

# В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD

---

---

К. Жабинский

## «МОЦАРТИАНСКОЕ ЗАКЛЯТИЕ» В СТИХОТВОРЕНИИ ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА «УСАДЬБА НОЧЬЮ, ЧИНГИСХАНЬ!...»: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

---

---

K. Zhabinsky

### THE «MOZARTIAN INVOCATION» IN THE POEM «USAD'BA NOCH'YU, CHINGISKHAN'!..» BY VEL. KHLBNIKOV: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETATION

В статье предложен оригинальный подход к интерпретации знаменитого стихотворения Вел. Хлебникова – одного из крупнейших представителей русского поэтического авангарда 1900–1910-х годов. Автор уделяет особое внимание «моцартианскому» мотиву, присутствующему в стихотворении, и рассматривает фактические связи этого мотива с областью музыкальной культуры.

*Ключевые слова:* Вел. Хлебников, русский футуризм, литературная «моцартиана», поэтическое «заклятие».

Some original approach towards interpretation of the famous poem by Vel. Khlebnikov – one of the greatest representatives of Russian poetry avant-garde of 1900–1910s – is delighted in the article. The author pays special attention to «Mozartian» subject (which presents in poem) and examines actual connections of this subject and sphere of musical culture.

*Key words:* Vel. Khlebnikov, Russian futurism, literary «mozartism», poetic «invocation».

Усадьба ночью, чингисхань!  
Шумите, синие березы.  
Заря ночная, заратустрь!  
А небо синее, моцарть!  
И, сумрак облака, будь Гойя!  
Ты ночью, облако, роопсь!  
Но смерч улыбок пролетел лишь,  
Когтями криков хохоча,  
Тогда я видел палача  
И озираю ночную, смел, тишь.  
И вас я вызвал, смелоликих,  
Вернул утопленниц из рек.  
«Их незабудка громче крика», –  
Ночному парусу изрек.  
Еще плеснула сутки ось,  
Идет вечерняя громада.  
Мне снилась девушка-лосось  
В волнах ночного водопада.  
Пусть сосны бурей омамаены  
И тучи движутся Батья,  
Идут слова, молчаний Каины, –  
И эти падают святые.  
И тяжелой походкой на каменный бал  
С дружиною шел голубой Газдрубал [26, 99].

Поэтический текст, о котором идет речь, относится к числу прославленных, знаковых для творчества Хлебникова – и наиболее загадочных. Его целостное истолкование сопряжено с многочисленными трудностями, невзирая на то, что к упомянутому стихотворению обращались такие крупнейшие исследователи, как Р. Якобсон, Н. Харджиев, М. Гаспаров и др. Существенным вкладом в постижение «эзотерического» текста «Усадьбы ночью...» явились работы зарубежных славистов 1980–1990-х годов (А. Флакер, Д. С. Уорт, Б. Леннkvист, М. Грыгар). Особое же значение для рассматриваемой далее интерпретации приобретают статьи, очерки и заметки Х. Барана, опубликованные в авторских сборниках «Поэтика русской литературы начала XX века» (1993) и «О Хлебникове: Контексты, источники, мифы» (2002).

Опираясь на сравнительный анализ важнейших смысловых мотивов указанного стихотворения (ориентировочно датируемого 1915 годом) и других хлебниковских текстов, Х. Баран выявляет линии «действия» и «контрдей-

ствия»: первая в «Усадьбе ночью...» связана с поэтом-чародеем, повелевающим стихиями природы, заклинающим ее, вторая – с противостоящей поэту некоей разрушительной, смертоносной силой [2, 199–232]. Исследователь весьма убедительно аргументирует тезис о *лирической драме героя* как оборотной стороне характеризующих «разрушений». Любовь у Хлебникова (особенно любовь несчастная, безответная) вообще связана со смертью, с катастрофическими событиями, – «палачу», «хохоту криков», «смерчу улыбок» соответствуют вполне прозрачные параллели (вспомним хотя бы знаменитую строку «Любовь приходит страшным смерчем» из одноименной поэмы).

Освещаемая трактовка в целом представляется бесспорной, однако даже Х. Барану, как он сам констатирует, не удастся привести к единству впечатляющий по масштабу смысловой ряд стихотворения «Усадьба ночью...». Кроме того, замечание исследователя: «...образный ряд в строках 7–8 более или менее прозрачно указывает на разрыв в любовных отношениях...» – требует пояснения и развития [2, 204–205]. Ведь лирическое «я», доминирующее в стихотворении, у Хлебникова является не данью традициям XIX века, но приметой автобиографичности, а если так, «Усадьба ночью...» выступает мифопоэтическим преломлением реальных жизненных событий.

Как известно, в постсоветский период, учитывая свидетельства современников (Б. Лившица, М. Матюшина, А. Кручёных, В. Шкловского и др.), хлебниковедение продуктивно разрабатывает «творческие аспекты» любовной драмы, пережитой Хлебниковым в 1913–1915 годах. Речь идет о влюбленности в художницу Ксению Богуславскую: «Это чувство Хлебникова было безответным и связанным с мучительными для него переживаниями, – констатирует А. Парнис. – <...> Мучения и переживания своей неразделенной любви к Богуславской Хлебников... воплотил в образе жестокой и „свирепой“, но прекрасной и обольстительной мавы» – подразумевается целый ряд поэтических произведений этого времени («Ночь в Галиции», «Мавка», «О, черви земляные...», поэма «Жуть лесная» и др. [22, 654]). Допуская возможность соответствующей «адресации» применительно к «Усадьбе ночью...», следует рассмотреть важнейшие смысловые мотивы стихотворения в указанном контексте.

Прежде всего, отметим характерную «колдовскую», «магическую» атмосферу указанной «любовной драмы». Существенная роль Богуславской как «посредника», инспирировавшего увлеченность Хлебникова определенным кру-

гом славянских легенд и сказаний, бесспорна. Много лет спустя, вспоминая о встречах с Хлебниковым и довольно скептически отзываясь о запечатленной мемуаристами «личной драме» поэта, Богуславская писала: «Он действительно воображал, что был влюблен в меня, но думаю, это оттого, что я ему рассказывала массу преданий и легенд горной Гуцулии о мавках и героях» (цит. по: [22, 654]). Хлебников же, по линии матери происходивший из запорожских казаков, с юных лет питал особые чувства к истории и фольклорному наследию Украины.

Безусловно, мавка для Хлебникова – страшная, неукротимая демоническая сила, и любовное приключение с ней таит в себе смертельный риск. Следовательно, от поэта-чародея требуется поистине колоссальное, титаническое напряжение его волшебных сил. Так мотивируются вступительные заклятия, обращенные к природным стихиям, явлениям, сообществам (исследователи справедливо отмечают некую «научность» подхода Хлебникова к магии – поэт стремится адекватно соразмерять силу колдовских воздействий с масштабами решаемой задачи<sup>1</sup>). Далее, народным легендам, питавшим воображение Хлебникова, присуще отождествление мавы с русалкой. Сходные ассоциации возникали в повседневной жизни у членов футуристического кружка – поклонников «прекрасной дамы» Ксении Богуславской. «Когда бы мы ни приходили к ней, – вспоминал Б. Лившиц, – она плескалась в ванне, как nereida, давая повод любителю классических сравнений мысленно приращивать к ней, вместо средневекового шлейфа, эйдологически выверенный рыбий хвост» [17, 523]<sup>2</sup>.

В связи с этим заслуживает внимания образ «девушки-лосося», появляющийся в стихотворении и отсылающий читателя к русалке из «Калевалы» Э. Леннрота. Между отмеченным образом и другими русалками, которых поэт вызывает из водной стихии («вернул утоплен-

<sup>1</sup> Характеризуя интерес Хлебникова к «чародейству» в целом и оккультным практикам в частности, Х. Баран указывает: «...по крайней мере в ряде случаев поэт – для достижения своей цели – прибегает не к могуществу языка как такового, но сосредоточивает свое внимание... на отдельных элементах природного мира, тех элементах, которые в соответствии с традиционными представлениями имеют определенную власть над различными сферами. Для достижения своей цели „колдун“ должен был обращаться к миру тайных знаний в не меньшей степени, чем к миру словесных формул» [3, 65].

<sup>2</sup> В связи с отмечаемой параллелью «мава–русалка» А. Парнис допускает вероятность «...метафоры, основанной на поэтической этимологии имени „Оксана“ („фольклоризованная“ транскрипция „Ксении“. – К.Ж.) через древнерусское слово „ксень“ со значением „рыбья печень“ или „налимья икра“ (сибирское)» [22, 656].

ниц из рек» – излюбленный хлебниковский принцип «напротив»<sup>3</sup>), имеется принципиальное различие. Фольклорные русалки-утопленницы, подобно героине А. Пушкина и А. Даргомыжского, решались на самоубийство от несчастной любви. «Девушка-лосось» в «Калевале», наоборот, лишает себя жизни вследствие нелюбви, отказываясь стать женой одного из главных героев эпической поэмы – Вяйнямейнена. А затем, пребывая в рыбьем облике, еще и насмехается над ним, упрекает в неумении обращаться со своей норовистой суженой (см.: [12, 50–67]). Здесь возникает явная параллель с обликом Богуславской, фигурирующим в мемуарных источниках. Так, Б. Лившиц и М. Матюшин упоминают о весьма привлекательной «музе» футуристического кружка, демонстративно любезничающей со своими «воздыхателями» и склонной «эксплуатировать» их по мере надобности: «Остроумная, полная энергии, внешне обаятельная Ксана... очень скоро сумела оказаться центром, к которому тяготели влачившие довольно неуютное существование будетляне»; «в красивую и кокетливую Богуславскую был влюблен Хлебников, но она любила только своего мужа и думала только о том, чтобы устроить для него „бум“ (подразумевается эпатирующая скандальная реклама. – К.Ж.), как у нас, так и за границей» [17, 522; 18, 168].

Аналогичная параллель формируется на эмоциональном уровне: «смерч улыбок», «крики», «слова, молчаний Каины» ассоциируются с известными чертами натуры Богуславской – темпераментной, разговорчивой, нередко язвительной хохотушки, любившей посмеиваться над своими поклонниками. Напротив, для Хлебникова, феноменально, до крайности неразговорчивого, молчание обладало глубинной магической силой. Юрий Анненков вспоминал о Хлебникове: «Иногда у меня – в Петербурге или в Куоккале – мы проводили длинные бессонные ночи, не произнося ни одного слова. Забившись в кресло, похожий на цаплю, Хлебников пристально смотрел на меня, я отвечал ему тем же. Было нечто гипнотизирующее в этом напряженном молчании и в удивительно выразительных глазах моего собеседника» [1, 145]<sup>4</sup>. Закономерно, что и Богуславская на склоне лет

подчеркивала свое фатальное несовпадение с Хлебниковым: «Он бывал у нас... каждый день, сидел, как унылая взъерошенная птица, зажав руки в коленях, и либо упорно молчал, либо часами жонглировал вычислениями. <...> Я же была менее настроена к созерцательному существованию» (цит. по: [22, 654]). Из этого антагонизма и проистекает поэтический образ «слов, молчаний Каинов» – непринужденно-игрового общения (на грани флирта), «убивающего» любовное признание (для которого требуется атмосфера «сокровенной тишины»).

Все приведенные параллели и аналогии, разумеется, выглядят лишь гипотетическими, поскольку, на первый взгляд, в стихотворении едва угадывается реальный прообраз «девушки-лосося»<sup>5</sup>. Однако представляется вполне вероятным, что подобная отсылка дана Хлебниковым в зашифрованном виде. Речь идет о заключительном двустии, где неожиданно и без видимой связи с предыдущим появляется персонаж античной истории по имени Гасдрубал (или Газдрубал). Так звали троих карфагенских полководцев, которые участвовали в длительных войнах с Римом (III–II ст. до н. э.). Упомянутые войны, как известно, получили название Пунических; сами же карфагеняне в римских источниках именовались пунийцами – Puni (см.: [8, 835]). Вместе с тем, Пуни – вторая фамилия Ксении Богуславской, вышедшей замуж за художника Ивана Пуни задолго до знакомства с Хлебниковым.

Подобная трансформация родоплеменного названия в семейно-родовое могла и не принадлежать автору «Усадьбы ночью...», что явствует из цитируемого ниже фрагмента воспоминаний И. Одоевцевой: «Поздней осенью 1922 года... в Берлине, на вечеринке у художника Пуни... Шкловский (речь идет о теоретике искусства и беллетристе Викторе Шкловском. – К.Ж.) уверял, что когда-нибудь наше время будут называть Пуническим, по „знаменитому Пуни“» [21, 43]<sup>6</sup>. Согласно мнению специалистов, первая половина 1920-х годов действительно ознаменовала расцвет творчества Пуни, берлинский период оказался для него, пожалуй, наиболее продуктивным (см.: [4, 228]). Но Шкловский поддерживал приятельские отно-

<sup>3</sup> В поэме «Тиран без Тэ» указанный принцип своеобразно «манифестируется» Хлебниковым: «Я – Разин напротив, / Я – Разин навыворот. / <...> Разин деву / в воде утопил. / Что сделаю я? / Наоборот? Спасу!» [26, 350].

<sup>4</sup> Ср.: «Его молчаливость и замкнутость были невероятны. Он приходил к едва знакомым людям и сидел, не говоря ни слова, час, два и так же молча уходил» [18, 157].

<sup>5</sup> Для сравнения замечу, что в стихотворении «Гевки, гевки, ветра нету...» Хлебников прямо называет имя Богуславской – «Оксана» (см.: [22, 657]).

<sup>6</sup> Разумеется, сколько-нибудь серьезных «этногенетических ассоциаций» при этом не возникало: дед художника, итальянско-русский композитор Цезарь Пуни, у себя на родине был известен как Чезаре Пуньи (Pugni), и в его родословной заведомо отсутствовали «предки из Карфагена».

шения со «святым семейством» (так он именовал Пуни и Богуславскую) еще в «будетлянские» времена, и остроумный комплимент «пунической эпохе», скорее всего, инспирировался тогдашней атмосферой горделивой самоуспоенности, окружавшей российских футуристов.

Кстати, именно в эти годы, разрабатывая собственную историософскую концепцию развития человечества, Хлебников изучал фундаментальные труды по истории Античности. Его внимание в первую очередь было устремлено к поворотным моментам исторического процесса, среди которых важнейшее место занимали Пунические войны. Так, 1913 годом датирован заключительный раздел «сверхповести» (особый хлебниковский жанр) «Дети Выдры», в котором разворачивается философско-поэтический диалог между Ганнибалом и Сципионом – вольная «фантазия по мотивам» реального эпизода, запечатленного во «Всеобщей истории» Полибия и в «Истории Рима» Тита Ливия. Здесь же Хлебниковым упоминается Гасдрубал, брат Ганнибала, использовано прилагательное «пунический», и т. д. [26, 449–454]<sup>7</sup>. Следовательно, античные мотивы в стихотворении «Усадьба ночью...» представляются вполне осознанными. «Голубой» (то есть благородный<sup>8</sup>) Гасдрубал вызывает параллели с Иваном Пуни, человеческие качества которого все вышеперечисленные мемуаристы оценивали чрезвычайно высоко (хотя Пуни-художник лишь немногим из них был симпатичен – см.: [29, 164–165; 1, 463; 17, 522–524; 18, 167–168]). Напротив, Ганнибал – олицетворение «пунийского вероломства» (распространенная поговорка у римлян в эпоху поздней Республики) – сближается с «бессердечной» и расчетливо-конъюнктурной К. Богуславской-Пуни (ср.: [16, 8, 685–686; 23, 104–107, 159–160]).

Выявив истоки мифопоэтического «сюжета» рассматриваемого стихотворения в целом, обратимся к начальному разделу – последованию «заклятий», произносимых поэтом-«чародеем» в ходе противостояния обольстительному и жестокому чудовищу (маве–русалке). Путь к интерпретации данного раздела, намеченный Х. Бараном, предполагает формирование взаимодействующих друг с другом образно-смысловых цепочек. Например, Чингисхан, Батый и Мамай объединены фольклоризованным толкованием центрального образа, принадлежащим Хлебникову: Чингисхан – «...беспечный бог войны, надевший как-то раз на плечи одеяние

человеческой судьбы. Любимец степной песни, он до сих пор живет в степи, и слова славы ему сливаются со степным ветром» [26, 552]<sup>9</sup>. О том, что «война» трактуется Хлебниковым сугубо метафорически, свидетельствуют следующие строки: «Скорее учитеесь играть на ладах / Войны без дикого визга смерти – / Мы звуколюди! / Батый и Пи! / Скрипка у меня на плече!» (цит. по: [7, 133])<sup>10</sup>. По-видимому, указанная цепочка в духе фольклорных источников соотносится Хлебниковым с природными стихиями («степные ветры» Чингисхана, «сосны бурей омамаены», «тучи движутся Батья»), не лишенными своего рода музыкальности («игра на ладах войны-скрипки», «степные песни славословия») и призванными к судьбоносным переменам человеческого существования, к устранению всего отжившего, мертвенно-рокового<sup>11</sup>.

Другая образно-смысловая цепочка объединяет художников Ф. Гойю и Ф. Ропса (Роопса). В цитированной статье Х. Барана весьма обстоятельно аргументируется тезис о преломлении Хлебниковым целого ряда мотивов из живописных и графических работ Ропса [2, 212–220]. Наряду с «макабрными» сюжетами – прямым продолжением «Капричос» Гойи (недаром в Париже именовали Ропса «нашим Гойей»), – Хлебников проявлял интерес к «порнографической» линии творчества Ропса; в частности, заслуживают упоминания скандально известные работы последнего «Женщина со свиньей», «Колдунья» и др. Эта линия, в свою очередь, переключалась с «черными картинками» позднего гойевского периода. «Неистовый Фелисьен», как называли Ропса в России 1910-х годов, изобличал женщину – порождение Дьявола, наделенное сатанинскими чарами (помимо Гойи, здесь уместна параллель с «Цветами зла» Ш. Бодлера, к которому Ропс был близок). Исходя из этого, «сумрачные» или «ночные облака» Гойи и Ропса ассоциируются с «кошмарными видениями», пробуждающими человеческое сознание к трезвому и критичному восприятию действительности (ведь именно «сон разума», внушаемый обольстительницей-мавой, «рождает чудовищ»!).

Наконец, третья образно-смысловая цепочка связывает Моцарта и некоего Заратустру.

<sup>9</sup> Кроме того, в стихах Хлебникова встречается выражение «дорога Батья», согласно комментарию А. Парниса и В. Григорьева – «народное название Млечного Пути» [26, 152, 674].

<sup>10</sup> «Пи» (π) – иррациональное число, неоднократно встречающееся в космологических рукописях Хлебникова.

<sup>11</sup> В связи с этим, как отмечает В. Григорьев, «председатели земного шара», повелевающие мировыми стихиями, уподобляются «космическим скрипачам» [7, 133].

<sup>7</sup> Указанная «сверхповесть» была включена в знаменитый сборник «Рыкающий Парнас» (СПб., 1914), издателями которого являлись И. Пуни и К. Богуславская.

<sup>8</sup> Как известно, Хлебников называл себя «голубым бродягой» (см.: [7, 171]).

Резонно предположить, что дилемма, формулируемая современными исследователями: в стихотворении упомянут персонаж Ницше или его легендарный прототип, вероучитель и пророк? – вполне поддается разрешению. С одной стороны, зороастризм как учение, истонно связанное с культом Солнца, чуждается ночной образной символики<sup>12</sup>; между тем, упомянутая символика безусловно доминирует в начальном разделе стихотворения. С другой стороны, бесспорных свидетельств о тяготении Хлебникова к зороастризму до начала 1920-х годов обнаружить не удастся. Напротив, явные и многообразные отголоски ницшевских сочинений прослеживаются в творчестве Хлебникова 1900–1910-х годов вплоть до советского периода, причем центральное место в подобных «диалогах» и «вариациях на тему» должно быть отведено книгам «Так говорил Заратустра» и «Утренняя заря». Поэтическая строка «Заря ночная, заратустры!» представляет собой вольную парафразу именно этих заглавий. По сути, влияния «Заратустры» здесь распознаются довольно легко – вот лишь наиболее важные из них:

- особая роль ночной символики в поэтических разделах «Песнь опьянения» или «Перед восходом солнца», где ночь предстает порождением «дионисийской» стихии, сулящей поэту и философу необычайные открытия и переживания, освобождающей его от «тяжести земли», наделяющей сверхчеловеческой мощью;
- «лазурь» или «синева» небес (у Ницше), земных и небесных явлений и сущностей (у Хлебникова) – цвет упомянутой стихии;
- «заклинательная» стилистика и соответствующие структурно-композиционные приемы (ранее подхваченные и развитые А. Блоком в цикле стихотворений «Заклятье огнем и мраком», ощутимо воздействовавшем на Хлебникова);
- «нигилистическая» тональность высказываний о женщинах как существах злобных и опасных, враждебных истинному философствованию и пророчествованию, а потому достойных «плетки» (ницшевская метафора, подразумевающая некое духовное – отчасти психотерапевтическое – «насилие»).

Однако не менее значимы смысловые параллели «Усадьбы ночью...» с ницшевской

«Утренней зарей». В частности, следует упомянуть фрагмент «Любовь делает равными», исполненный глубочайшего скепсиса по поводу взаимоотношений мужчины и женщины («Любовь... играет в равенство, которого в действительности нет»; взаимность любовных чувств – «прекрасное безумие», которое «слишком хорошо для этого света и слишком тонко для человеческого глаза»; как правило, истинно любящий пребывает в одиночестве, другая сторона лишь позволяет любить себя, эксплуатируя житейские выгоды собственного положения) и неизбежно воспринимавшийся Хлебниковым с автобиографическим «подтекстом» [20, 205]. Далее, примечательна «басня» о гносеологическом «Дон Жуане», лишенном «любви к вещам, которые он познает», движимом лишь «страстью и увлечением» безостановочного процесса «погони за познанием». В конце концов, пресытившись указанной «погоней» и разочаровавшись ее плодами, герой «басни» жаждет «...ада, это – последнее познание, которое его увлекает». По мысли Ницше, Дон Жуан, охваченный адским пламенем, подобен живому мертвецу – «каменному гостю», чьи беспредельные амбиции не может удовлетворить даже целая Вселенная [20, 224].

Жутковатый облик ницшевского Дон Жуана явственно корреспондирует с фантастически-обольстительным чудовищем, порождением ада, не способным любить, – оно стремится лишь поработать людей, завладевая их душой и телом. Кроме того, здесь обнаруживается прямая параллель с оперой «Дон Жуан» Моцарта, недвусмысленно утверждающей идею справедливого возмездия легендарному обольстителю<sup>13</sup>. Аналогичное возмездие постигает Дон Жуана в рассказе Хлебникова «Октябрь на Неве», последовательно «демонстрирующем» стереотипы романтической «моцартианы»; заслуживает внимания и подчеркиваемая автором женственность «нового» Дон Жуана (см.: [10, 60–66]). Этот же мотив (редуцируемый в условиях иного мифопоэтического сюжета) характерен для стихотворения «Усадьба ночью...»: и «заратустрящая» ночная заря, и «моцартящее» синее небо являются источниками духовно-чародейской мощи художника, а в перспективе – сурового воздаяния, ниспосылаемого свыше «адскому отродью».

<sup>12</sup> «В зороастризме существовали две принципиальные абстракции Первоначала: „бесконечное время“ и „беспредельный свет“ <...> Вся вселенная, природа, вся жизнь наполнена Светом, от него исходит, ему подчинена. <...> Поскольку Свет – это величайшее благо, то он побеждает величайшее зло – Тьму; Свет обладает наивысшим разумом, а потому он справедлив...», и т. д. [5, 105].

<sup>13</sup> Учитывая сказанное выше, следует признать весьма уязвимым «судьбоносное» толкование образа мавы, наподобие моцартовского Командора: «она... является манифестацией Смерти, предупреждением людям, которое побуждает задуматься над тем, что их неизбежно постигнет; она – воплощение духа Апокалипсиса» [3, 172].

Осветив названные параллели, представляется необходимым более подробно рассмотреть смысловую структуру заключительного двустипия. Прежде всего, как истолковать словосочетание «каменный бал» в обозначенном мифопоэтическом «окружении»? Некоторые исследователи – например, Д. С. Уорт – склонны обнаруживать здесь «отсылку» к моцартовскому «Дон Жуану» и «Каменному гостю» Пушкина (см.: [30, 384]); тогда «голубой Газдрубал», естественно, олицетворяет жертвенность, «обреченность на гибель» и т. п. [2, 210]. Подобное истолкование выглядит явно проблематичным, исходя из отсутствия каких-либо ассоциаций с «каменным балом» в хрониках Пунических войн, описывающих гибель Гасдрубала. Да и реальные обстоятельства жизни Ивана Пуни вряд ли позволяли Хлебникову «пророчествовать» о скорой гибели художника. По-видимому, расшифровка данного словосочетания логически вытекает из мотива «Газдрубал-полководец». Известно, что на протяжении 1913–1915 годов супруги Пуни, располагавшие определенными финансовыми возможностями (в отличие от подавляющего большинства собратьев по кружку) и не лишённые организаторских дарований, «предводительствовали» на выставках русского авангарда «Трамвай В» и «0,10», руководили издательским проектом «Рыкающий Парнас» etc. Следовательно, «шествие на бал», упоминаемое в стихотворении, так или иначе связано с одним из этих мероприятий.

Идентификации же реального события, осмысляемого Хлебниковым сквозь призму античной истории, способствует «персонализованное» толкование слова «каменный» – по образцу освещаемого выше «пунического». Искомый «адресатом», очевидно, являлся Василий Каменский, один из лидеров отечественного футуризма, принадлежавший к числу давних и наиболее близких друзей Хлебникова. В должной мере учитывая образно-экспрессивный «потенциал» своей фамилии, наглядно «резонировавшей» устремлениям «будетлянства»<sup>14</sup>, Каменский целенаправленно эксплуатировал соответствующую «персонализованную» лексику. Упомяну, в частности, его «графически-словесные» эксперименты – «железобетонные поэмы»; знаменитый сборник стихов «Звучаль

Веснеянки» (1918), где несомненно доминирует «каменная» образность; примечательные «декларации», воспроизводимые в «художественной автобиографии» Каменского «Путь энтузиаста»: «Мы великолепно понимали, что этой книгой («Садок Судей». – К.Ж.) кладем *гранитный камень* в основание „новой эпохи“ литературы...»; «Если поэт умен – мости / *Словом*, / *Как булыжником*, / Улицу великой современности», и т. п. ([14, 443, 513]; курсив мой. – К.Ж.). Разумеется, Хлебников также проявлял интерес к подобному словотворчеству. Летом 1911 года будущий автор «Усадьбы ночью...» завершил письмо, адресованное Каменскому, поэтическим резюме: «Руку, товарищ Василий, пожаращ веселий. / Венок тебе дам и листвою серебра / *Чела строгий камень* одену. / От В. Хлебникова» (цит. по: [14, 449]; курсив мой. – К.Ж.). Можно полагать, что формула «Камень=Каменский», вполне естественная для характеризваемого текста, согласуется и с *общим контекстом* хлебниковского наследия.

Итак, словосочетание «каменный бал» подразумевает некое «хореопластическое действие», разыгрываемое Каменским и созерцаемое «Газдрубалом»-Пуни вместе с его собратьями по кружку. В автобиографических книгах «великого футуриста» упоминаются внешние обстоятельства неоднократных встреч «дружины будетлян», включая Пуни, и Каменского: «Я переехал в Петроград и был *секретарем нескольких левых выставок*, где участвовал со своими картинами, – [например,] на Трамвае Б (Пуни И., Богуславская К., Малевич, А. Экстер, В. Татлин)»; или: «В это время (1915 год. – К.Ж.) в Петрограде бурно шумели наши „левые“ выставки, где я также выставлял свои железобетонные поэмы, где обычно меня избирали *секретарем-объяснителем*», – приводимый затем перечень наиболее «изобретательных» участников описываемых экспозиций содержит фамилию Пуни ([13, 136; 14, 498]; курсив мой. – К.Ж.).

Обязанности «секретаря-объяснителя», как свидетельствует Валентина Ходасевич, воспринимались Каменским отнюдь не тривиально. «Великий футурист» мог, в частности, пообещать накануне очередного вернисажа: «Валечка, у меня будет передвижная выставка во всех залах» – и объявить себя, ни много ни мало, «синтетическим экспонатом». Упомянутый «экспонат», прибыв на открытие выставки, действовал с подобающим размахом – «...распевал частушки, говорил прибаутки, аккомпанировал себе ударами поварешки о сковородку, на веревках через плечо у него висели – спереди и сзади – две мышеловки с живыми мышами. Сам Вася,

<sup>14</sup> Характеризуя магистральные пути развития современной литературы, Каменский указывал на первостепенное значение «самоцветного слова» в новейшей поэзии: «Здесь каждое слово отвечает за себя. Здесь каждое слово – краска, драгоценный камень, отдельная величина, законченный рисунок» (цит. по: [24, 585]; курсив мой. – К.Ж.).

златокудрый, беленький, с нежным розовым лицом и голубыми глазами, мог бы привлекать симпатии, если бы не мышцы. От него с ужасом шарахались, а он *победно шел по залам*. Это и была его „передвижная выставка“» ([27, 105–106]; курсив мой. – К.Ж.). По мнению современного исследователя, «такая... необычная выставочная акция, рассказ о которой сам по себе – произведение на тему художественной жизни 1910-х годов, описана, может быть, не во всех деталях точно, но в соответствии с колоритной атмосферой футуристических „эпатажей“» [24, 512]. Необходимо лишь скорректировать время и место уникального «перформанса»<sup>15</sup>, по своей сути конгениального хлебниковскому «балу»: мемуаристка пишет об экспозиции «1915 год» в Москве, тогда как речь должна идти, скорее всего, о «Трамвае В» в Петрограде<sup>16</sup>.

Помимо биографических «маршрутов», вероятно, посетившему «каменного бала» Иванову Пуни способствовала и тогдашняя близость художественных устремлений двух «будетлян». Как известно, к середине 1910-х годов «...в некоторых произведениях (авангардных. – К.Ж.) русских живописцев буквы, слова, целые тексты получили значение не второстепенных, а важнейших деталей композиции. Думается, что в отдельных случаях тут сказалось прямое влияние „стихокартин“ (особенно „железобетонных поэм“. – К.Ж.) Каменского, например,

<sup>15</sup> Впрочем, нельзя не отметить преемственность связей этой акции с нашумевшим «футуристическим балаганом» – гастрольным «турне» Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского и других «будетлян» по городам России в декабре 1913 – марте 1914 гг. (см.: [28, 322–323]).

<sup>16</sup> Приведу основные аргументы в пользу отмеченной корректировки. Для Каменского, проживавшего в Петрограде, наиболее значимыми представлялись именно столичные выставки (о чем «великий футурист» прямо заявлял на страницах собственных автобиографических книг, даже не обмолвившись о подобных мероприятиях в Москве). Кроме того, уделяя внимание в основном литературному творчеству, Каменский не располагал достаточным «запасом» экспонатов для фактически одновременной презентации на двух выставках («Трамвай В» датируется промежутком с 3 марта по 2 апреля, «1915 год» – с 23 марта по 26 апреля). Наконец, участие Каменского в «Трамвае В» было подтверждено крупнейшими деятелями отечественного авангарда. К примеру, Н. Евреинов назвал «железобетонные поэмы» и другие работы Каменского «украшением наших левейших выставок „Трамвай В“ и „0,10“» [9, 78]. Аналогичные свидетельства применительно к «1915 году», за вычетом цитируемых воспоминаний Вал. Ходасевич, обнаружить не удалось. Да и «секретарские» обязанности на выставке в Петрограде вряд ли позволяли Каменскому подолгу отсутствовать дома (тогда как «рядовые» участники – например, К. Малевич, В. Татлин, А. Моргунов – успешно «курсировали» между Петроградом и Москвой, предложив свои работы организаторам обеих экспозиций).

в живописи его близкого друга И. Пуни, автора нескольких картин, где буквы или слова – единственные „предметы“ изображения... или составляют тексты из нескольких строк, сочетающихся с предметным изображением <...>» [25, 515]. Датировки соответствующих композиций Пуни – 1915 год – безусловно подтверждают сказанное, однако воздействие Каменского этим не исчерпывалось. Несколько лет спустя, проживая за границей, бывший футурист Пуни представил общественности иное воплощение «буквенной» тематики. На проектировавшихся им эксклюзивных моделях костюмов для работников-«сэндвичей», живой рекламы персональных выставок Пуни в берлинском «Der Sturm» (1921 и 1927 гг.), красовались «...буквы и слоги, которые... образовывали слова [A]usstellung [I]van [Puni] [Stu]rm» и порождали ассоциации с «неким живописным „bal lettriste“ („буквенным балом“ (фр.). – К.Ж.)» [4, 230]. Учитывая специфику подобной рекламы («сэндвичам» надлежало проявлять активность и всячески обращать на себя внимание – разгуливать по обозначенному району, заговаривать с прохожими etc.), параллель между «каменным балом» и «bal lettriste» не вызвала сомнений<sup>17</sup>.

На первый взгляд, в характеризуемой интерпретации заключительных строк «Усадьбы ночью...» обнаруживается некий «диссонанс». Коль скоро Пуни представлен здесь ближайшим союзником и даже, в какой-то мере, продолжателем дерзновенных творческих экспериментов Каменского, упомянутая Хлебниковым «тяжелая походка Газдрубала» требует специального истолкования. Организатор эпохальной выставки, убедительно продемонстрировавшей лидерство «будетлян» среди авангардных художественных группировок России<sup>18</sup>, отправляется на вернисаж «Трамвай В» с видимой неохотой. Пуни-«Газдрубал» исполнен мрачных предчувствий, которые, возможно, таят в себе нечто «роковое»... Фактическим же источником подобных страхов и предчувствий (разумеется, лишенных какого бы то ни было трагизма), скорее всего, явилась нервная атмосфера, сопутствовавшая открытию данной выставки.

<sup>17</sup> Помимо этого, на протяжении 1920-х годов Пуни создавал «буквенные картины», явственно перекликавшиеся с «железобетонными поэмами» и футуристическими языковыми экспериментами в целом (см.: [4, 231]).

<sup>18</sup> По мнению А. Крусанова, экспозиции «левого» искусства, демонстрировавшиеся в Москве и Петрограде весной 1915 года, свидетельствовали об изменившемся «...положении (футуристического. – К.Ж.) авангарда среди других художественных течений <...> Как отмечали некоторые критики, „температуре момента“ всецело отвечал лишь футуризм» [15, 259–260].

Следует учитывать, что организация «Трамвая В» стала дебютом Пуни и Богуславской на указанном поприще. Энергия молодости и традиционное везение, сопутствующее новичкам, обширные связи «пунического» семейства в официальных кругах и благотворительный статус мероприятия<sup>19</sup>, – благодаря сочетанию этих факторов был достигнут невероятный успех: «левое» искусство демонстрировалось в здании Императорского Общества поощрения художников, одном из престижнейших выставочных комплексов Петрограда. Тем более важным представлялся дальнейший резонанс «Трамвая В» в культурной среде: наплыв или отсутствие посетителей служили бы мерилom действительного интереса столичной общности к авангардному искусству, независимо от суждений рецензентов<sup>20</sup>. Напряженная ситуация усугублялась отсутствием единства в рядах самих участников выставки, ради обеспечения персональных «триумфов» нередко враждовавших друг с другом.

По воспоминаниям Вал. Ходасевич, своего рода «коллизия» наметилась и в отношениях Каменского с В. Татлиным (см.: [27, 102–106]). С одной стороны, «синтетический экспонат», заявленный «великим футуристом», не без оснований мог рассматриваться «...как пародийный отклик на „материальные подборки“ Татлина (дважды выставлялись в 1914 году) и волну подражаний им в начале 1915 года». С другой стороны, Татлин, «отличавшийся неврастенической мнительностью», вообще требовал к себе повышенного внимания организаторов. Накануне открытия профессиональный живописец «...ревниво ожидал, что выставят одновременно с ним – кто же? – поэты Каменский и Маяковский<sup>21</sup>; в случае же очевидной пародийности

<sup>19</sup> Согласно информации, размещаемой на афишах, «весь чистый сбор» от продажи билетов адресовался петроградскому Лазарету деятелей искусства (см.: [15, 258]).

<sup>20</sup> «Реакция газетных критиков ничего неожиданного из себя не представляла, большинство из них ни на йоту не изменило своих мнений, – указывает А. Крусанов. – А некоторые с упорством, похожим на самогипноз, уже более пяти лет предрекали скорый крах всех футуристических начинаний. Иначе вела себя публика. Некоторые критики отмечали, что ни ругани, ни смеха на выставке не слышно уже. Это можно было бы расценить как равнодушие, но публика с интересом шла и шла на выставку» [15, 258].

<sup>21</sup> Объединяя Каменского, участвовавшего в работе «Трамвая В», с Маяковским («1915 год»), Вал. Ходасевич, естественно, допускает характерную для «Портретов словами» (чья временная дистанция по отношению к воссоздаваемой эпохе слишком уж значительна) фактическую ошибку. Впрочем, указанная контаминация (мотивируемая участием В. Татлина в обеих выставках)

выступления Каменского, Татлин – герой и лидер „Трамвая В“ – мог выражать понятное раздражение, запавшее в память мемуаристки» [25, 512, 534–535]. Иначе говоря, «каменный бал» в преддверии футуристического вернисажа недвусмысленно ассоциировался с угрозой скандального «выяснения отношений». Последствия же вероятного скандала на церемонии открытия, бесспорно, оказались бы очень серьезными – и для супругов Пуни, и для экспозиционной деятельности российских «будетлян». Столь удручающая перспектива должна была вызывать у миролюбивого и рассудительного Ивана Пуни категорическое отторжение – «поспешать» на вернисаж «голубому Газдрубалу» совсем не хотелось.

В свою очередь, Хлебникову, страстно увлеченному разработкой глобальной концепции мирового исторического процесса, удалось обнаружить неявную параллель между новейшей «хроникой будетлянства» и Античностью. Согласно комментариям Полибия и Тита Ливия, итальянский поход «древнего» Гасдрубала завершился катастрофой из-за вопиюще слабой организации – в наибольшей степени, отсутствия надежных проводников, квалифицированной агентуры на вражеской территории, бесперебойной связи с армией Ганнибала etc. Высказывались претензии Ганнибалу, якобы не поддержавшему брата своими наступательными действиями в трудный момент; тем самым Гасдрубал и его войско заведомо обрекались на гибель [16, 382; 23, 159–160]. Так благородное стремление Гасдрубала помочь близкому человеку и воинам-соплеменникам обернулось фатальными просчетами, а в перспективе – разгромом карфагенской армии и падением одной из могущественнейших держав Средиземноморья. Вдохновляясь подобными же мотивами, «голубой Газдрубал»-Пуни возложил на себя тяжкое бремя ответственности за успех или провал масштабной футуристической акции. Разумеется, новоиспеченный «предводитель» не имел сколько-нибудь весомого опыта и организаторских навыков, специалисты соответствующего профиля к работе над экспозицией не привлекались; быть может, и участие «Ганнибала» (Ксении Богуславской) в подготовке выставки не слишком воодушевляло Хлебникова...

Упомянутые «роковые параллели» и дурные предчувствия в дальнейшем не отразились

---

по-своему любопытна. За ней может скрываться вынужденное «признание» художником действительно впечатляющего успеха «железобетонных поэм» и «каменного бала», а также намерение воспрепятствовать аналогичному успеху «экспериментальных» работ Маяковского.



на фактической ситуации вокруг «Трамвая В». Это мероприятие, будто повинувшись хлебниковскому «напротив»-принципу, вошло в историю отечественного авангарда как одно из наиболее продуктивных в творческом отношении и благополучных – в организационно-финансовом плане. Супругам Пуни удалось предотвратить и назревавший конфликт между Каменским и Татлиным<sup>22</sup>. Отголоски же «каменного бала» в знаменитом стихотворении Хлебникова представляются бесспорно важными для исследователей, намечающих пути к современной хронологической атрибуции данного текста.

Предлагаемое истолкование хлебниковского стихотворения может показаться и удручающе прозаичным (заклятие «Дон Жуаном» как «отмщение за поруганную любовь»), и лишенным концептуального размаха – «недостойным» великого Моцарта. В отечественной литературе встречается диаметрально противоположная «космическая» трактовка, уподобляющая Моцарта едва ли не «центру» художественного мирозерцания Хлебникова<sup>23</sup>. Между тем, указанное «мифотворчество» не выдерживает мало-мальски вдумчивой критики, да и происходит из явно односторонних «реконструкций» хлебниковского поэтического мышления. К примеру, в наши дни выглядит заведомо неприемлемой исследовательская установка, согласно которой поэзия Хлебникова сплошь и рядом отождествляется с алогическим, стихийным

<sup>22</sup> Упомянув сходную «коллизию» (В. Татлин – К. Малевич), обнаружившуюся в процессе работы над выставкой «0,10» (декабрь 1915 года), А. Иньшаков замечает: «...помимо чисто художественных дарований, ему (И. Пуни. – К.Ж.) пришлось проявить *незаурядные дипломатические способности*, чтобы убедить принять участие в этой экспозиции одновременно и Малевича, и Татлина» ([11, 68]; курсив мой. – К.Ж.). Вероятно, для успешного разрешения подобных конфликтов организаторами использовались и вышеперечисленные «дипломатические способности», и «мавьи чары» Ксении Богуславской, легко «утихомиривавшей» самых амбициозных и несговорчивых «будетлян».

<sup>23</sup> В частности, показательна интерпретация «Усадьбы ночью...», принадлежащая Л. Гервер: «Поэт, как демиург, сотворяя, именуется мир и все вещи, что входят в его состав. Он велит природе быть, действовать согласно данным ей именам. В акте именовании снимается противоположность природы и культуры: мрачной ночью усадьба, сосны вокруг и грозно движущиеся тучи оказываются воплощениями Чингисхана, Мамаю, Батю, и сумеречные видения – творениями Гойи, Ропса. Повелитель стихий велит ночной заре: заратустры! Это имя – светлое среди темных, но еще близкое к земле. И лишь „Моцарт“ – имя высокого синего неба, оно – за тучами и облаками, может быть, за пределами видимости того, кто смотрит снизу, с земли. <...> Небо, которому велено: моцарты! – небо самого поэта, называвшего себя „художником числа вечной головы вселенной“, возглавлявшего „Летучее правительство солнечного мира“ <...>» [6, 115–116].

«поток сознания» или даже «бессознательного». Как свидетельствуют новейшие изыскания, стихийность в целом ряде хлебниковских текстов уравнивается рационально-логическими сопряжениями, хотя упомянутое равновесие отнюдь не всегда «акцентируется» для сведения читателя. Этим обуславливаются и существенная роль композиции поэтического текста, и заметное тяготение Хлебникова к определенной смысловой упорядоченности лексики.

Равным образом постепенно преодолевается отечественными исследователями недооценка автобиографической составляющей в творчестве Хлебникова. Проблема, естественно, заключается не только в разрываемой художником мифопоэтической интерпретации каких-то реальных фактов собственной биографии. Современники, запечатлеваемые в хлебниковских стихах и прозе, органически связаны с «персонализированными» областями знания: так, Ксении Богуславской сопутствуют труды по славянской мифологии, литература о колдовстве, заговорах, демонологические трактаты, etc. Здесь, по-видимому, и коренится специфическая *книжность* многих произведений Хлебникова, буквально перенасыщенных цитатами, прямыми и завуалированными отсылками, аллюзиями, «напротив»-трансформациями разнообразных источников. Более того, именно сплавом автобиографичности и книжности предопределяется кажущийся «алогизм» хлебниковской поэтической речи: текст, не обладающий видимой смысловой целостностью, «открывается» читателю в процессе сложной многоуровневой «расшифровки» с использованием нескольких взаимодействующих кодов<sup>24</sup>.

Если же принять во внимание, что подобная специфика художественного текста – его затрудненность для восприятия, «зашифрованность»,

<sup>24</sup> Учитывая сказанное, представляются излишне категоричными рассуждения о «принципе нулевой и отрицательной мотивировки», репрезентируемом в качестве некоей «квинтэссенции» художественного мышления Хлебникова: «Нулевая мотивировка заключается во внутреннем сцеплении разнозначных фактов; отрицательная – в сочетании несоединенных явлений. В произведениях Хлебникова... события соотносятся по их родству и значению в историческом процессе. Так как поэтический текст мыслится Хлебниковым... как непосредственный факт жизни, то нет необходимости в причинно-следственной цепи, в линейности движущегося текста. Внутренняя мотивировка основывается на алогизме и случайности» [24, 579–580]. Однако смысловая структура «заклятий» изначально подразумевает главенство причинно-следственной логики. В противном случае «поэт-чародей» рискует оказаться посмешищем для собственной же аудитории.

изначально присущая многовековой европейской традиции, – является доминирующей в XX столетии<sup>25</sup>, то мифотворчество поэта «будетлянина» предстанет зримым воплощением уникального личностного «бытия-в-культуре». Сам Хлебников писал об этом:

«Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной „второй смысл“, когда оно <–> стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним. Тогда через слюду обыденного смысла светится второй, сверкая темной избой в окне слов» (цит. по: [3, 119]).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. – М.: Вагриус, 2005.
2. Баран Х. К истолкованию одного стихотворения [«Усадьба ночью, чингисхань!..»] Вел. Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове: Контексты, источники, мифы: [избр. ст.]. – М.: РГГУ, 2002. – С. 199–232.
3. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: сб. ст. – М.: Прогресс, 1993.
4. Боулт Дж. Бегство форм: Иван Пуни в Берлине (1920–1923) // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте: [сб. ст.] / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2000. – С. 228–233.
5. Брагинский И. Древний Иран // История эстетической мысли: В 6 т. – М.: Искусство, 1985. – Том 1: Древний мир. Средние века в Европе / ред.-сост. В. В. Бычков. – С. 97–106.
6. Гервер Л. «А небо синее, моцарты!»: Моцарт и Хлебников // Моцарт – XX век: межвуз. сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1993. – С. 114–125.
7. Григорьев В. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. – М.: Наука, 1983.
8. Дворецкий И. Латинско-русский словарь. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1976.
9. Евреинов Н. Оригинал о портретистах: [очерки.] – М.: Гос. изд-во, 1922.
10. Жабинский К. «Октябрь на Неве» Велимира Хлебникова в контексте литературной «моцартианы» XIX – начала XX века // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избр. ст.–Ростов н/Д: Б. указ. изд., 2010. – Вып. 4. – С. 59–75.
11. Иньшаков А. Живопись Пикассо в зеркале русской культуры. 1900–1920-е годы // Пикассо и окрестности: сб. ст. / отв. ред. М. А. Бусев. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – С. 57–76.
12. Калевала [в обработке Э. Леннрота.] –Л.: Лениздат, 1984.
13. Каменский В. Его – моя биография великого футуриста. – М.: Китоврас, 1918.
14. Каменский В. Сочинения. – М.: Книга, 1990.
15. Крусанов А. Русский авангард, 1907–1932: Исторический обзор: в 3 т. – М.: Новое лит. обозрение, 2003. – Том 2.
16. Ливий Тит. История Рима от основания города: в 3 т. – М.: Ладомир, 2002. – Том 2.
17. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989.
18. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Харджиев Н. Статьи об авангарде: в 2 т. – М.: РА, 1997. – Том 1.
19. Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избр. ст. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1998. – С. 128–146.

<sup>25</sup> «Нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а *состояние закрытости*. К этому трудно привыкнуть. Но, по всей видимости, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры, – пишет А. В. Михайлов. – <...> И если текст хранит в себе некоторый смысл, то этот смысл вовсе не претендует на то, чтобы вдруг раскрываться перед нами во всей своей полноте. Он только приоткрывает себя до какой-то степени и требует больших усилий по его раскрытию, расшифровке и т. д. <...> Настоящие произведения искусства, которые создаются в XX веке, они ведь до конца никогда не раскроются перед нами. Они только раскрываются перед нами и предстают как некоторый облик смысла, наделенного некоторой сакральностью независимо от жанра» [19, 135–136].

20. Ницше Ф. Утренняя заря; Предварительные работы и дополнения к «Утренней заре»; Переоценка всего ценного; Веселая наука. – М.: АСТ, 2006.
21. Одоевцева И. На берегах Невы: [воспоминания.] – М.: Худ. литература, 1988.
22. Парнис А. О метаморфозах мавы, оленя и воина (К проблеме диалога Хлебникова и Филонова) // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования / под ред. А. Е. Парниса. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 637–695.
23. Полибий. Всеобщая история: [в 3 т.] – СПб.: Наука, 1995. – Том II.
24. Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Сочинения. – М.: Книга, 1990. – С. 572–591.
25. Стригалева А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1–2. – С. 505–539.
26. Хлебников Вел. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986.
27. Ходасевич Вал. Портреты словами: очерки. – М.: Сов. писатель, 1987.
28. Шевченко Е. Концепция театральности русских футуристов: размыкание границ искусства // Пограничные процессы в литературе и культуре : сб. ст. по матер. Международ. науч. конф. / общ. ред. Н. С. Бочкарева, И. А. Пикулева.– Пермь: ПГУ, 2009. – С. 322–324.
29. Шкловский В. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени. – М.: Сов. писатель, 1964.
30. Worth D. S. Some Old Russian Glosses to Khlebnikov's «Usad'ba noch'yu, chingiskhan'!» // Культура русского модернизма: статьи, эссе, публикации / под ред. Дж. Мальмстада и др. – М.: Наука, 1993. – С. 378–389.