рационально недоказуемого, плана (*зовы новых губ*).

Но тот же читатель справедливо укажет на неясность образного строя третьего фрагмента текста:

3. *На чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ.*

Выражение *чешуя жестяной рыбы* обозначено выше как образ «бытового ряда». Это подсказано не столько логикой буквального прочтения словосочетания, сколько логикой его бытования в структуре стихотворения: словосочетание находится в том ряду образов, которые в основе своей конкретны, предметны (*карта*, *блюдо*, *студень*). Тем не менее, образ все-таки остается загадочным, семантически непроницаемым: что за *жестяная рыба*, на чешуе которой можно *прочитать* то, что звучит? Ключом к дешифровке станет обращение к контексту лирики Маяковского.

В других стихотворениях поэта есть поэтические аналоги *жестяной рыбы*, которую можно прочесть:

*А сквозь меня на лунном сельде скакала крашенная буква...* («Уличное», 1913)

*А там, под вывеской, где сельди из Керчи...* («Адище города», 1913)

*Читайте железные книги!* («Вывескам», 1913)

*в читальне улиц...* («Несколько слов обо мне самом», 1913)

Становится понятным, что *рыба* у Маяковского – это образ, отразивший в себе элемент уличного дизайна, – вывесочную жестяную рыбу.

Разнообразные по тематике вывески были объектом пристального внимания Маяковского-художника и поэта. Есть свидетельства словесного обыгрывания Маяковским надписей на вывесках, текста реклам и объявлений. Один из друзей поэта вспоминал: «...вывеска антикварного магазина “Ковры, картины и фарфор”. “Фар-фор”, – читает Маяковский. – Фар-фор, роф-раф... Вскрывает звуковые повторы при разрыве слова, читая слова наоборот. Далее зубной врач, который тут же обращается в зубного рвача».

Заметим, что в сборнике «Требник троих» некоторые тексты были иллюстрированы вывесочными натюрмортами самого Маяковского и художника Владимира Татлина.

Итак, Маяковский выстраивает образ, подчеркивая умение художника прочесть (услышать) некие эстетические феномены в гуле и предметном хаосе современного города.

Все метафорические высказывания в стихотворении вступают в отношения оппозиции, контраста: сближаются реалии далеко отстоящие друг от друга или противоположные: *карта – будни, блюдо студня – скульпы океана, скульпы – океан, жестяная рыба – зовы новых губ*. Аналогично и в заключительном фрагменте текста: *флейта – водосточные трубы*.

В заключительном метафорическом высказывании *А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?* адресату высказывания предлагается преодолеть расстояние между *водосточной трубой* и *флейтой*, устанавливая между ними тождество: *водосточные трубы* есть *флейта*. Создаваемое метафорой сходство далеких предметов индивидуализирует восприятие мира, выражает протест творца против «правды жизни» как унылой очевидности и как скучного бытописательства.

Этот четвертый текстовый фрагмент присоединяется к третьему посредством ассоциативной смысловой связи между метафорой *зовы новых губ* и метафорическим выражением *сыграть ноктюрн на флейте водосточных труб*. Маяковский

именует *водосточные трубы* словом *флейта*, которое изначально предназначено для обозначения музыкального духового инструмента и этим отклоняет словосочетание *водосточные трубы* от его первоначального значения. Логическая связь фрагментов текста может быть истолкована следующим образом: внимая *новым* *водам*, лирический субъект становится музыкантом, способным извлечь звуки, поражающие новизной, так как его музыкальным инструментом становятся *водосточные трубы*.

Смысл последнего метафорического высказывания неоднозначен: речь идет не только о новом характере отображения реалий городской жизни, но и о нахождении в очевидном хаосе уличной жизни определенного гармонического начала.

Такому истолкованию финального фрагмента текста способствует его «музыкальный» характер: *сыграть ноктюрн на флейте...*

Музыкальная гармония – это слияние многих тонов в одно целое. Буквальные значения слов *ноктюрн* и *флейта* подтверждают предположение, что лирический субъект обнаруживает не только свои творческие возможности, но и скрытый строй (благозвучие) событий и явлений городского мира, того, что, по устоявшейся литературной традиции, считалось диссонансным. Ноктюрн – лирическое музыкальное произведение, а флейта инструмент высокого музыкального тона. Ассоциации, которые вызывает сочетание *ноктюрна* и *флейты*, можно описать как мелодичность, приятное для слуха звучание, в отличие, например, от ассоциаций, связанных со словом *труба* – духового инструмента сильного звучного тембра (нелишне обратить внимание на каламбур *на флейте... труб*, в основе которого лежит явление омонимии – разных значений слова *труба*, в числе которых и значение *музыкальный инструмент*).

Можно обнаружить схожие образы в тезисах доклада Маяковского, прочитанного им на «Первом в России вечере речетворцев» в 1913 г.: «*Berceuse (колыбельная – франц.) оркестром водосточных труб*». В этих же тезисах утверждается то, что Маяковский называл «*диктатурой взгляда*» художника – его право на метафорическое преобразование действительности, на свободу поэтического самовыражения. Второй тезис права на самовыражение звучал так – «*Лики городов в зрачках речетворцев*». Отметим доминирование зрительного восприятия мира в поэтическом сознании поэта. Это сказывается на его ранних поэтических опытах, в которых (мы видим это на примере хотя бы первых двух «натюрмортных» метафор стихотворения «А вы могли бы?») преобладают живописные образы.

Подведем итоги и попробуем сформулировать, какие смыслы стихотворения «А вы могли бы?» стали очевидными в результате анализа метафорического оформления текста.

Стихотворение декларативно наступательно, направлено на подрыв миметического искусства, интерпретируемого как искусство «*списывателей*», копировальщиков природы.

Поэзия не отражает действительность, а преодолевает ее очевидную данность. Поэт вмешивается в обыденную реальность и упраздняет ее. Красоту и гармонию в реальность можно внести извне.

Поэт (художник) авангардного склада вырабатывает свой язык в искусстве, свои ритмы, передающие красоту движения, энергию действия, в которых исчезают реальное пространство и время. Поэтическое слово очищается от своего прямого значения (бытового и банального) с помощью «сдвига», то есть, как заявляли футуристы в одной из деклараций, «*дисконструкции, диссимметрии, дисгармонии*».

Один из видов подобного «сдвига» – тотальная метафоризация, которая позволяет создать поэтическую реальность, подчиненную воле творца, его фантазии и тем самым предоставляющую автору неограниченную свободу. Причем, как писал Маяковский в одной из своих статей 1913 г., художник может изменить жизнь «*по своему образу и подобию*». Вызывающая интонация заглавия стихотворения Я *versus* Вы как одна из структуральных оппозиций текста свидетельствует о том, что в пафосе футуристического преображения действительности Маяковский ориентируется на собственную яркую, фантазирующую индивидуальность.

# БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

## РАЗДЕЛ I

### Художественные тексты, сборники и книги, публицистика

- Блок А. Возмездие (Предисловие). – В кн. *Блок А. Собр. соч. в 8 т.* Т. 3. Москва; Ленинград: ГИХЛ, 1960. С. 296.
- «Военная опера» А. Крученых и В. Хлебникова / Публ., примеч. и коммент. Н. Гурьяновой // *Russian Literature*. 2009. LXV. № I-II-III. P. 183-236.
- Гуро Е. Небесные верблюжата. С.-Петербург: Журавль, 1914. С. 54-55. Режим доступа: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3557-guro-e-g-nebesnye-verblyuzhata-spb-zhuravl-1914#page/63/mode/flip-book/zoom/3>
- Гуро Е. Жил на свете рыцарь бедный. С.-Петербург: Фонд Русской Поэзии, 1999.
- Дохлая луна. Сборник единственных футуристов мира!! Поэтов «Гилея» // *RARUS'S GALLERY. Fine Books, Prints, Photographs & Icons*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2479-croaked-moon-1.html> (см. 2016.07.06)
- Зданевич И. М. (Ильязд). Янко крУль алБанскай. – В кн.: *Зданевич И. М. (Ильязд). Философия футуриста: Романы и заумные драмы* / Предисл. Р. Гейро, подготовка текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева, сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2008. С. 476-501.
- Каменский В. Танго с коровами. Москва, 1914. Режим доступа: [http://imwerden.de/pdf/kamensky\\_tango\\_s\\_korovami\\_1914.pdf](http://imwerden.de/pdf/kamensky_tango_s_korovami_1914.pdf)
- Крематорий здравомыслия: футуристические альманахи «Мезонина поэзии». Б.м.: Salamandra P.V.V., 2014 (Библиотека авангарда. Вып. X). С. 98. Режим доступа: [www.geosbook.ru/index.php/item/.../2344\\_b75fd497ecf885ff42fb28fdab9b3125](http://www.geosbook.ru/index.php/item/.../2344_b75fd497ecf885ff42fb28fdab9b3125)
- Крученых А.Е. Победа над Солнцем. Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html>
- Крученых А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. С.-Петербург: Академический проект, 2001.
- Крученых А., Хлебников В. Мирсконца. Художественное оформление – Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин и В. Татлин (его первый опыт в иллюстрации). Москва: Литография В. Титяева, [1912] // *RARUS'S GALLERY. Fine Books, Prints, Photographs & Icons* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html>
- Крученых, Хлебников. Игра в аду. Поэма. Рисунки Наталии Гончаровой. Москва: Типолит. В. Рихтер, [1912]. // *RARUS'S GALLERY. Fine Books, Prints, Photographs & Icons* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2442-game-in-hell-goncharova.html>

- Лившиц Б. Мы и Запад. Публ. и коммент. А. Парниса. – В кн.: *Терентьевский сборник. 1996.* Под общ. ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 1996. С. 256-257, 260.
- Мандельштам О. Шум времени. С.-Петербург: Издательский дом «Азбука Классики», 2007. С. 263.
- Маяковский В. Полн. собр. соч. в 12 т. Москва: ГИХЛ, 1939–1949. Т. 1, 12.
- Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13 т. Москва: ГИХЛ, 1955–1961. Т. 1, 4, 12, 13.
- Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. Москва: Худож. литература, 1992. Т. 5. С. 87.
- Руконог. Москва: Центрифуга, 1914. // «Библиотека русской и советской классики». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/futuristy-rukonog/futuristy-rukonog.html#work009003>
- Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Поэзы. Предисл. Федора Сологуба. Москва: изд. «Гриф», 1913 г. Режим доступа: [http://gatchina3000.ru/literatura/severyanin\\_i/kubok.htm](http://gatchina3000.ru/literatura/severyanin_i/kubok.htm)
- Северянин И. «Беспечно путь свершая...» – В кн.: *Игорь Северянин. Сочинения в 5 т.* Т. 5: Публицистика. Письма. Москва: Логос, 1995. Режим доступа: <http://litbook.net/book/162732/tom-5-publicistika-pisma/page-13>
- Сологуб Ф. Собрание стихотворений в 8-ми т. С.-Петербург: Навьи чары, 2002. Т. 4.
- Требник троих. Сборник стихов и рисунков. [В. Хлебников, В. Маяковский, Д.Н. Бурлюк]. *RARUS'S GALLERY. Fine Books, Prints, Photographs & Icons.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2410-trebnik-troikh.html>
- Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // *ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств.* 1923 № 1. С. 192. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html>
- Хлебников В. Собр. произведений в 5 т. Под общей ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–1933. Т. II, V.
- Хлебников В. Неизданные произведения. Под ред. Н. Харджиева, Т. Грица. Москва: Худож. литература, 1940. С. 325-329.
- Хлебников В. Творения. Москва: Сов. писатель, 1986.
- Хлебников В. Полн. собр. соч. в 6 т. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 6. Кн. 2. Доски судьбы. Заметки. Письма.

### Манифесты, декларации

- Вассерманова реакция. Б. Пастернак. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания.* Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. С.-Петербург: ООО «Полиграф» 2009. С. 297-301.
- Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933 / Введ., сост., пер. с ит. и комм. Е. Лазаревой. Москва: Гилея, 2013.
- Идите к черту! – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания.* С. 97-98.
- Лучисты и будущники. Манифест. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания.* С. 364-367.
- Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. – В кн.: *Малевич К. Собр. соч. в 5 т.* Москва: Гилея, 1995. Т. 1. С. 42-43, 50, 91.

- Маринетти Ф.Т. Предисловие к «Футурист Мафарка», 1910. Режим доступа: [http://hylaеa.ru/marin\\_publ2.html](http://hylaеa.ru/marin_publ2.html)
- Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма. – В кн.: *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы*. Москва: Прогресс, 1986. С. 158-162. Режим доступа: <http://libelli.ru/works/marineti.htm>
- Олимпов К. Возникновение Эгопоэзии Вселенского Футуризма. – В кн.: *Игорь Северянин глазами современников: сборник / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Н. Терёхина, Н.И. Шубникова-Гусева*. С.-Петербург: Полиграф, 2009. Режим доступа: [www.poet-severyanin.ru/library/igor-severyanin-glazami-sovremennikov13.htm](http://www.poet-severyanin.ru/library/igor-severyanin-glazami-sovremennikov13.htm)
- Перчатка кубофутуристам. М. *Российский [Л. Зак]*. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 250-252.
- Почему мы раскрашиваемся. *Ларионов М., Зданевич И.* – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 243.
- Преццолини Дж. Фашизм и футуризм. – В кн.: *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933*. Введ., сост., пер. с итал. и коммент. Е. Лазаревой. Москва: Гилея, 2013. Режим доступа: [http://hylaеa.ru/prezzo\\_fash\\_futur.html](http://hylaеa.ru/prezzo_fash_futur.html)
- Скрижали Академии эгопоэзии. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 195.
- Турбопан – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 294.
- Voccioni, U., Carrà, C., Russolo, L., Giacomo Balla, G., & Severini, G. Technical Manifesto of Futurist Painting. (Milan). *Poesia*. April 11, 1910. Available at: <http://www.unknown.nu/futurism/techpaint.html>
- Futurist Manifestos. Ed. and with an Introduction by Umbro Apollonio. London: Thames and Hudson, 1973. P. 7, 18.
- Marinetti, F.T. Fondation et Manifeste du FUTURISME. *Poesia*, Vol. 5, Number 2, February 1909. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaai190902-01.2.3&e=-----en-20--1--txt-txin----->
- Marinetti, F.T. War, the World's Only Hygene, 1915. Available at: <http://www.unknown.nu/futurism/war.html>

### **Мемуарная литература**

- Блок А. Дневник 1913 года. – В кн.: *Блок А. Собр. соч. в 8 т.* Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 232.
- Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. С.-Петербург: «Пушкинский фонд», 1994. С. 25.
- Бурлюк Д. Листки футуристической хрестоматии. – В кн.: *Игорь Северянин глазами современников: сборник*. С. 94-106. Режим доступа: <http://www.poet-severyanin.ru/library/igor-severyanin-glazami-sovremennikov19.html>
- Бобров С. О Б.Л. Пастернаке. – В кн.: *Воспоминания о Борисе Пастернаке*. Сост. Е.В. Пастернак, М.И. Фейнберг. Москва: Слово/Slova, 1993. С. 66.

- Бурлюк Д.Д., Бурлюк М.Н. Маяковский и его современники // *Литературное обозрение*. 1993. № 6.
- Дейч А. День нынешний и день минувший. Литературные впечатления и встречи. Изд. 2-е. Москва: Сов. писатель, 1985. С. 283.
- Жевержеев Л.И. Воспоминания. – В кн.: *Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей*. Ленинград: Худ. литература, 1940. С.135-136.
- Захаров-Мэнский Н. Как поэты вышли на улицы (отрывки из дневника и воспоминаний о быте московских поэтов в кофейный период русской литературы). Часть 1-ая (1917–1918 г.). – В кн.: *Соболев А. Л. Страннолюбский перебарщивает. Сконпель истоар. Летейская библиотека II. Очерки и материалы по истории русской литературы XX века*. Москва: Изд-во «Трутень», 2013. Т. II. С. 247. С. 243-276. 243-372, 389, 396.
- Ивнев Рюрик. Воспоминания // *Арион*, 1995, № 1. С. 70-96. Публ. и предисл. Н. Леонтьева. Коммент. А. Зименкова. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/arion/1995/1/8\\_anna1-pr.html](http://magazines.russ.ru/arion/1995/1/8_anna1-pr.html)
- Каменский В. Жизнь с Маяковским. Москва: Худ. литература, 1931. С. 140.
- Каменский В. Кафе поэтов. Путь энтузиаста. – В кн.: *Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары*. Москва: Изд-во «Правда», 1991. С. 528-529, 628-629.
- Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. / Сост., вст. ст. Р.В. Дуганов. Коммент. Р.В. Дуганова, А.Т. Никитаевой, В.Н. Терёхиной. Москва: Изд-во «РА», 1996. С. 45, 50, 63-64, 68, 71-72, 211.
- Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Воспоминания. Москва: «Худож. литература», 1991. С. 33, 35-36, 71, 107, 114, 136-137, 142-143, 145-147, 160-161, 168.
- Локс К. Г. Повесть об одном десятилетии (1907–1917). – В кн.: *Воспоминания о Борисе Пастернаке*. С. 45.
- Лурье А. Наш марш. – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 702.
- Масаинов А. Маяковский — поэт и человек. – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 621.
- Матюшин М. Русский кубофутуризм: Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» // *Наше наследие*. 1989. № 2 (8). С. 133.
- Матюшин М. Русские кубофутуристы. – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 493.
- Матюшин М.В. Футуризм в Петербурге. Спектакли 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 года. – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 359-360.
- Мгебров А. А. Жизнь в театре. В 2 т. Москва; Ленинград: Academia, 1932. Т. 2. С. 272-283. Режим доступа: [http://teatr-lib.ru/Library/Mgebrov/Life\\_th2/#\\_Тoc293252379](http://teatr-lib.ru/Library/Mgebrov/Life_th2/#_Тoc293252379).
- Мон. Мария. Встречи с Блоком (К пятнадцатилетию со дня смерти) // *Современные записки*, Париж, 1936. Т. LXII. С. 215.
- Пастернак Б. Охранная грамота. – В кн.: *Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет*. Москва: Сов. писатель, 1982. С. 260, 264.



- Письма К.С. Малевича М.В. Матюшину. Публ. Е.Ф. Ковтуна // *Наше наследие*. Москва. 1989. № 2. С. 127, 135.
- Пунин Н. Квартира № 5 // *Панорама искусств*. Сб. ст. / Сост. М. Зиновьев. Москва: Изд-во «Сов. художник», 1989. Вып. 12. С. 177.
- Пяст Вл. Встречи. / Сост., вступ. ст., научн. подг. текста, коммент. Р. Тименчика. Москва: Новое литературное обозрение, 1997. С. 176.
- Северянин И. Заметки о Маяковском. – В кн.: *Обвалы сердца. Авангард в Крыму*. Сост. предисл. и коммент. С. Шаргородского. Б.м.: Salamandra. P.V.V. 2011. С. 162-163. Режим доступа: [http://imwerden.de/pdf/obvaly\\_serdtsa\\_avangard\\_v\\_krymu\\_2011.pdf](http://imwerden.de/pdf/obvaly_serdtsa_avangard_v_krymu_2011.pdf)
- Степун Ф. Б.Л. Пастернак. – В кн.: *Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака*. Институт по изучению СССР. Institute for the Study of the USSR. Institut zur Erforschung der UdSSR. Institut d'études sur l'URSS. Исследования и материалы. Сер. 1-я, вып. 65. Мюнхен, 1962. С. 46, 51.
- Хвасс И.Я. Воспоминания о Маяковском. Публ. А. Рустайкис. Предисл., примеч. А. Сердитовой, А. Зименкова // *Литературное обозрение*. 1993. № 9-10. С. 37.
- Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. Москва: Эллис Лак, 1994. С. 122.
- Шершеневич В. Великолепный очевидец. – В кн.: *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Сост. С. Шумихин. Москва: Московский рабочий. 1990. С. 527.
- Шершеневич В. Футуристы. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 659, 679-681, 684-685, 688.
- Шехтель В. Моя встреча с Владимиром Маяковским; Дневник // *Литературное обозрение*. Москва, 1993. № 6. С. 39.
- Шкловский В.Б. О Маяковском. – В кн.: *Шкловский В.Б. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964*. Москва: Сов. писатель, 1966. С. 259-414.

### **Критическая литература**

- Алексеева Л. «Дорогой друг и храбрый авиатор Вася...» // *Toronto Slavic Quarterly*. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. University of Toronto. Nr. 11. Winter 2005. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/11/Alekseeva.shtml>
- Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Москва: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. Режим доступа: <https://books.google.lt/books?isbn=5457355969>
- Аппиньянези Лиза. Кабаре. Пер. с англ. Н. Калошиной. Москва: Новое лит. обозрение, 2010. С. 87.
- Белова В.В. Лирическая книга Игоря Северянина: динамика жанра в свете творческой эволюции поэта. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата филол. наук. Москва, 2014. Режим доступа: [http://www.philol.msu.ru/~ref/2014/2014\\_BelovaVV\\_avtoreferat\\_10.01.01\\_32.pdf](http://www.philol.msu.ru/~ref/2014/2014_BelovaVV_avtoreferat_10.01.01_32.pdf)

- Белых А. Ситуация «Рюрик Ивнев». К 120-летию со дня рождения. // *Сетевая словесность*. 28 июня – 4 октября 2010 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/belyh/ivnev.html>
- Бенуа А. Кубизм или кукишизм? – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 424-430.
- Бердяев Н. Кризис искусства (Репринтное издание 1918 г.). Москва: СП Интерпринт, 1990. С. 26-27. Режим доступа: [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyayev/1918\\_14.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1918_14.html)
- Бердяев Н.А. Самопознание. Москва: Книга, 1991. С. 140.
- Бирюков Сергей. Атлантида авангарда. Нырок третий. «Дыра в будущее» // *Toronto Slavic Quarterly*. Nr. 31. Winter 2010. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/biryukov31.shtml>
- Бирюков Сергей. Атлантида авангарда. Нырок четвертый «Иван Игнатъев всё не едет...» // *Toronto Slavic Quarterly*. Nr. 32. Spring 2010. С. 273-285. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/>
- Бирюков С. Тихон Чурилин. Стихи. Рисунки Натальи Гончаровой. Изд. подготовил Арсен Мирзаев. Madrid: Ediciones del hebreo Errante, 2010 (реп.) // *Дети Ра*. 2010. № 9 (71). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ra/2010/9/bi23.html>
- Бобринская Е. «Скифство» в русской культуре начала XX века и скифская тема у футуристов. – В кн.: *Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы*. Москва: Пятая страна. 2003. С. 44-70.
- Бобринская Е. Футуристический «грим» // *Вестник истории, литературы, искусства*. / Отделение историко-философских наук РАН. Москва: Собрание; Наука, 2005. С. 88-99. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/f-2/Futurism-2.html>.
- Бобринская Е. «Принцип случайного». – В кн.: *Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства*. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. С. 186-226. Режим доступа: <http://tehne.com/library/bobrinskaya-e-russkiy-avangard-granicy-iskusstva-m-2006>
- Бобринская Е. «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // *Искусствознание: научное издание*. 2015. № 1/2. С. 211.
- Боулт Дж. Э. Русское театральное-декорационное искусство. 1880–1930. – В кн.: *Художники русского театра. 1880–1930*. Собр. Никиты и Нины Лобановых-Ростовских; Текст Дж. Боулта. Москва, 1990. С. 44.
- Боулт Дж. Наталья Гончарова и футуристический театр. – В кн.: *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева*. Под. ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 248-259.
- Борисова Л.С. Пушкинская традиция в контексте творчества Б.Л. Пастернака: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003. Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pushkinskaja-tradicija-v-kontekste-tvorchestva-b-l-pasternaka.html>
- Бюргер Петер. Теория авангарда. Пер. с нем. Москва: V-A-C press, 2014. Режим доступа: <http://listid.ru/item/818595.html>
- Вагнер М. И. Футуризм в Италии и в России: общее и особенное. Минск, 2004. Режим доступа: <http://www.belpaese2000.narod.ru/Univer/Ricerca/Tesi/vagnert.htm>

- Вакар И. Мастер разноцветных солнц // *Наше Наследие*. № 117 (2016). С.138-157.
- Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. Москва-Иерусалим: Саламандра, 1997. С. 17-18, 47, 137-140.
- Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999. С. 51.
- Волкова Н. Материалы к биографии Ивана Васильевича Игнатьева, издателя, поэта, эго-футуриста, или От чего он умер // *Сетевая словесность*. [Электронный ресурс]. 28 ноября 2001 г. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/volkova/ignatjev.html>
- Волошин М. «Бубновый валет», 1911 // *«Серебряного века силуэт...»* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://silverage.ru/volbubval/>
- Волошин М. Современные портретисты. – В кн.: *Волошин М. Лики творчества*. 2-е изд., стереотипное. Ленинград: «Наука» ЛО, 1989. С. 286-287.
- Волошин М. Ослиный хвост. – В кн.: *Волошин М. Лики творчества*. С. 288-289, 680.
- Вязова Е. С. Город в искусстве кубофутуристов. Москва, 1999. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/gorod-v-iskusstve-kubofuturistov>
- Гейро Режис. Предисловие. – В кн.: *Зданевич И.М. Собр. соч. в 5 т.* Т. 1. Парижачьи: Опись / Подг. текста и предисл. Р. Гейро. Москва; Дюссельдорф: Гилея; Голубой всадник, 1994. Режим доступа: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/143167/Zdanevich\\_-\\_Sobranie\\_sochineniii\\_v\\_puati\\_tomah\\_1\\_Parizhach'i.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/143167/Zdanevich_-_Sobranie_sochineniii_v_puati_tomah_1_Parizhach'i.html)
- Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. С. 21.
- Горький Максим. О футуризме. – В кн.: *В.В. Маяковский: pro et contra* / Сост., вступ. статья, коммент. В. Н. Дядичева. С.-Петербург: РХГА, 2006.
- Горячева Т. В. Театральные эксперименты русского авангарда: от оперы «Победа над Солнцем» к «Супрематическому балету» // *Искусство и культура*. 2011 № 1 (1). С. 47-57. С. 49-51. Режим доступа: <http://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/1398/Art11n1p47.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // *Вопросы философии*. 1990. № 1. С. 67-73. Режим доступа: <http://artguide.com/posts/1212>
- Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: к проблеме толкования «Победы над Солнцем» // *Литературное обозрение*. 1998. № 4. С. 9-17.
- Губанова Г. Миф и символ в «Победе над Солнцем». Эскизы Казимира Малевича. – В кн.: *Терентьевский сборник (второй)*. Под общ. ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 1998. С. 136.
- Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Рецензии на поэтические сборники. – В кн.: *Гумилев Н. Сочинения в 3 т.* Москва: «Худож. литература», 1991. Т. 3. С. 75, 78, 98, 125, 127-129, 150.
- Гурьянова Н. Невиданный мост, или Театр алогизма Алексея Крученых. – В кн.: *Терентьевский сборник (второй)*. Под общ. ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 1998.
- Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда. – В кн.: *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева*. С. 92-108.

- Гурьянова Н.А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. Москва: Гилея, 2002. С. 189-195.
- Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва: Трилистник, 2000. С. 26, 37-38.
- Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления. Пер. А. Гараджи. – В кн.: *Деррида Ж. Письмо и различие*. С.-Петербург: Академический проект, 2000. С. 298, 300. 293-316.
- Диксон Стив. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции. Пер. фрагментов К. Елфимов. // *CYLAND MediaArtLab*, 2007. Режим доступа: [http://www.teterin.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=89&Itemid=129](http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=129).
- Дуганов Р.В. Краткое «искусство поэзии» Хлебникова // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. т. XXXIII, № 5. 1974. С. 418-427. Режим доступа: <http://www.ka2.ru/nauka/brief.html#r6>
- Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. Москва: Сов. писатель, 1990. С. 125, 121.
- Дымшиц Э. Александр Богомазов. А – В кн.: *Александр Богомазов. Мастер кубофутуризма. Работы из коллекции Джеймса Баттервика. Alexander Bogomazov Master of Cubo-Futurism Works from the collection of James Butterwick*. Москва: КитАрт, 2014. С. 2-3. Режим доступа: <http://www.jamesbutterwick.com/catalogues/bogomazov-catalogue.pdf>
- Евреин Н. Введение в монодраму. С.-Петербург, 1909. Режим доступа: [http://az.lib.ru/e/ewreinow\\_n\\_n/text\\_0070oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml)
- Ельшевская Г. Русский авангард. Как Малевич, Кандинский, Родченко, Таглин, Ларионов и «бубновые валеты» создали радикально новое искусство XX века. // *Arzamas* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://arzamas.academy/materials/1202>
- Жаккар Ж.-Ф. Алексей Крученых: сдвиг смысла; Велимир Хлебников: двойная жизнь слова; Александр Туфанов: поэтика текучести; Казимир Малевич: каждая форма есть мир; Михаил Магюшин: расширенное смотрение. – В кн.: *Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с фр. Ф. А. Перовской. С.-Петербург: Академический проект, 1995. С. 13-23, 26-40, 70-84.
- Жаккар Ж.-Ф. Вступительное слово. – В кн.: *1913. «Слово как таковое»: К юбилейному году русского футуризма*. С.-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2015. Режим доступа: <http://prochтение.ru/passage/27976>
- Жвания Д. Молодая гвардия Маринетти // *Sensus novus* [Электронный ресурс]. 2014. Режим доступа: <http://www.sensusnovus.ru/analytics/2014/02/03/18216.html>
- Жвания Д. Футуризм как матрица фашизма // *Sensus novus*. [Электронный ресурс]. 2014. Режим доступа: <http://www.sensusnovus.ru/analytics/2014/02/06/18265.html>
- Жвания Д. Футуризм: война как стиль // *Sensus novus* [Электронный ресурс]. 2014. Режим доступа: <http://www.sensusnovus.ru/analytics/2014/02/05/18258.html>
- Зайцева М.Л. Эксперименты композиторов эпохи русского авангарда в области синтеза искусств // *ТРАЕКТОРИЯ НАУКИ*. Электронный науч. журнал. 2016. № 4(9). Режим доступа: [pathofscience.org/index.php/ps/article/download/72/149](http://pathofscience.org/index.php/ps/article/download/72/149)

- Зеленкова Е. «Центрифуга» и «Лирень»: к истории взаимоотношений. – В кн.: *Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы*. Kaukoletmpiälä (Цвелодубово): Свое издательство, 2012. С. 227, 229.
- Иванов Вяч.Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм: из опыта раннего Б. Пастернака. – В кн.: *Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века*. Москва: Наследие, 1992.
- Иванов Вяч. Вс. К истории поэтики Пастернака футуристического периода. – В кн.: *На меже меж Голосом и Эхом. Сб. статей в честь Т.В. Цивьян*. / Сост. Л.О. Зайонц. Москва: Новое издательство, 2007. С. 9-30. Режим доступа: [http://www.imk.msu.ru/Publications/golos\\_eho/ivanov.pdf](http://www.imk.msu.ru/Publications/golos_eho/ivanov.pdf)
- Истомина Е. Футуристический театр: манифесты и «синтезы» // *Современная драматургия*. 1999. № 4. С. 195.
- Истомина Е.М. Некоторые проблемы европейского театрального авангарда 1910-1920-х годов: Театральные эксперименты итальянских футуристов и дадаистов. Автореферат. Москва, 2001. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/nekotorye-problemy-evropeiskogo-teatralnogo-avangarda-1910-1920-kh-godov-teatralnye-eksperim>
- Калинин И. Виктор Шкловский, или Превращение поэтического приема в литературный факт. // *Звезда*. 2014. № 7. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2014/7/11k.html>
- Катанян В.А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е, доп. Москва, 1985. С. 136.
- Катеринич В. Футуристы на Дальнем Востоке. Взгляд из начала XXI века // *Словесница искусств*. 2014. № 1 (33). Хабаровск. С. 30-39. Режим доступа: [https://issuu.com/83163/docs/sl\\_33](https://issuu.com/83163/docs/sl_33)
- Клинг О. Борис Пастернак и символизм // *Вопросы литературы*. 2002. № 2. С. 25-59.
- Ковтун Е. «Победа над Солнцем» – начало супрематизма // *Наше наследие*. 1989. № 2 (8). С. 127-135.
- Красицкий С. О Крученых. – В кн.: *Крученых А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Сост., подг. текста, вст. ст. и примеч. С.Р. Красицкого. С.-Петербург: Академический проект. Режим доступа: <http://litmir.me/br/?b=175372&p=3>
- Краткая летопись футуристического движения. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 76-79.
- Краткий курс лекций по дисциплине «История русской литературы»: Лекция 18. // *РУССКИЙ ФУТУРИЗМ*. Studme.org [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://studme.org/1494080713984/literatura/russkiy\\_futurizm#98](http://studme.org/1494080713984/literatura/russkiy_futurizm#98); [http://studme.org/1373112013985/literatura/teoriya\\_praktika\\_russkogo\\_futurizma](http://studme.org/1373112013985/literatura/teoriya_praktika_russkogo_futurizma)
- Круглов Илья. Футуризм как авангард тоталитарного искусства // *Современный дискурс-анализ*. Электр. науч. журнал. Вып. 14. Режим доступа: <http://discourseanalysis.org/ada14/st95.shtml>
- Крусанов А.В. *Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор)*. В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. С.-Петербург, 1996. С. 65, 69, 121, 277; Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2003. С. 277.

- Маркаде Валентина (Marcadé, Valentina). О влиянии народного творчества на искусство русских авангардных художников десятих годов 20-го столетия // *Revue des études slaves*. 1973, Vol. 49, Nr. 1. P. 279-300. С. 289. Режим доступа: [http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1973\\_num\\_49\\_1\\_2021](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1973_num_49_1_2021)
- Маркадэ Ж.-К. От Малевича до Родченко: первые монохромные XX века (1915–1920). – В кн.: *Малевич, классический авангард, Витебск-5*. Витебск: Витебский обл. краеведческий музей, 2002. С. 127.
- Маркадэ Жан-Клод. О рецепции русского авангарда в Европе (2015, Monaco, Grimaldi Forum) // Vania Markadé [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vania-marcade.com>
- Марков В. История русского футуризма. Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. С.-Петербург: Алетейя, 2000. С. 72, 125, 128.
- Маркович А. Илья Зданевич (Илиазд) (1894-1975). – В кн.: *История русской литературы. XX век. Серебряный век* / Под. ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда, Е. Эткинда. Москва: Прогресс - Литера, 1995. С. 579, 582.
- Миц З.Г. Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро). – В кн.: *Миц З.Г. Блок и русский символизм. Избр. труды: в 3 кн.* Т. 3: Поэтика русского символизма. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2004. С. 317-326.
- Мислер Н. Балет. – В кн.: *Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 т.* Сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. Москва: RA, Global Expert & Service Team, 2013-2014. Т. 3. История. Теория. Режим доступа: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1416843956648>.
- Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста. – В кн.: *Каменский В. Танго с коровами: Железобетонные поэмы*. Рис. В. и Д. Бурлюков; худож. В. Бурлюк, худож. Д. Бурлюк. Факс. воспроизведение изд. 1914 г. Москва: Книга, 1991. С. 3-12. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2436-tango-with-cows.html>
- Нефагина Г.Л. Поэтика драматургии футуристов и обэриутов (к вопросу о преемственности) // *Науч. труды кафедры русской литературы БГУ*. Вып. V. Минск: Н 34 РИВШ БГУ, 2008. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/34970>
- Никольская Т. «Синдикат футуристов». // *Russian Literature*. North-Holland, 1987. Nr. 27. XXI. С. 89-98. Режим доступа: [http://hylaee.ru/uploads/files/page\\_1219\\_1430308288.pdf](http://hylaee.ru/uploads/files/page_1219_1430308288.pdf)
- Нильссон Нильс Оке. Архаизм и модернизм. – В кн.: *Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева*. С. 75-82;
- Павловец М. «Pars pro toto»: Место «Поэмы Конца (15)» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1913) // *Toronto Slavic Quarterly*. Nr. 27. Winter 2009. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>
- Панова Л.Г. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 44
- Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. Москва: «Искусство», 1990. С. 123.

- Пастори Жан-Пьер. Ренессанс Русского балета. Пер. с фр. И. Стафф. Москва: Paulsen, 2015.
- Парнис А. Бенедикт Лившиц и Ф.Т. Маринетти: к истории одной полемики. – *В кн.: Терентьевский сборник. 1996.* С. 228, 238-239.
- Поспелов Г. Каталоги выставок Общества художников «Бубновый валет» (1912–1916). – *В кн.: Поспелов Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов.* Москва: Пинакотека, 2008. Режим доступа: <http://www.kandinsky-art.ru/library/bubnoviy-valet12.html>
- Поспелов Г. Моряк Иван Ларионов. // *Наше наследие.* 2002. № 62. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6207.php>
- Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах). – *В кн.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени.* Москва: Изд-во «Наука», 1983. С. 6. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/p/Primitivism.html>
- Сарабьянов Д.В. Неопримитивизм в русской живописи и футуристическая поэзия 1910-х годов. – *В кн.: Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти.* Москва: Искусствознание, 1998. Режим доступа: [http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4\\_5.html](http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_5.html)
- Саханчук О.В. Элементы перформанса в визуальной поэзии 1910-х гг. – *В кн.: Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всероссийской науч. конф.* Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 132. 132-137. Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/20339/1/dc1-2011-19.pdf>
- Сахно И. Пластика слова в русском авангарде начала XX века // *Europa Orientalis XVII / 1998: 1, Roma.* P. 147-166. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/sakhno\\_1.html](http://www.ka2.ru/nauka/sakhno_1.html)
- Сигей С. Эгофутурналия без смертного колпака. – *В кн.: Гнедов Василий. Собр. стихотворений.* Под ред. Н.Харджиева и М. Марцадури. Вступ. статья, подг. текста и коммент. С. Сигея. Департамент Истории Европейской Цивилизации. Университет Тренто, 1992.
- Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. Москва: РГГУ, 2000. С. 193-194.
- Союз молодежи // *Музей Органической Культуры.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://museumart.ru/art/collection/sfera/f\\_6g3yzt/f\\_717pzl/a\\_717t04.html](http://museumart.ru/art/collection/sfera/f_6g3yzt/f_717pzl/a_717t04.html)
- Степанов Е. Алексей Крученых и современная синкретическая поэзия. // *Футурум Арт.* Литературно-худож. журнал Союза писателей XXI века. 2011. № 4 (29). Режим доступа: [http://futurum-art.ru/archiv/nomer.php?id\\_pub=3796](http://futurum-art.ru/archiv/nomer.php?id_pub=3796)
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. Москва: Искусство, 1988. С. 110-111, 136, 138, 171, 186, 219.
- Страда Витторио. Театр у Маяковского. Пер. К. Страда, Е. Егисерян // *Континент.* 2011. № 150. Спец. вып. 4. Избранное «Континента». 1992–2011. Т. 4. Литература. Искусство. С. 698-715. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57.html>
- Струтинская Е.И. Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград: 1910–1920-е годы. Москва: [б. и.], 1998. Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Strutinskaya/arts/>

- Сухопаров С. Алексей Крученых. Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner, 1992. Arbeiten und Texte zu Slawistik @BULLET Band 54. Режим доступа: [https://www.academia.edu/30160113/Arbeiten\\_und\\_Texte\\_zu\\_Slawistik\\_at\\_BULLET\\_Band\\_54](https://www.academia.edu/30160113/Arbeiten_und_Texte_zu_Slawistik_at_BULLET_Band_54)
- Тарандайте Д. Русская живопись в собрании Художественного музея Литвы // *Третьяковская галерея*. Москва, 2012. № 4 (37). Режим доступа: <http://www.tg-m.ru/articles/4-2012-37/russkaya-zhivopis-v-sobranii-khudozhestvennogo-muzeya-litvy>.
- Терёхина В. «ЗАСАХАРЕ КРЫ», или Загадки эгофутуризма // *Арион*. 1996. № 1. С. 51-58. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/arion/1996/1/arion\\_08.html](http://magazines.russ.ru/arion/1996/1/arion_08.html)
- Терёхина В. Н. «Только мы лицо нашего времени...». – В кн.: *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания*. С. 9, 47.
- Терёхина В.Н. Русская культура и экспрессионизм. – В кн.: *Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика* / Сост., вступ. ст. В.Н. Терехиной. Комментар. В.Н. Терехиной и А.Т. Никитаева. Москва: ИМЛИ, 2005. Режим доступа: <http://imli.ru/upload/elibr/russliteratura/Futurizm.pdf>
- Терёхина В.Н. Военный лубок Маяковского и Малевича. – В кн.: *Политика и поэтика: русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: публикации, исследования и материалы*. / Отв. ред. В.В. Полонский; науч. ред. Е.В. Глухова. Москва: ИМЛИ РАН, 2014. С. 827-834. С. 828, 831-832. Режим доступа: <http://ruslitwwi.ru/files/content/2411/terehina-v-n-voennuj-lubok-mayakovskogo-i-malevicha-827-pdf.pdf>
- Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. Москва, 1995. С. 93.
- Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. Москва: Молодая гвардия, 2005. С. 286-289.
- Толкачева Л.И. Синтез искусств в опере кубофутуристов «Победа над Солнцем» // *Известия Уральского гос. ун-та*. 2005. № 35. С. 128. Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23934/1/iurg-2005-35-13.pdf>
- Турчин В. По лабиринтам авангарда. Москва: Изд-во МГУ, 1993.
- Турчин В. Феминистский дискурс. Российское эхо. «Амазонки авангарда» / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. Москва: Наука, 2004. С. 16-51. Режим доступа: <http://a-pesni.org/zona/avangard/femdisk.php>
- Турчин В.С. Два кубизма: диалог «Париж – Москва и Петербург». – В кн.: *Пикассо и окрестности*. Сб. статей. Москва: Прогресс-Традиция, 2006. С. 31. Режим доступа: <https://books.google.lt/books?isbn=5898262415>
- Тынянов Ю. О Хлебникове. В кн.: *Тынянов Ю. Собр. произведений в 5 т.* Т. 1. С. 27-28.
- Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1988. С. 43-126.
- Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: очерки. Сов. писатель: Ленинградское отделение, 1983. С. 212-213.
- Флейшман Л. Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака. – В кн.: *Русская литература XX века. Исследования американских ученых*. С.-Петербург: Петро-РИФ, 1993. С. 114.



- Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. Пер. с нем. Москва: РГГУ, 2016. С. 195
- Харджиев Н.И. Комментарии. – В кн.: *Маяковский В.В. Полное собр. сочинений в 12 т.* Т. 1. С. 498.
- Харджиев Н.И. Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова // *Искусство книги.* Москва, 1968. Вып. 5. С. 305-318
- Харджиев Н.И. Поэзия и живопись (Ранний Маяковский). – В кн.: *К истории русского авангарда. Николай Харджиев: Поэзия и живопись; Казимир Малевич: Автобиография; Михаил Матюшин: Русские кубо-футуристы* / Послесл. Р. Якобсона. Stockholm: Nulaea print: Almqvist&Wiksell intern., 1976. С. 25-28, 30-32, 76.
- Харджиев Н.И. «Веселый год» Маяковского. // *Europa Orientalis* 10 (1991), S. 185-233. Режим доступа: [http://ka2.ru/nauka/hardziev\\_4.html](http://ka2.ru/nauka/hardziev_4.html)
- Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. Москва: Гилея, 2006.
- Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. Москва: Искусство, 1970. С. 207.
- Ходасевич В. Игорь Северянин и футуризм. – В кн.: *Ходасевич В.Ф. Собр. соч. в 8 т.* Т. 2: Критика и публицистика (1905–1927). Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; Вступ. статья Р. Хьюза. Изд-во «Русский путь», 2010. Режим доступа: <http://www.poet-severyanin.ru/Book/hodas-fut.htm>
- Цурбругт Н. Маринетти, Шопен, Стеларк и аурагическая энергетика постмодернистского техно-тела (1999). Режим доступа: [http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=28](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=28)
- Чуковский К. Футуристы. – В кн. *Чуковский К. Собр. сочинений в 6 т.* Москва: «Худ. литература», 1965–1969. Т. 6. С. 219-220, 224-230.
- Чуковский К. Эгофутуристы и кубофутуристы. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания.* С. 450-472.
- М Шапир. Что такое авангард? // *Philologica.* 1995. Т. 2. № 3/4. С. 136-143. Режим доступа: <http://rvb.ru/philologica/02/02postmodernism.htm>
- Шаргородский С.М. Крыса в лабиринте (О названии одного футуристического альманаха). Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/shargorodsky\\_1.html#n1](http://www.ka2.ru/nauka/shargorodsky_1.html#n1)
- Шаргородский С. Собачество вселенских катаклизмов. Вадим Баян и русский авангард в Крыму. – В кн.: *Обвалы сердца. Авангард в Крыму.* С. 20.
- Шатских А.С. Казимир Малевич. Москва: Слово, 1996. Режим доступа: <http://www.k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich12.html>
- Шевеленко И. Модернизм как ар хаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // *Wienslawistischer Almanach* Bd. 56 [2005]. С. 141-183.
- Шевченко А. Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов. Москва: Изд. А. Шевченко, 1913. // *RARUS'S GALLERY. Fine Books, Prints, Photographs & Icons.* Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2474-shevchenko-kubizm.html>

- Шемшурин А.А. Биографические заметки о своих корреспондентах. – В кн. *Соболев А.Л. Страннолюбский перебарщивает. Сконпель истоар. Летейская библиотека II. Очерки и материалы по истории русской литературы XX века.* С. 373–416. С. 387–388. 401–402, 404.
- Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика аналитизма поэзии. Авангард. – В кн.: *Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь.* Под ред. В.А. Шаповалова. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. университета, 2006. С. 375-376.
- Юрков С.Е. От лубка к «Бубновому валету»: гротеск и антиповедение в культуре «примитива». – В кн.: *Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.).* С.-Петербург: Летний сад, 2003. С. 180-184. Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/p/Primitivism\\_lubok.html](http://ec-dejavu.ru/p/Primitivism_lubok.html)
- Юрков С.Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры - кабаре 1910-х гг. – В кн.: *Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.).* С. 188-206. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/f/Futurism.html>
- Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову. – В кн.: *Якобсон Р. Работы по поэтике.* Москва: Прогресс, 1987. С. 298.
- Янечек Дж. «Мирсконца» у Хлебникова и у Крученых. – В кн.: *Язык как творчество. Сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева.* Москва: ИРЯ РАН, 1996. С. 80-87. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/janacek\\_1.html#r2](http://www.ka2.ru/nauka/janacek_1.html#r2)
- Andriušytė-Žukienė, R. M.K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo. [M.K. Čiurlionis: between Symbolism and Modernism]. Vilnius: Versus Aureus, 2004. P. 191.
- Bowl, John E. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934. New York: The Viking Press, 1976. Available at: [https://monoskop.org/images/8/86/Bowl\\_John\\_E\\_ed\\_-\\_Russian\\_Art\\_of\\_the\\_Avant-Garde\\_Theory\\_and\\_Criticism\\_1902-1934.pdf](https://monoskop.org/images/8/86/Bowl_John_E_ed_-_Russian_Art_of_the_Avant-Garde_Theory_and_Criticism_1902-1934.pdf)
- Dixon Steve. Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2007.
- Jastrumskytė, S. Sinestezija futurizmo manifestuose ir mene [Synesthesia in the Futurism Manifestos and the Art] // *LOGOS 70.* 2012 sausis – kovas. P. 128. <[http://litlogos.eu/L70/Logos\\_70\\_125\\_138\\_Jastrumskyte.pdf](http://litlogos.eu/L70/Logos_70_125_138_Jastrumskyte.pdf)>
- Marcadé, Jean-Claude. Utopisme ou prophétisme? – In: *La Russie et les avant-gardes.* Saint-Paul: Fondation Maeght, 2003. P. 237-245.
- Nilsson N. Futurism, primitivism and the Russian avant-garde // *Russian Literature.* 1980. Vol. 8/5. P. 469-482.
- Pomorska K. Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde. – In: *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn* / Ed. by H. Baran. Durham; London: Duke University Press, 1992. С. 178-179. Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/kp\\_immort.htm#Ftn0](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/kp_immort.htm#Ftn0)
- Sigov, Sergej. Эго-футурналия Василиска Гнедова // *Russian Literature:* North-Holland, 1987. Nr. XXI. P. 115-116. Режим доступа: <http://hylaee.ru/pdf/sigov2.pdf>
- Jakobson, R. Language in Literature. Ed. by K.Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1987. P. 285.
- Онлайн-энциклопедия русского авангарда. Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/>

### Аудио- и видеоматериалы

- Елена Гуро. «Бедный рыцарь». Читает Алла Демидова. Режим доступа: <http://allademidova.ru/elena-guro-alla-demidova>
- Звезды русского авангарда. Велимир Хлебников. 17.09.2013. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9VDd4Guhqr8>
- Звезды русского авангарда. Николай Кульбин. 17.09.2013. Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=L5\\_bwMVGXM4](https://www.youtube.com/watch?v=L5_bwMVGXM4)
- Звезды русского авангарда. Елена Гуро. 19.07.2015. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=yqZkY9R6GRs>
- Звезды русского авангарда. Многоликий Ильязд. Илья Зданевич. 19.07.2015. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=b1VAUPLTkM>
- Звезды русского авангарда. Президент флюидов Игорь Терентьев. 19.07.2015. Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=-hmac\\_GWdxc](https://www.youtube.com/watch?v=-hmac_GWdxc)
- Кацис Л.Ф. Заумь Велимира Хлебникова: «Бобэоби» и «Язык богов». 13.01.2014. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Zgg0szLO6G8>
- Кацис Л.Ф. Корней Чуковский о футуризме. 20.01.2015. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=d7PiAWGSsNw>
- Марков А. Язык изобразительного искусства. Лекция 12. Авангард. 19.04.2016. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qFyг7vfJTeY>
- «Победа над Солнцем». 1 деймо. 2 деймо. Режиссер А. Пономарев. РАМТ. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UKny9z2TzAE> <https://www.youtube.com/watch?v=KL23-bsY96c>
- Сарабьянов А. Русский авангард. Курс № 18. Режим доступа: <http://arzamas.academy/courses/18>
- Сарабьянов А. Амазонки русского авангарда. Художницы, изменившие искусство. 15.04.2015. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=TgCu3JNLBt8>
- Сарабьянов А. Рождение и смерть супрематизма (Русский авангард). 15.05.2016. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ugUXqUG6rcE>
- An interactive companion to Explodity: Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art. Nancy Perloff. Getty Publications, Los Angeles, 2016. Available at: <http://www.getty.edu/research/publications/explodity/index.html>
- “Victory over the Sun“ by Robert Benedetti. Reconstruction of the Opera 1913-th. Los Angeles Country Museum of Arts, 1983. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=iZ0bMBy3dCo>

## РАЗДЕЛ II

### Художественные тексты, сборники и книги, публицистика

- Гуро Е. Из книги «Шарманка», 1909. Режим доступа: <http://elenaguro.narod.ru/sharm.html>
- Крученых А., Хлебников В. Мирсконца. Художественное оформление – Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин и В. Татлин (его первый опыт в иллюстрации). Москва: Литография В. Титяева, [1912] // Режим доступа: [www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html](http://www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html)
- Крученых, Хлебников. Игра в аду. Поэма. Рисунки Наталии Гончаровой. Москва: Типо-лит. В. Рихтер, [1912]. // Режим доступа: [www.raruss.ru/avant-garde/2442-game-in-hell-goncharova.html](http://www.raruss.ru/avant-garde/2442-game-in-hell-goncharova.html)
- Крученых А. Старинная любовь. Украшения М. Ларионова. Москва: Типо-лит. В. Рихтер, [1912]. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2483-old-love.html>
- Крученых А. Помада. Рис. Ларионова. Москва: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, [1913]. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2417-pomada.html>
- Крученых А. Тайные пороки академиков. 1916. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/9475>
- Крученых А. 500 новых острот и каламбуров Пушкина. Собрал А. Крученых. Москва: Издание автора, 1924. Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=6Uanm7TgKGo%3D&tabid=10358>
- Крученых А., Розанова О. Вселенская война. Ъ. Цветная клей. Пг.: тип. т-ва «Свет», 1916. // RARUS'S GALLERY. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/937-universal-war.html>
- Лившиц Б. Мы и Запад. С. 250-262.
- Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 1, 10, 12, 13.
- Садок судей П. Рисунки: В. Бурлюка (2), Н. Гончаровой (2), М. Ларионова (2), Д. Бурлюка (3) и Е. Гуро (6). // RARUS'S GALLERY. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2438-sadok-sudey-ii.html>
- Хлебников В. Творения.
- Хлебников В. Полн. собр. соч. в 6 т. Т. 6.
- Хлебников В. Собр. произведений в 5 т. Т. 5.

### Манифесты, декларации

- Декларация слова, как такового. *Крученых А. – В кн.: Футуризм Русский: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 71-73.*
- Идите к черту! – *В кн.: Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 97-98.*
- Крученых А. Фактура слова. Декларация (Книга 120-ая) – *В кн.: Крученых А. Кукиш про-шлякам. Москва-Таллинн: Гилея, 1992 (Репринтное изд.). С. 11-12, 19.*
- Маяковский В. Капля дегтя. Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае. – *В кн.: Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 99-101.*

Поляков В. Поэтические манифесты. Пощёчина общественному вкусу. В защиту свободного искусства. Стихи. Проза. Статьи. Д. БУРЛЮК, Н. БУРЛЮК, А. КРУЧЕННЫХ, В. КАНДИНСКИЙ, Б. ЛИВШИЦ, В. МАЯКОВСКИЙ, В. ХЛЕБНИКОВ. // *RARUS'S GALLERY*. Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2468-poshchechina-obshchestvennomu-vkusu.html>

Поэтические начала. Бурлюк Н. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 95.

Садок судей П (Предисловие). – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 67-68.

Слово как таковое. О художественных произведениях. А. Крученых и В. Хлебников. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 76-79.

Хлебников В. Воззвание Председателей земного шара. – В кн.: *Хлебников В. Творения*. С. 609.

Хлебников В. Наша основа. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 106.

Что есть слово (II-я декларация слова как такового). Кульбин Н. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 74-75.

### Мемуарная литература

Андреева М.Ф. Из воспоминаний. – В кн.: *Маяковский в воспоминаниях современников*. Москва: ГИХЛ, 1963. С. 117-118.

Бурлюк М.Н. Первые книги и лекции футуристов. – В кн.: *Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста*. С. 284.

Вознесенский А. Мне четырнадцать лет. – В кн.: *Вознесенский А. Собр. соч. в 3 т.* Москва: «Худож. литература», 1983. Т. 1. С. 428-430.

Горький А.М. Письмо К. И. Чуковскому. – В кн.: *Горький и его эпоха. Материалы и исследования*. Москва: ИМЛИ, 1994. Вып. 3. С. 110. Режим доступа: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_0370.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0370.shtml).

Каменский В. Кафе поэтов. Путь энтузиаста. С. 526-527, 530-531, 599, 606, 621.

Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. Москва: Гилея, 2006. С. 91.

Лившиц Б. Полоторглазый стрелец. С. 47-48, 135-136, 216.

Малевич К. Последняя глава неоконченной автобиографии Малевича. Предисл., ред. и коммент. Н.И. Харджиева. – В кн.: *Харджиев Н.И. Статьи об авангарде*. Москва: РА, 1997. Т.1. С. 140.

Матюшин М. Русские кубофутуристы. С. 504.

Молдавский Д.М. Снег и время: записки литератора. Ленинград: Сов. писатель, 1989. – Цит. по: Иоффе. С. 414.

Шкловский В.Б. О Маяковском. – В кн.: *Шкловский В.Б. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записки. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964*. С. 327.

## Критическая литература

- Адамович Г.В. Сомнения и надежды. / Сост., вступит. ст. и коммент С. Федакина. Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. С. 34-35.
- Арлаускайте Н. Филологическая мистагогия: нить Велимира Хлебникова. – В кн.: *TEXTUS. Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века*. Сб. статей под ред. К.Э. Штайн. Вып. 6. С.-Петербург; Ставрополь, 2001. С. 168-187. Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/na\\_mistagog.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/na_mistagog.htm)
- Баран Х. Пушкин в творчестве Хлебникова: некоторые тематические связи. – В кн.: *Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века*. Пер. с англ. Москва: Изд. группа «Прогресс» – «Универс», 1993. С. 152-178.
- Баран Х. Анализ стихотворения Хлебникова «Весеннего Корана...» – В кн.: *Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века*. С. 77-96.
- Баран Х. Утопии футуриста. Поэтическая логика и поэтический алогизм Хлебникова. – В кн. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)* / Сост. Вяч. Вс. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 550-567. Режим доступа: <http://xn----9sdblereaoiofr4b7d.xn--p1ai/library/texts/baran1.htm>
- Блок А.А. Без божества, без вдохновенья. – В кн.: *Блок А.А. Собр. соч. в 8 т.* Москва; Ленинград: «Худож. литература», 1962. Т. 6. С. 180.
- Бобринская Е. Теория «моментального творчества» А. Крученых. – В кн.: *Терентьевский сборник II*. С. 13-42.
- Бобров С. О лирической теме (18 экскурсов в ее области). – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 291.
- Богомолов Н.А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи. // *Новое литературное обозрение*. 2005. № 72. С. 172-192.
- Брюсов В.Я. Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме. Режим доступа: [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_zdravogo\\_smysla.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_zdravogo_smysla.html)
- Бухштаб Б. Философия «заумного языка» Хлебникова. / Вступ. ст., подг. текста, коммент. С. Старкиной. // *Новое литературное обозрение*. 2008 № 89. С. 44-92. Режим доступа: <http://lang-brain.blogspot.lt/2014/05/hlebnik>
- Бюргер П. Отрицание автономии искусства в авангарде. – В кн.: *Бюргер П. Теория авангарда*. Пер. с нем. Москва: V-A-C press, 2014. Режим доступа: <http://artguide.com/posts/720#footnote-4>
- Ганиева А. Дичайший мастер по речевой древесине. // *Независимая газета*. 17 февраля 2011 г. Режим доступа: [http://www.ng.ru/subject/2011-02-17/1\\_kruchenykh.html](http://www.ng.ru/subject/2011-02-17/1_kruchenykh.html)
- Гаспаров М.Л. «Люди в пейзаже» Б. Лившица. Поэтика анаколупа. – В кн.: *Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах*. Москва: «Языки русской культуры», 1997. С. 212-228. Режим доступа: <https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2357/1/03.pdf> М. Л.
- Гейро Режис. Ор. cit.

- Горячева Т.В. К понятию экономии творчества. – В кн.: *Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте*. Москва: Наука, 2000. С. 263-275.
- Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. Москва: Наука, 1986. С. 171.
- Григорьев В. Хлебников и Пушкин. – В кн.: *Григорьев В. П. Будетлянин*. Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 169-182, 612-636.
- Гумилев Н. С. Из «Писем о русской поэзии». – В кн.: *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 416-417.
- Данилевский А.А. Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова. – В кн.: *Мир Велимира Хлебникова*. С. 385–390.
- Даниэль С.М. Авангард и девиантное поведение. – В кн.: *Даниэль С. Статьи разных лет*. С.-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2013. Режим доступа: <http://artguide.com/posts/436-sierghiei-daniel-stat-i-raznykh-liet-spb-izdatiel-stvo-ievropieiskogho-universitieta-2013>
- Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. С. 106-115, 166.
- Иоффе Д. Прагматика и жизнетворчество (Еще раз о концепции авангарда у М.И. Шапира) // *Philologica*. 2012. Vol. 9. № 21/23. P. 405-421. Режим доступа: [rvb.ru/philologica/09pdf/09ioffe.pdf](http://rvb.ru/philologica/09pdf/09ioffe.pdf)
- Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слонах...» // *Уч. зап. Тартуского гос. ун-та*. Вып. 198. Труды по знаковым системам, III. Тарту: Тартуский государственный университет, 1967. С. 156-171.
- Карпушкина Л. А. Пушкинское и антипушкинское в поэзии Маяковского. – В кн.: *Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения*. Москва; Иркутск, 2004. Режим доступа: [http://www.mineralov.su/karpush0.htm#\\_edn13](http://www.mineralov.su/karpush0.htm#_edn13)
- Кибешева Е. И. «Поэтика взаимоотражений» в русской культуре начала XX в.: символизм и авангард // *Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та*. 2008. Вып. 1. Т. 1. С. 58-63. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/poetika-vzaimootrazheniy-v-russkoy-kulture-nachala-xx-v-simvolizm-i-avangard>
- Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель». Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // *Вопросы литературы*. 1996. № 5. С. 56-92.
- Клинг О. В. Хлебников и символизм // *Вопросы литературы*. 1998. № 5. С. 93-121.
- Коротаева Е.В. Заумь в авангардной эстетике и фольклоре // *Русская речь*. 2015. № 1 (январь-февраль). С.39-47. Режим доступа: [http://russkayarech.ru/files/issues/2015/1/39-47\\_Korotaeva.pdf](http://russkayarech.ru/files/issues/2015/1/39-47_Korotaeva.pdf)
- Красицкий С. Оп. cit.
- Крусанов А.В. Оп. cit. С. 86.
- Крученых А. Сдвигология русского стиха. – В кн.: *Крученых А. Кукиш проилякам. Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе*. С. 37, 40, 47, 57.
- Кузмин М. Парнасские заросли. – В кн.: *В. В. Маяковский: pro et contra*. Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/kuzmin\\_m\\_a/text\\_0350.shtml](http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0350.shtml)

- Кузмин М. Письмо в Пекин. – В кн.: *Кузмин М. Проза. В 12 т.* Berkley, 1984–2000. Т. 12. С. 147. Цит. по: *Панова Л.Г. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма.* Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 52.
- Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. Москва: Языки русской культуры. 1998. С. 53, 65.
- Левинтон Г.А. Заметки о зауми. 1. *Дыр, бул, щыл.* – В кн.: *Антропология культуры. Вып. 3. К 75-летию Вяч. Вс. Иванова.* Москва: Новое издательство, 2005. С. 160-174. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/levinton\\_2.html#n1](http://www.ka2.ru/nauka/levinton_2.html#n1)
- Лённквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. С.-Петербург: Академический проект, 1999. С. 85.
- Мандельштам О. Литературная Москва. – В кн. *Мандельштам О. Слово и культура.* Москва: Сов. писатель, 1987. С. 194.
- Михайлов А.А. Мир Маяковского: взгляд из восьмидесятых. Москва: Современник, 1990. С. 95-97.
- Молок Ю.А. Вокруг памятника Пушкину (полемика футуристов и пушкинианцев). – В кн.: *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования.* / Отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. Москва: РГГУ, 1999. С. 833-841.
- Молок Ю.А. Спор футуристов с пушкинианцами у памятника Пушкину. – В кн.: *Молок Ю. Пушкин в 1937 г.* Москва: Новое литературное обозрение, 2000. С. 187-203. Режим доступа: <https://document.wikireading.ru/34045>
- Нагибин Ю. О Хлебникове. // *Новый мир.* 1983, № 5. С. 254.
- Обатнина Е.Р. Комментарии. – В кн.: *Ремизов А.М. Собр. соч. в 10 т.* Москва: Русская книга, 2002. Т. 7. С. 546.
- Ораич Дубравка. Звездный язык // *Russian Literature.* 1985. Nг. XVII. P. 45-52. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/dot\\_3.html](http://www.ka2.ru/nauka/dot_3.html)
- Орлицкий Ю.Б. Крученых и Гоголь (К постановке проблемы). – В кн.: *Гоголевский сборник.* С.-Петербург; Самара: Изд-во СГПУ, 2003. С. 207-218.
- Панова Л.Г. Велимир Хлебников в работе над «чужими» сюжетами: «Заключение смехом» и «Мирсконца». – В кн.: *Метаморфозы русской литературы. Сб. памяти Милюево Йовановича.* Белград, 2010. С. 221–239. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/panova\\_4.html#n12](http://www.ka2.ru/nauka/panova_4.html#n12)
- Панова Л.Г. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 25-26
- Паперный З. «От Пушкина до наших газетных дней...». – В кн.: *В мире Маяковского. Сб. статей* / Сост.: А.А. Михайлов, С.С. Лесневский. Москва: Сов. писатель, 1984. С. 80-102.
- Парнис А.Е. «Мы находимся к Пушкину под прямым углом»: Футуристы и Пушкин // *Русская мысль.* 1999. № 4255. 28 янв.; № 4256. 4 февр. Режим доступа: [moonpranasse.ru/likbez/parnis.php](http://moonpranasse.ru/likbez/parnis.php)



- Парнис А. Бенедикт Лившиц и Ф.Т. Маринетти: к истории одной полемики. С. 226.
- Пахарева Т.А. (2016). Проблема дегуманизации культуры в киносценарии Л. Лунца «Восстание вещей». Режим доступа: [periodicals.karazin.ua/philology/article/download/6832/6323](http://periodicals.karazin.ua/philology/article/download/6832/6323)
- Перцов Н.В., Перцова Н.Н. О «синтаксической неологии» Хлебникова. – В кн.: *Творчество В. Хлебникова и русская литература*. Материалы IX Международных Хлебниковских чтений 8–9 сентября 2005 г. Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2005. С. 100-101. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/pertsova\\_3.html](http://www.ka2.ru/nauka/pertsova_3.html)
- Ремизов А.М. Кукха. Розановы письма. – В кн.: *Ремизов А.М. Собр. соч. в 10 т.* Т. 7. С. 74.
- Сарабьянов Д.В. *Op. cit.*
- Сахно И. *Op. cit.*
- Селезнев Л. Михаил Кузмин и Владимир Маяковский (К истории одного посвящения) // *Вопросы литературы*. 1989. № 11. С. 66-87.
- Сироткин Н.С. О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности. Поэзия авангарда [Электронный ресурс], 2001. Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns\\_metod.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_metod.htm)
- Смирнов И. Авангард и символизм (Элементы постсимволизма в символизме) // *Russian Literature*, Amsterdam, 1988. Nr. XXII-II. С. 147-168
- Соболев А.Л. Сконапель истуар. – *Соболев А. Л. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. Летейская библиотека II. Очерки и материалы по истории русской литературы XX века*. С. 271-272.
- Соколова О.В. Концепции «вселенского» и «универсального» языка в русском и американском авангарде // *Критика и семиотика*. 2015. № 1. С. 274.
- Степанов Е. Опыт надсознания (компаративный обзор футуристической и современной заумной поэзии). // *Дети Ра*. 2010. № 3 (65). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ra/2010/3/st21-pr.html>
- Степанов Н.Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. Москва: Советский писатель, 1975. С. 5-39.
- Степанова Р. Обманчивый псевдоним Саши Чёрного. // *Интернет-журнал «Слово/Word»*. 2006 № 56. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2006/52/st20.html>
- Тренин В.В. Особенности языка Маяковского. – В кн.: *Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского*. Москва: Сов. писатель, 1978.
- Тренин В., Харджиев Н. Маяковский и «сатириконская» поэзия. – В кн.: *Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского*. С. 73.
- Тырышкина Е.В. Русский авангард начала 20-го века: аспекты прагматики. – В кн.: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*. Материалы междунар. науч. конференции 18–21 сентября 2004 г., г. Гродно. В 2-х ч. Ч. 1. Отв. ред. Т.Е. Автухович, А.С. Смирнов. Гродно: ГрГУ, 2005. С. 60-66. Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et\\_pragmatika.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_pragmatika.htm)
- Успенский П. Ф. Механизмы русского футуризма: «Тепло» Бенедикта Лившица // *Вопросы литературы*. 2012. № 3. С. 166-191.

- Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. Пер. с нем. Москва: РГГУ, 2016. С. 192, 199, 203-205, 325-331.
- Ханзен-Лёве О.А. Развертывание, реализация. // *Критика и семиотика*. 2016. № 2. С. 11, 16-17, 26-27. Режим доступа: [http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS\\_2016\\_2/01.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_2016_2/01.pdf)
- Харджиев Н.И. Заметки о Маяковском. – В кн.: *Литературное наследство. Новое о Маяковском*. Кн. 1. Москва: Изд-во АН СССР, 1958. Т.65. С. 401, 405-406, 410-414, 419-420, 422-423, 426.
- Харджиев Н.И. Весёлый год Маяковского.
- Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме.
- Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского Авангарда // *Вопросы литературы*. 1992. Вып. 3. С. 150–160.
- Чеников И.В. «Основной закон времени» Хлебникова в системе ритмов Мироздания [2003]. Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/chenikov\\_1.html](http://www.ka2.ru/nauka/chenikov_1.html)
- Чуковский К. Футуристы. – В кн.: *Чуковский К. Собр. соч. в 6 т.* Т. 6. С. 202-239.
- Чуковский К. Эгофутуристы и кубофутуристы. – В кн.: *Русский Футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. С. 466.
- Шапир М. М Шапир. Что такое авангард? С. 136-143.
- Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика аналитизма поэзии. Авангард. С. 375-376.
- Эпштейн М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины (33). Философия языка (9). // *Топос*. Литературно-философский журнал. 01.03.2005. Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/3325>
- Эткинд А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. Москва: ИЦ-Гарант, 1996.
- Юрков С.Е. От лубка к «Бубновому валету»: гротеск и антиповедение в культуре «примитива». С. 185-186.
- Якобсон Р. Игра в аду у Пушкина и Хлебникова. – В кн.: *Якобсон Р. Сравнительное изучение литератур. Сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева*. Ленинград: Наука, 1976. С. 35-37.
- Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову. – В кн.: *Якобсон Р. Работы по поэтике* С. 272, 287.
- Якобсон Р. Футуризм. – В кн.: *Якобсон Р. Работы по поэтике*. С. 420.
- Янечек Дж. «Мирскóнца» у Хлебникова и у Крученых. – В кн.: *Язык как творчество. Сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева*.
- Faryno, Jerzy. Семиотические аспекты поэзии Маяковского. – In: *Umjetnost Riječi, God. XXV, Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća*. Zagreb 1981. SS. 225-260. Available at: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf\\_mayak.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm)
- From Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism by Gerald Janeczek from Chapter Nine Zaum in Tiflis, 1917-1921: KRUCHONYKH // San Diego State University Press.

Light and Dust Mobile Anthology of Poetry. Available at: <http://www.thing.net/~grist/l&d/kruch/lkrucht1.htm>; <http://www.thing.net/~grist/l&d/kruch/lkrucht2.htm>; <http://www.thing.net/~grist/l&d/kruch/lkrucht3.htm>

Janecek G. Zaum' as the recollection of primeval oral mimesis // *Weiner slawistischer Almanach*. Bd. 16. 1985. P. 165-186.

Lawton, Anna M., Eagle Herbert. Russian futurism through its manifestoes, 1912–1928. Cornell University Press, 1988. Available at: [https://monoskop.org/images/9/98/Lawton\\_Anna\\_Eagle\\_Herbert\\_edds\\_Russian\\_Futurism\\_through\\_its\\_Manifestoes\\_1912-1928.pdf](https://monoskop.org/images/9/98/Lawton_Anna_Eagle_Herbert_edds_Russian_Futurism_through_its_Manifestoes_1912-1928.pdf)

Nilsson N. The sound poem: Russian zaum' and German dada // *Russian Literature*. 1981. Vol. 10/4. P. 307-317

Pomorska K. Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde. – In: *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn*. P. 158-186.

Онлайн-энциклопедия русского авангарда. Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/>

### **Видеоматериалы**

Карпушкина Л. А. Пушкин и русский футуризм (видеозапись лекции 2015 г.) Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zrPMqUR3Avc>



GALINA MICHAILOVA  
**ANKSTYVASIS RUSŲ FUTURIZMAS**

Studijų knyga

ГАЛИНА МИХАЙЛОВА  
**РАННИЙ ФУТУРИЗМ**

Учебное пособие к спецкурсу  
«Русский авангард»

---

ISBN 978-609-459-847-0

Viršelio dailininkė *Audronė Uzielaitė*  
Maketavo *Ilona Švedovaitė*

16,50 aut. l.

Išleido Vilniaus universitetas,  
Vilniaus universiteto leidykla  
Universiteto g. 3, LT-01513 Vilnius

