КРИТИКА
И СЕМИОТИКА

Научная статья

УДК 8.80 + 8.82 + 7.01 + 7.03 + 7.04
DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-228-272

Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского sub specie авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества

Денис Иоффе

Брюссельский университет
Брюссель, Бельгия

Denis.Ioffe@ulb.be, https://orcid.org/0000-0002-7701-2662

Аннотация

Рассматривается вопрос о посмертном символическом наследии двух центральных поэтов-новаторов русского авангарда (Владимира Маяковского и Велимира Хлебникова). Используются мемуары, связанные с вопросами их отношений, исследуется прагматика прицельного действия постфутуристического публичного скандала, который способствовал установлению / подрыву «символической ценности» наследия двух поэтов. В статье рассматриваются различные аспекты культурного анализа, включая понятие *символического капитала* Бурдьё, теорию *речевых актов* и различные представления о «коллективной памяти». Обращая внимание на некоторые несоответствия в стратегических поведенческих жестах и маневрах каждого автора, статья фокусируется на возможных причинах суггестивной прагматики их поведения. В общем и целом, в статье анализируются вопросы перформативных практик русского авангарда в аспектах семиотики и культурной теории.

© Иоффе Д., 2022

ISSN 2307-1737
Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 228–272
Critique and Semiotics, 2022, no. 1, pp. 228–272

Ключевые слова
авангард, модернизм, Маяковский, Хлебников, Якобсон, Шаламов, жизнетворчество, публичные жесты
Для цитирования
Иоффе Д. Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского sub specie авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 228–272. DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-228-272

The Symbolic Capital of Khlebnikov and Mayakovsky Versus Avant-Garde Performativity. Semiotic Pragmatics of Avant-Garde Behavior and Life Creation

Dennis Ioffe

Université libre de Bruxelles
Bruxelles, Belgium

Denis.Ioffe@ulb.be, https://orcid.org/0000-0002-7701-2662

Abstract
Apart from offering a new glance upon the reasons of the “last personal conflict” between Mayakovsky and Khlebnikov, this paper explores the differences in “discursive recognition” of the two major Russian Futurist poets. These differences reflect the Soviet reception of two prominent symbolists: Andrei Bely and Alexander Blok. The “approved” symbolist Blok was preferable to the “controversial” and “bewildered” Bely, who was published less frequently. In a similar fashion, the “good” futurist Mayakovsky was in a much better position than the “problematic” Futurist Khlebnikov, who published almost nothing during the Soviet era. Our understanding of the posthumous legacy of these poets depends largely on what we can call “collective memory,” using the post-Durkheimian concept developed by the French philosopher Maurice Halbwachs (1877–1945). This concept differs from “individual memory” in that collective memory is shared, transmitted, and at the same time deliberately “constructed” by the people who make up the modern social habitus. Halbwachs' ideas were taken up by Jan Assmann with the concept of “communicative memory” (a collective memory based on everyday communication) and James E. Young, who introduced the concept of “collective memory”, advocating memory as initially fragmented, “selectively assembled” and, above all, specifically individualistic. This article defines the behavioral and publishing strategies of the authors in the

context of the dominant Soviet social order, analyzing how they were accepted into the ever-changing Soviet “cultural memory”. The paper demonstrates several significant inconsistencies in each author's strategic maneuvers and dwells on the possible reasons for their successes and failures.

Keywords

Avant-Garde, Collective memory, Russian Futurism, Pragmatics of behaviour, Symbolic Capital, Mayakovsky, Khlebnikov

For citation

Ioffe D. *The Symbolic Capital* of Khlebnikov and Mayakovsky Versus Avant-Garde Performativity. Semiotic Pragmatics of Avant-Garde Behavior and Life Creation. *Critique and Semiotics*, 2022, no. 1, pp. 228–272. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-228-272

Exposé вопроса

Каким образом изучается прагматика авангардного поведения в ракурсе семиотической практики и всего художественно-символического перформанса? Каковы механизмы, задействованные в этом процессе? Младший современник русского футуризма, многогранный (анти)советский автор Варлам Шаламов блистательно запечатлел в своих мемуарах любопытное литературное событие, в котором один из главных поэтов русского футуризма Владимир Владимирович Маяковский был публично обвинен в символической краже рукописей Велимира Хлебникова с целью получения возможной выгоды. Громогласным обвинителем оказался некий малоизвестный провокативный поэт, скрывавшийся под странным именем *Альвек* (Иосиф Соломонович Израилевич, 1895–1943?). Фамилия «Израилевич» вообще будет еще играть довольно зловещую роль в жизни Маяковского, но это отдельная тема для специального исследования [1].

Эпатирующий публику Альвек провокативно утверждал, что Маяковский самолично «присвоил» хлебниковские рукописи, с тем чтобы впоследствии опубликовать их с выгодой для себя. Позже Маяковский решительно опроверг это обвинение, несколько витиевато объяснив публике, что рукописи Хлебникова, к которым он изначально имел определенный

[1] О Маяковском и разного рода унизительных слухах, которые распространял однофамилец Альвека «другой» Израилевич см.: [Иванова, 2014]. См также электронную публикацию рукописи покойного В. Н. Драницына с подробным разбором этого вопроса: «Маяковский vs Корней Чуковский». URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/65/Dranitzin65.pdf/.

доступ, были переданы Роману Якобсону для публикации в некоем *Институте русской литературы* в Праге. В связи с этим вопросом имеются различного рода эго-документы, посвященные наследию Хлебникова, так или иначе связанные с конфликтом между двумя ведущими поэтами русского футуризма. Хронология повествования начинается с событий, непосредственно предшествующих трагической смерти Хлебникова в 1922 г., далее следует дискурс, изложенный в мемуарах Шаламова и Якобсона [2]. Также должен быть принят во внимание знаменитый текст Маяковского, написанный на смерть Хлебникова [Маяковский, 1922] [3]. Насколько это возможно, мы бы хотели подчеркнуть концептуальную важность рассмотрения всех доступных источников для создания сбалансированной картины версий основных событий, по возможности избегая каких-либо оценочных предположений [4].

Наше понимание посмертного наследия этих поэтов зависит от того, что мы можем обозначить «коллективной памятью», используя постдюркгеймовское понятие, теоретизированное французским философом Морисом Хальбваксом (1877–1945) [5]. Эта концепция отличается от *индивидуальной памяти*, поскольку коллективная память разделяется, передается и в то же время намеренно «конструируется» людьми, составляющими некий актуальный социальный габитус. За идеями Хальбвакса следует важное исследование немецкого египтолога Яна Ассмана о «коммуникативной памяти» [6] (разновидность коллективной памяти, основанная на повседневном общении) и «собранная память» Джеймса Э. Янга [7], которая отстаивала память как изначально фрагментированную, «выборочно собранную» конструкцию и, прежде всего, индивидуалистически продуманный продукт письма. Чтобы понять экономическую ценность любого конкретного явления, нам необходимо использовать различные «конструкции памяти», которые описывают каждую конкретную проблему. Противоре-

[2] По поводу этого см.: [Парнис, 2002]. См. также: [Парнис, 2007; 2019; Катанян, 1975].

[3] См. также перепечатку в: *Маяковский Владимир*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1955–1961.

[4] Об общем ландшафте противоречивых утопических дискурсов 1920-х гг. см. хороший обзор в [Stites, 1989]. Смутную картину всех литературных баталий тех лет см. у С. И. Шешукова [1970] и Г. Белой [1989].

[5] См. в частности [Halbwachs, 1980].

[6] См. [Assmann, 1992].

[7] См. в частности [Young, 1993].

чие между Маяковским и Хлебниковым представляет собой один из отчетливых пластов постфутуристического жизнетворчества-жизнестроительства [8]. Здесь я имею в виду уровень «прагматичности» их перформативных действий, а также непосредственный эффект опубликованных ими текстов [9]. Можно интуитивно задаться вопросом, почему изучение такого рода поведенческих явлений и стратегий в авангарде в первую очередь должно иметь значение? Как мы попытаемся показать ниже, это определенно должно быть интересным и важным, если мы стремимся правильно понять суть авангардистской «шокирующей и экспериментальной» культуры как таковой.

Прагматика семиозиса авангарда и теория «речевых актов»

В эссе, посвященном теоретической интерпретации авангарда (прежде всего на основе русских источников), безвременно ушедший Максим Шапир [10] изложил – хотя и в самых общих чертах – свои взгляды на семиотическую природу авангарда (см. детали в [Иоффе, 2014]). Интерпретируя семиотические основы механики «принципа авангарда», Шапир настаивал на выдвижении «прагматики действия», расчленении и продвижении идеи авангарда как провокации и комплексного *дейксиса* для понимания использования жестов со стороны людей. Авангард. Не следует забывать, что само этиологическое определение прагматики (от греческого слова *pragmatos* – активное действие) относится непосредственно к актанту / деятелю и к актантной репрезентативности функции языка. Говоря в общих чертах, прагматика изучает потенциальные характеристики любой данной знаковой системы посредством выявления невыразимого, рассматривая контекстуально-поведенческие точки этой знаковой системы как таковой.

Для возможно более полного понимания работы Шапира может быть необходимо рассмотреть то, как восприятие коммуникативного акта реа-

[8] См. об этом ценные работы Шаммы Шахадат (немецкий и русский варианты) [Schahadat, 2005].

[9] См. новаторское эссе Максима Шапира по этой теме: [Шапир, 1995]. См. также [Ioffe, 2007; Иоффе, 2014].

[10] См.: [Шапир, 1995, с. 135–143]. О перформативности см. хорошее введение [Robinson, 2006] и [Grundy, 2008].

лизуется, производится и утверждается и как существует семиотическая реальность отправки и получения любого данного (эстетического) высказывания. Таким образом, проблему дейксиса можно определить как одно из ключевых звеньев прагматики действия для каждого речевого события. Дейксис понимается как некая общая контекстуальность, обозначающая саму среду, в которой происходит любая речь или речевая деятельность, а точнее, любой акт вербально-эстетического характера. На дейктическую природу выражения указывают положения физического поля (координаты) реальных жизненных обстоятельств, которые сопровождают каждый коммуникативный акт. Все эти факторы необходимо учитывать при анализе публичных чтений с участием Маяковского и Альвека. Дейксис в этом смысле относится к «жестовой» прагматике, которую Шапир обращает в самую сокровенную сущность авангарда. Расшифровка того, что передается в знаках какого-либо высказывания (*AuBerung*), зависит от предполагаемого «качества перформативного дейксиса», которое может считаться внутренней логикой смысла любого конкретного коммуникативного высказывания [Иоффе, 2014].

Здесь, возможно, имеет смысл указать на два аспекта: подчеркивая перформативность, т. е. операциональную изобразительность, или репрезентативность, и вытекающую из этого прямую контекстуальность, тем самым создавая полную и незаменимую ассоциативную семантическую цепочку, ведущую к семиотическому различению и декодированию сообщаемого высказывания. Я бы отметил, что мы понимаем термин «высказывание» как означающий любую интенциональную семиотическую деятельность, задуманную как *декларативный акт выражения* с целью достижения успешного семиозиса.

Постфутуристическая скандальность Альвека подтверждает тот факт, что перформативность в процессе прагматики предполагает, что любое высказывание основано не только (и не столько) на его вербальном компоненте [11]. Напротив, оно в немалой степени определяется окружением, и всей, так сказать, жизнью, где сам материальный контекст высказывания, т. е. физические объекты, которые определяют эффективность сообщения об этом высказывании, как и группу референтных ключей, ответственных за адекватность его функции. Этот набор факторов естественным образом приводит к проблеме жестовой природы высказывания и к вопро-

[11] Среди недавних общих исследований прагматики см. [Adolphs, 2008; Burton-Roberts, 2007; Bonhomme, 2005; Szabo, 2005].

су о семиотическом эффекте любого высказывания и его потенциально трансгрессивной (и насильственной) природе. Невербальные аспекты языкового поведения Альвека, составляющие высказывание, таким образом, входят в компетенцию наблюдателя за механической функцией всего процесса передачи знаков – разбором происходящего на глазах означивания. Прагматика в этом отношении, естественно, должна рассматриваться как, пожалуй, самая важная категория семиотики авангарда [12], переносящая фокус оперативного внимания исследователя непосредственно на «говорящего» и его «воспринимающего реципиента» со всеми многомерными жизненными обстоятельствами, регулирующими «канал» их символической связи. Прагматика как таковая фокусируется на комплексном раскрытии взаимосвязей субъектов-интерпретаторов в рамках любой данной знаковой системы [13].

Теория речевых актов в том виде, в каком она была сформирована в шестидесятые годы прошлого века на основе наследия британского философа Джона Остина [Austin, 1967], широко известна благодаря исследованиям теоретика из Беркли Джона Серля [Searle, 1965], идеи которого сегодня в значительной степени распространены, подвергается пересмотру его оппонентами [14]. Согласно Остину, перформативное высказывание предлагает определенную категорию определяющей формы физической эффективности или функциональности. В этом смысле имеет место сам иллокутивный акт (то, что определяется контекстуальностью, заложенной в самом высказывании). Говорящий как субъект речевого акта производит высказывание, так или иначе воспринимаемое адресатом [15], в котором ре-

[12] О междисциплинарном контексте см. [Cummings, 2005].

[13] По этому поводу см. [Martin, 1974] и несколько статей в [Weinert, 2007].

[14] См. [DiGiovanna, 1989]; см. также некоторые обсуждаемые записи в [Fann, 1969; Vanderveken, Susumu, 2002; Greimann, Siegwart, 2007].

[15] Идентификация высказывания адресатом по оценочному вектору «истина / ложь» не имеет здесь определяющего значения. Иначе говоря, для подтверждения семиотического акта достаточно указать, был ли этот акт «отмечен» и «понят» в контексте определенного означающего события. Способность достичь «истинного» (намеренного) смыслового значения этого акта высказывания становится менее важной. Горожане Санкт-Петербурга, прогуливающиеся по Невскому бульвару, не осознавали, в чем состоит непосредственный смысл своеобразных раскрашенных лице-посланий Ларионова, Зданевича и Гончаровой. Это, тем не менее, не мешает признать функцию семиотического выражения этой группы русского авангарда. Обыватель-«фармацевт», не обладавший точным представлением о конкретной

чевой акт дает наиболее прямой «отчет, подлежащий передаче». В зависимости от различных конкретных обстоятельств, при которых речевой акт происходит в действительности, мы можем определить его потенциальную семиотическую реализацию или неудачу. Предлагается, чтобы каждое «действие» (речь или жест) считалось успешным в соответствии с его «замечанием» и семиотическим раскрытием. Любое высказывание, опознанно-замеченное адресатом, следует считать удачным (или «успешным).

«Раскрашенные лица» русских футуристов, о которых российский теоретик прагматики авангарда Максим Шапир упоминает в разных работах [Иоффе, 2014], следует оценивать в связи с тем семиотическим эффектом, который они производят на своих адресатов на Невском проспекте в условиях реального времени. Данная проблема, на наш взгляд, исключает норму оценки смыслового содержания конкретного высказывания простым тестом «правда vs ложь», утверждая едва ли не любую знаковую реакцию как адекватную. С другой стороны, отсутствие какого-либо «уведомления» получателя и, следовательно, отсутствие вообще какой-либо реакции равносильно семиотическому провалу и сущностному стратегическому просчету в деле установления креативного семиозиса.

Чтобы речевой акт оказался действительно реализованным, он должен быть так или иначе идентифицирован как таковой, в противном случае его исполнитель (по)терпит коммуникативную неудачу. В *процессе речи* (т. е. *in locutio*) [16] исполняющий актант всегда должен производить физически

смысловой интенции Ларионова и Зданевича, понял и определил коммуникативный жесто-акт, происходящий перед ним, как значимый и заслуживающий внимания. Обсуждение такого рода «коммуникативных актов» позволяет устранить традиционное противопоставление «истинное vs ложное» при рассмотрении семиотической природы иллокутивности в любом коммуникативном действии. Развивая идеи Максима Шапира, можно прийти к выводу о том, что для авангардной эстетической прагматики, казалось бы, не существует «эмпирической истины». В семиотическом смысле существуют только «знак» и «не-знак». Радикальное намерение разрушить автоматизированную функцию приема речи адресатом, которая может быть признана основной целью авангардной прагматики как таковой. Не случайно это явление вдохновило русских формалистов, которые подобным же образом (Шкловский) рассматривали художественный знак, прежде всего как предназначенный для устранения инертной автоматизации и создания эффекта *остранения*, если даже не «оскорбления».

[16] Отличать от сообщаемого с помощью звуковой речи посредством произнесения.

узнаваемый, реальный вид действия, имеющий определенную нелингвистическую невербальную основу. Подобный речевой акт, приближающийся к своей «нелингвистической цели», можно также понимать как «иллокутивный акт». Согласно Джону Серлю, который развил и расширил идеи Остина, в этом речевом акте существует «иллокутивная сила», которая по определению заложена в самом высказывании. Именно к этой силе, как представляется, обращается Максим Шапир, выдвигая теоретический вопрос о безудержной прагматике авангарда. Во многом прагматический успех каждого публичного / коммуникативного речевого акта зависит от этой иллокутивной силы. Здесь мы должны обратить внимание на важный термин *импликатура*: эта важная концепция «прагматики» касается любого косвенного указания знака, которое не возникает из очевидного набора информации, сообщаемой в данном высказывании. Импликатура напрямую обращается к нераскрытому слиянию значений, накопленных в информационной базе каждого из задействованных актантов (другими словами, «говорящего» и его «адресата»). Импликатура также включает в себя своего рода «принцип сотрудничества», который дает возможность каждому из собеседников осмысленно участвовать в самом коммуникативном акте [17], действовать с его «традиционными аспектами», превращая его в успешный за счет вовлечения скрытых элементов в его формальную организацию. Первым среди таких скрытых элементов является само поведение того, кто «производит значения», кто инициирует процесс речи и объединяет с ним «физическое измерение» своего жизненного опыта. Проще говоря, прагматика в этом отношении является уникальной субструктурой семиотики, преобразующей каждую проблемную речь.

Прагматика авангардной жизнедеятельности включает в себя концепцию так называемого «кинетического персонажа». Речь идет о формировании литературного героя, как бы существующего за пределами текстов. Для целей нашей работы я предлагаю рассматривать и Альвека, и Маяковского как особый тип литературных деятелей-персонажей. Я полагаю, что они относятся к универсальной модели модернистского созидания жизни как эстетического акта [18] и представляют определенный тип автора / актанта, который «выполняет» / «играет» соответствующие эстетические

[17] По этому поводу см. недавнее исследование немецкого ученого из Тюбингена [Kallia, 2007].

[18] Об этом см. нашу статью: [Ioffe, 2008a].

роли в реальной жизни. Эта особая деятельность известна как *жизнетворчество* или «Lebenskunst» на немецком языке [19].

Маяковский и Хлебников [20], а также амбициозный молодой хулиган [21] Альвек явно объединяли свое письмо в дерридеанском смысле *écriture* со всей своей жизнью как таковой. Традиционные границы текстов были для них слишком узкими, и они выходили за рамки чистой литературы, превращая свое творчество в повседневный перформанс и трансформируя бытие в некую театральность всего существования. Такой подход предполагает анализ «произведения» с привлечением областей кинезики, создавая уникальное представление о «кинетическом характере» литературы.

В своем исследовании комплексной идеи «кинетического характера» амстердамский славист и теоретик литературы Виллем Вестстейн [Weststeijn, 2004] развил новое направление мысли об этом явлении. Он определяет этот тип персонажа особой чертой, связанной с возникновением активности героя за пределами традиционных словесных границ той литературы, в которой он был создан изначально: «“кинетические” персонажи существуют за пределами художественной литературы, соответственно, они не полностью доступны для нас, мы можем знать их только частично» [22] [Ibid., p. 59]. Исследователь далее объясняет свою позицию с помощью работ Томаса Дочерти [23], который различает «статические» и «кинетические» литературные объекты. Согласно Вестстейну, «статический» персонаж – это тот, «существование которого полностью прописано в художественной литературе: этот персонаж является просто функцией в сюжете или замысле целого и не может выходить за рамки художественной литературы» [Ibid.].

В то же время кинетический персонаж во многом отображает чувство символической и смысловой мотивации, казалось бы, выходящее за рамки текста и его жестких формальных границ. Выходя за пределы печатной страницы, такой знак и его эквивалент «может изначально отсутствовать в тексте». Мотивация этого персонажа выходит за рамки того, что необхо-

---

[19] См. характерные публикации по этому поводу: [Paperno, Grossman, 1994; Schahadat, 2005; Ioffe, 2006–2007].

[20] О жизненно-творческой прагматике Хлебникова см.: [Иоффе, 2005; 2003/2005].

[21] Или, если воспользоваться терминологией Эдуарда Лимонова, «молодой негодяй».

[22] Здесь и далее перевод наш. – *Д. И.*

[23] См. [Docherty, 1983]. См. также точку зрения С. Чатмана: [Chatman, 1986].

димо для выполнения замысла сюжета, и таким образом персонаж как бы «движется в других сферах», кроме той, которую мы наблюдаем линейно, читая всякий литературный текст.

Подобная «внетекстуальность» кинетического характера, о которой говорили Вестстейн и Дочерти, находит интересный отклик в идеях Михаила Бахтина. Я имею в виду способность такого персонажа как бы «вытеснять» себя за свои традиционные рамки, освобождаясь от влияния автора, создавшего его, и двигаться в направлении определенной *эстетической автономии*. Здесь стоит отметить французское движение натурализма, развитое братьями Гонкур и особенно Эмилем Золя. И братья Гонкур, и Золя подчеркивают развитие персонажа в человека, который более свободен по отношению к своему создателю, более физически отделен от тщеславия и «каприза» автора и направлен к сфере конкретной реальности. Предположение Золя о теснейшей связи, существующей между миром эмпирической реальности и сферой романа, кажется интересным дополнением к теории «независимого характера» Бахтина. «Документальные» персонажи Золя также в меньшей степени зависят от автора, поскольку они служат более прочной связью с физической реальностью в аспекте эмпирической действительности, в которую автор фактически не имеет права вмешиваться. «Бахтинский» Достоевский и его герои-персонажи предстают здесь как своего рода крипто-продолжение гоголевской традиции особо «тревожных» отношений автора с персонажами и их «свободы» действия. Один из известных российских исследователей Гоголя, Юрий Манн, пишет о «Мертвых душах»: «...стихотворение решительно развивает концепцию автономного главного героя независимого от воли автора. Кажется, ни в одном другом произведении русской литературы того времени не было такого количества указаний, подтверждающих подобное впечатление» [Манн, 2002]. Манн приводит характерные слова автора-рассказчика (Гоголя) о своем герое Чичикове, говоря о приеме осознанного движения героя, который «диктует автору», куда его отвести и что описать. Здесь *Чичиков полновластный хозяин*; и куда он захочет пойти, «туда и мы пойдем».

В интересном эссе «Почему рассказчики могут быть фокализаторами и почему это важно» Джеймс Фелан демонстрирует, как «всемогущий рассказчик» становится отчасти главным дейктическим субъектом всего процесса «фокусирования». В духе теорий Бахтина Фелан пишет о «двуголосом» или «двойном видении» – сложной системе фокусировки, преследующей двойную точку зрения, описывающую происходящее. Различные

схемы повествования частично накладываются друг на друга, создавая мозаичную форму повествования, состоящую из автономных и относительно независимых «говорящих идентичностей». Бахтинская теория «персонажа» (или, в его терминах, «*героя*»), кажется, не должна противоречить другим современным интерпретациям, существующим в литературной критике, персонажей.

Канадский нарратолог Ури Марголин, автор целой серии увлекательных статей на тему персонажей [24], оставил нам много интересных наблюдений об онтологической природе литературного героя, состоящей из структуры «текст – действие – персонаж». В построенной повествовательной вселенной персонажи и характерные черты не являются первичными; они предполагают другие репрезентативные элементы, такие как действия, события и настройки, которые служат для них означающими. Таким образом, черты характера становятся повествовательными знаками второго уровня в модели «персонаж – действие – текст». Отношение пресуппозиции влияния искусства на жизнь «онтологично по своей природе и асимметрично» [Margolin, 1987, p. 117]. Здесь также можно добавить, что концепция «независимого», трансгрессивно-кинетического персонажа, о которой писал Виллем Вестстейн, и то, что развивал Михаил Бахтин (диалогизм, полифония, многоголосность и т. д.), оказывается особенно актуальной и немало подходит для изучения модернистского жизнетворения. Из множества имеющихся примеров здесь стоит упомянуть два: особый «вариант» Андрея Белого, который часто брал на себя роль литературного «персонажа» [25], и случай Александра Блока, который, казалось бы, «воплощал» [26] в жизнь свою ранее задуманную поэтическую форму, которая была тесно связана с его урбанистическим «лирическим героем».

Трансгрессивная эстетика авангардного творчества

Серия «постфутуристических» публичных скандалов, в которых участвовали Маяковский и Альвек, очевидно, принадлежит к более широким рамкам авангардистского жизненного бихевиористского паттерна, сосре-

[24] Опубликованы в 1983–1990 гг.: [Margolin, 1983; 1986; 1987; 1989; 1990].

[25] Подробнее об этом см. работу Владимира Паперного, описывающего, как Белый «разыграл» некую сцену из «Демонов» Достоевского, изображая себя в образе Шатова [Паперный, 1994]. См. также: [Силард, 1982].

[26] См. [Ioffe, 2008b].

доточенного на эпатаже и шоке. Одна из важнейших жизненных сторон авангардного искусства – многомерная театральность, реализованная во всевозможных постановках, в том числе в искусственно созданных публичных скандалах. Это тема, которую стоит изучить, чтобы лучше понять прагматику авангарда. Научным размышлениям об авангардном театре посвящено несколько сборников статей [27]. Широко признан интерес Маяковского к театру и театральному перформативному исполнению, которые предполагалось применить в реальной жизни [28].

Новаторские перформативные эксперименты Всеволода Мейерхольда в театре могут служить в данном ключе качественным и показательным примером экспериментальной театральности в русском авангарде. Особый интерес для понимания концепции трансгрессивной телесности представляют проекты Мейерхольда, связанные с биомеханикой [29]. Биомеханические конструкции Мейерхольда были нацелены на публичную трансгрессию точно так же, как и «скандализирующая практика» футуристического эпатажа. Интересна также сравнительно незнакомая фигура украинского театрального режиссера Бориса Глаголина, автора брошюры «Жизнетворчество театра», выпущенной в 1922 г. [Иванов, 2008]. Прагматика авангарда – его постановка «Обнаженный балет» 1919 г. с практически полностью обнаженными актерами. Второй – это его пьеса 1924 г. «МОВ» с персонажем *Релфусом* (палиндром «суфлер»), который выскочил на сцену с пистолетом в руке и реалистично выстрелил в публику. Испуганные театралы прятались за спинками стульев [Там же, с. 15–17].

Мемуарист и ценный очевидец этих событий Константин Мочульский сообщал: «Передо мной лежит комедия, *сделанная* актером Глаголиным *по Синклеру* и поставленная в Харькове в прошлом году. Называется она: *Моб*. Релфус (*прочтите мое имя с конца. Понимаете: суфлер, вывернутый наизнанку*) объясняет: *Слово “Моб” означает по-английски, с позволения сказать… сволочь*. Сюжет *Христа в Уэстерт-Сити* Синклера разработан по всем правилам новейшего современнейшего, левейшего и т. д. искусства. …Здесь есть все: – все трюки, все последние крики и дер-

[27] См. прежде всего такие ценные коллекции, как многие тома из серии Г. Ф. Коваленко, например: [Русский авангард…, 2000].

[28] О Маяковском и театре см., в частности: [Lemaitre, 1967; Russell, 1988; Listengarten, 2000; Rudnitsky, 2000].

[29] См. [Brown, 1995]. Более подробное обсуждение этого конкретного вопроса будет рассмотрено в будущем.

зания, бомбы, револьверы, толпа в виде силуэтов на *матерчатом экране*, сукна с прожекторами, щитки, кинодействие, кинопластика, динамика, конструкция, фокстрот, орган, механизованная, площадка, люки, бокс, массовые побоища, церковь, автосалон, институт красоты – всего не перечислишь. Все это сбито в кучу, пересыпано заумными репликами в стиле *кино-дикции* и *механизованными движениями полисменов*» [Мочульский, 1999].

Всё внешнее в постановке Мейерхольда «перенесено в этот сумбур, лишено смысла и действует ударно: не даром пьеса начинается таким оригинальным приемом: *Релфус, появляясь, стреляет из револьвера для острастки публики*. После каждого эпизода тот же конферансье поносит публику, объясняя ей, что должно ей нравиться и что – не нравиться. …Блестящая находка в пьесе – это слово – *киноидиоты*, с равным правом применимое и к актерам, и к зрителям. Ремарки изумительны, например: *Релфус говорит в рупор, который передает его слова из будки в центр партера по трубке, оканчивающейся под чьим-то креслом широким резонатором*. На обложке пьесы цитата из П. Л. Курье: «Человеческий разум, стоит ему пробиться, легко доходит до крайних выводов» [Мочульский, 1999]. Очевидно, что «шоковая» брутально-агрессивная воинственная прагматика достигает апогея в подобного рода авангардном публичном перформативном представлении.

«Модернистское» понятие выразительного танца [30] заслуживает значительного места в прагматике всей перформативной практики авангарда. Авангардный танец вместе с «раскрашенными лицами» был неотъемлемой частью футуристических «скандальных выступлений» в героические периоды их деятельности. Было бы удобно проследить корни скандальных выступлений Альвека во всей известной нам культуре ранних публичных акций футуризма. Как отмечает Екатерина Бобринская в своем исследовании, Виктор Шкловский неслучайно называет поэзию футуризма «балетом для органов речи», а Кульбин «проповедовал танцевальность всего живого». Бобринская аналитически рассматривает те способы, в соответствии с которыми Михаил Ларионов сравнивает футуристическую раскраску лица с движением танца танго. По мнению московской исследовательницы, танец интерпретируется как «наиболее естественная форма творческой

[30] См. ценную первопроходческую работу об авангардном танце: [Акимова, 2011].

работы, поскольку она не затруднена устаревшей концептуальной структурой языка» [31].

Это происходит из-за тесной связи между танцем и всем человеческим телом. Едва ли не все так называемые «звуковые жесты», которыми так богата футуристическая поэзия, и, в более широком смысле, «жесты письма и рисования (особенно на страницах литографических или гектографических книг)» имеют сильное влияние танцевальных характеристик. Излишне говорить, что группа авангарда Ларионова – Гончаровой – Зданевича была тесна связана с другими фракциями, а именно с (кубо-ком)-футуризмом Маяковского – Хлебникова [Markov, 1968]. Совершенно очевидно, что Маяковский и Хлебников принадлежат к той же традиции авангарда, как и весь общий «эксперимент с жизнью» (Марков, Шахадат), продвигаемый Ларионовым и его группой.

В совместной публикации Ларионов и Зданевич заявляли о том, что они «связали искусство с жизнью». Поясняя, что «после долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь, и жизнь вторглась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица – начало вторжения. Оттого так колотятся наши сердца» [32]. Таким образом, авторы декларируют открытый принцип перестройки жизни в соответствии с законами своего искусства. «Мы раскрашиваемся – ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека» [Ларионов, Зданевич, 1999, с. 242].

Эпатирующая раскраска русского авангарда была актуальна для всего нового действа русского перформативного авангарда, т. е. не только для Ларионова, но и, допустим, для Давида Бурлюка. В случае с Бурлюком Екатерина Бобринская полагает, что раскраска в целом не выходит за рамки особого темпорального карнавала, театральных эффектов или, как можно понять, «нескрываемого эпатажа». Для Бурлюка иероглифическая раскраска лица означала начальный жест, направленный на неоднократное «изменение контекста графического изображения» в его непосредствен-

[31] «...наиболее органическая (в частности, и в смысле связи с телом, со всем организмом человека) форма творчества, не скованная застывшей понятийной структурой языка». См.: *Бобринская Е.* Жест в поэтике раннего русского авангарда // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение: Сб. материалов науч. конф. СПб., 1998, с. 51.

[32] См. [Ларионов, Зданевич, 1999, с. 242].

ном окружении. Лучистский тип жеста предлагал реформу самого характера изображения как такового. В случае с лучистским *лицевым декором*, разработанным Ларионовым и Зданевичем, их абстрактные рисунки на частях лица, а иногда и на теле как бы вплетались в общий стиль их «системы взаимодействия искусства и жизни» [Бобринская, 2006, с. 150] [33].

Футуристический грим Ларионова [34], бодиарт и рисунок лица становятся ключевыми элементами в новой форме художественного эксперимента. Рисунок на теле или лице человека искажается и изменяется при движении; он становится оригинальным продолжением тела, новой соматической частью человеческого организма. Здесь стоит упомянуть, что основатель международного футуризма Маринетти писал, что «искусство – это продолжение наших вен, выходящее за пределы тела в бесконечность пространства и времени». Легко согласиться с предположением, что в лучистской картине Ларионова, Гончаровой и Зданевича существует связь с перманентным непостоянством, «со смертностью, временностью человеческого тела». Эти мотивы по сути наполняют футуристическое искусство и его техники репрезентации, а также «биологизм и даже физиологизм» [Бобринская, 2006].

В результате использования шокировавшего публику «грима» рождается пространство нового типа, в котором нет четких границ, «телесное и отражающее», как отмечает Екатерина Бобринская. Общий контекст построения телесного и материального «передвижения» как части произведения нового искусства – центральный смысловой мотив действия русского авангарда. Екатерина Бобринская подчеркивает, что мотив движения, «мотив действия» отчетливо присутствует в самом изначальном способе Ларионова смешать футуристический буйный грим с динамичным образом танца. Здесь может быть уместно процитировать и сам манифест группы Ларионова: «Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки великого танго – наше лицо». Бобринская уделяет пристальное внимание многим важным перформативным проявлениям авангарда, подчеркивая важность и популярность выразительности и «драматического» в аспекте танго, нечто приведшее в ужас ощутимую часть публики. Именно здесь видна центральная связь между физиологической

[33] Бобринская Е. *Футуристический грим, Русский авангард: границы искусст*ва. Москва, 2006: 150.

[34] О связи между раскрашиванием лица и прагматической театральностью масок см. [Илюхина, 2008]. О театральности группы см. также: [Bowlt, 1990].

мотивацией движения, танца и произвольно нарисованными «живописными знаками» коллег и последователей Ларионова.

Проникновение искусства в физическое пространство жизни, продвижение игривого искусства, дразнящего и провоцирующего публику, безусловно, было важным элементом творчества Ларионова. Вся стратегия его группы была основана на вовлечении публики в футуристическое действие и «строилась на остром противостоянии искусства и жизни» [Там же]. Многие театральные представления Ларионова означали случайную интервенцию в жизнь обычных буржуазных наблюдателей. Ларионов стремился видоизменить «традиционные» и, по его мнению, банальные уклады жизни окружающей культурной реальности. Он предлагал осуществлять это, используя интригующие аспекты фольклора, а также провокационное «балаганское» шутовство, впитавшее бурлескную культуру смеха и «телесного низа». Манипулируя всеми этими культурными пластами и объединяя их в единое эстетическое целое, Ларионов предлагал для своих театральных постановок изображать, например, персонажей с несколькими носами, двумя или тремя парами глаз, а также несколькими ушами на раскрашенных лицах своих *мультипликационных* акторов. Очевидно, что именно эта среда разного рода активностей русского авангарда реализовывала принцип радикально шокирующей семиотической прагматики и практики. Подразумеваемая цель такого поведения состояла в том, чтобы разрушить рутинный «привычный» способ восприятия искусства, иллюстрируя известный принцип остранения в искусстве, знакомый всем по концепциям Виктора Шкловского и Бертольда Брехта [Иоффе, 2014].

Необходимо упомянуть о связанном с этим аспекте, поскольку он оказывается созвучным всей основной цели размышления, связанной с опознанием «провокационного» эффекта экспериментальных выступлений Ларионова (в том числе физическое вторжение в публику), упоминания общих культурных корней традиционного *балагана*, а использование тактики «раскрашенных лиц» и в условном театре, а не только на улице. Так же, как «футуристический грим», художественная форма танца может быть приравнена к определенному типу наводящего на размышления, вызывающего чувства «жеста». Это особенно справедливо для тотального, всепоглощающего футуристического исполнения ритмических движений, усиленного использованием «раскраски тела» и механики передвижения. Сама по себе прагматика авангарда может быть сведена к понятию «эффекта», который достигается посредством различных применений жестовой активности со стороны актанта / деятеля по отношению к реципиенту.

Именно этот эффект Альвек и Митурич стремились воскресить своими постфутуристическими скандальными акциями, направленными против аррогантного богатыря Маяковского.

Маяковский и упрочение символического капитала

Согласно одной из точек зрения, описанных в начале нашего разговора, Маяковский как бы играет некую коварную роль злоумышленника, который якобы узурпировал некоторые известные тексты литературного наследия Хлебникова, объявляя их своими собственными «открытиями», своими ритмами и рифмами. Такие заявления были сделаны в атмосфере противоречий и нетрадиционного поведения, олицетворявших художника-авангардиста, которые продолжались до относительно позднего периода советской власти. Здесь может быть важно вновь попытаться осмыслить само использование методов, с помощью которых передается «символический капитал», способы, которыми можно извлечь выгоду из литературного наследия любого автора. Символический капитал относится к более общему пониманию «человеческого капитала» – понятия, введенного Гэри Беккером в начале шестидесятых [35]. Идея о том, что почти каждый продукт человеческой деятельности может иметь дополнительную символическую ценность, что в дальнейшем будет приравниваться к реальной денежной стоимости был разработан Пьером Бурдьё, который ввел понятие «культурный капитал» [36] и рассмотрел сложную взаимосвязь различных преимуществ валоризации, передающихся от группы людей (например, семьи) к индивидууму, чтобы способствовать более высокому социальному положению. В этом контексте Бурдьё предложил новое отношение к культуре, которое воспринимается в ценностном смысле как своего рода «символический капитал» сам по себе, как нечто, что дает определенные измеримые выгоды его держателю – тому, кто принимает эту «культуру», как если бы она была в его или ее личном владении. Возникает своего рода особая прагматическая *утилизация*. Понятие символического капитала было далее развито путем включения связанного с ним понятия «социальный капитал», понимаемого как то, что я бы назвал *гильдейским* «коллективным клеем поддержки», который помогает людям поддерживать успешные профессиональные сети, тем самым создавая новые символиче-

[35] См. [Becker, 1964].
[36] Его первые идеи по этому поводу см. [Bourdieu, 1972].

ские ресурсы [Coleman, 1988]. Обсуждая идею «символического капитала», Бурдьё предположил, что эта концепция соответствует общей природе любого «суггестивного кредита», который передается члену коллектива в знак «доверия» и одобрения [Bourdieu, 1994, p. 116]. Соответственно, почти в любой форме коллективно признанной «общественной ценности» теоретически можно связать с этим понятием. Развивая сегодня эти теории Бурдьё, я хотел бы предположить возможность «множественности символического капитала», одновременно действующей в различных культурных сообществах. Эта множественность капитала позволит нам решить вопрос об относительной «ценности» тех авторов или художников, которые в свое время не обладали какой-либо видимой «денежной» или «экономической» стоимостью, которая напрямую соответствовала бы их текстам, но в то же время поддерживало достаточно высокий престиж в их собственных независимых и самодостаточных сообществах. В конце концов, понятие «престиж», по Бурдьё, является стержневым принципом идеи, создавшей *символический капитал*.

Какова была символическая «ценность» «Хлебникова» [37] к моменту описываемых событий? Почему было возможно условно «манипулировать» его именем и вызывать общественные споры вокруг его посмертного наследия? Единственная символическая ценность, которой обладал Хлебников при жизни, была связана с его уникальным фактурным положением в русском футуризме. Судя по многим имеющимся источникам, мы можем быть уверены, что Хлебников был одним из самых центральных и «концептуально значимых» членов всей будетлянской группы [38].

Постепенно, в ходе коммунистической революции, футуристическое искусство и литература приобретали «символическую силу», поскольку некоторые из их членов, наконец, были опубликованы, получив более широкое распространение, тем самым изменив первоначальный «партийный» характер движения. Наиболее заметный «символический» успех футуризма можно найти у Маяковского, который легко вошел в новый официальный литературный дискурс и стал очень известным культурным и общест-

[37] Совсем другой набор примеров, связанных с «символическим капиталом» Хлебникова, который воспринимается «не вовлеченными» в русский футуризм иранскими суфиями, кои относились к нему как к «святому», см. в: [Иоффе, 2003/2005].

[38] О важной роли Хлебникова в русском футуризме см. классическую монографию Владимира Маркова *История русского футуризма* [Markov, 1968].

венным деятелем. Нападая на Маяковского и обвиняя его в неуместных действиях по отношению к его коллеге, Хлебников, Петр Митурич и Альвек, казалось, преследовали две взаимосвязанные цели.

Первая заключалась в том, чтобы поставить под сомнение и под угрозу видное положение Маяковского и ослабить его общественный имидж (снизить ценность его «символического капитала» среди футуристов, а затем и среди широкой советской общественности). Дальнейшей целью было попытаться доказать большую ценность Хлебникова и активно установить его первенство над Маяковским. Митурич и Альвек явно пытались изменить некоторую символическую ценность Маяковского и передать ее на тот момент уже покойному Хлебникову. Делая это, они, вероятно, надеялись извлечь из этого и некую собственную пользу разными дискурсивно-прогрессивными способами. Они могли бы далее воспользоваться «кредитом» за разоблачение «правды» о Маяковском и его предполагаемом плагиате / или краже уникальных рукописей. Повышая «ценность» Хлебникова, они также могли валоризировать вопрос исторической личной близости с умершим футуристом. Похоже, что у Митурича также было несколько рукописей Хлебникова, и, создав скандал и обвинив «правящего» поэта-футуриста Маяковского в неуместных действиях, он, вероятно, мог бы договориться о более престижных и значимых вариантах публикации текстов Хлебникова в будущем. Похоже, это был тот «молчаливый» контекст, который стоял за скандальным появлением Альвека и Митурича.

Знаменитый «горький» стих Хлебникова из сверхповести «Зангези» определенным образом соответствует этому «постфутуристическому» скандалу вокруг его наследия и относится, можно предположить, непосредственно к Маяковскому:

Широкая железная осока
Перерезала его жизни, его уже нет…
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодяями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ…
[Хлебников, 1986, с. 504].

Огромная челюсть и чмокающие губы, принадлежащие безымянным «негодяям», могут, очевидно, напрямую относиться к Маяковскому, для которого «губы» играли значительную роль в его «лицевом образе». Маруся Бурлюк вспоминает: «Голова Маяковского была увенчана густыми

темными волосами, стричь которые он начал лишь позже. У его лица были желтые щеки и большой толстый рот, жаждущий поцелуев, варенья и табака, наклоненный чуть вбок и покрытый огромными губами. Когда он заговорил, нижняя губа немного склонялась влево. Это придавало его речи внешний вид торжественной насмешки и даже дерзости. Его губы всегда были плотно сжаты» [Бурлюк, 1993].

По всей видимости, именно эти маяковские особые губы и имел в виду Хлебников своем знаменитом тексте. Любопытный постановочный постфутуристический скандал между естественно отсутствующими Хлебниковым и Маяковским рассказывается в воспоминаниях их молодого современника Шаламова. Можно начать рассказ с его описания как наиболее яркого из сохранившихся представлений обо всем этом деле. Шаламов был одним из тех, кто присутствовал на литературном вечере, когда на Маяковского брутально напал Альвек, что вызвало публичное замешательство поэта перед публикой.

В своих воспоминаниях Шаламов сообщал:

> …Внезапно с краю шестого ряда встал человек – невысокий, темноволосый, в пенсне.
>
> – Товарищ Маяковский, вы не ответили на мою записку.
>
> – И отвечать не буду.
>
> Зал загудел. Желанный скандал назревал. Казалось, какой может быть скандал после читки большой серьезной поэмы? Что за притча?
>
> – Напрасно. Вам бы следовало ответить на мою записку.
>
> – Вы – шантажист!
>
> – А вы, Маяковский, – но голос человека в пенсне потонул шуме выкриков: – Объясните, в чем дело.
>
> Маяковский протянул руку, усилил бас.
>
> – Извольте, я объясню. Вот этот человек, – Маяковский протянул указательный палец в сторону человека в пенсне. Тот заложил руки за спину. – Этот человек – его фамилия Альвэк. Он обвиняет меня в том, что я украл рукописи Хлебникова, держу их у себя и помаленьку печатаю. А у меня действительно были рукописи Хлебникова, *Ладомир* и кое-что другое. Я все эти рукописи передал в Праге Роману Якобсону, в Институт русской литературы. У меня есть расписка Якобсона. Этот человек преследует меня. Он написал книжку, где пытается опорочить меня.
>
> Бледный Альвэк поднимает обе руки кверху, пытаясь что-то сказать. Из рядов возникает неизвестный человек с пышными русыми волосами. Он подбирается к Альвэку, что-то кричит. Его оттесняют от Альвэка. Тогда он вынимает из кармана небольшую брошюрку, рвет ее на мелкие куски и, изловчившись, бросает в лицо Альвэку, крича:

– Вот ваша книжка! Вот ваша книжка!
Начинается драка. В дело вмешивается милиция [39].

В этом ретроспективном повествовании Шаламова мы можем увидеть пример «разжигания скандалов», который и сам Маяковский, и его коллеги-футуристы постоянно устраивали. В некотором смысле он создал художественную загробную жизнь – способ сохранить прагматику футуристического поведения, сосредоточенную на скандале. В то время, когда самого футуризма не существовало в смысле организации, публикации, манифестов и т. д., надуманный метод разжигания скандалов служил средством создания движения в новом советском обществе.

Эти «антимаяковские» инсинуации начались с «Открытого письма Маяковскому», возможно, написанного еще в 1923 г. и опубликованного в 1927 г. Открытое письмо было написано ближайшим другом Хлебникова в его последние дни, художником Петром Митуричем. В этом письме были обнаружены все обвинения в инциденте с Альвеком, описанном Шаламовым. Это «открытое письмо» было лишь частью 32-страничной брошюры, напечатанной за личный счет Альвека тиражом около 2 тысяч экземпляров. Он распространялся среди его друзей в нескольких городах России, в том числе в Киеве. Младшая подруга Маяковского Наталья Рябова вспоминала, что в январе 1928 г., когда в Киеве появилась эта по факту «клеветническая» брошюра (*Нахлебники Хлебникова*), она пыталась предупредить Маяковского, что кто-то из аудитории может поднять этот вопрос, чтобы оскорбить его и устроить скандал [40]. Но Маяковский, по ее словам, был крайне самоуверен и не выражал никаких опасений.

В письме-брошюре обвинители также потребовали, чтобы Маяковский вернул все многочисленные рукописные копии и тексты стихотворений, которые он якобы «присвоил и изъял» после смерти поэта. Подписавшие письмо настаивали на том, чтобы Маяковский задержал публикацию Хлебникова, чтобы каким-то образом узурпировать его наследие. Кроме этого, Альвек и его товарищи также обвинили Маяковского вместе с Николаем Асеевым в тайном плагиате стихов Хлебникова. Согласно этому,

---

[39] См. [Шаламов, 2001]. См. также соответствующую публикацию: *Велемир Хлебников*. Всем. Ночной бал; Альвек. Нахлебники Хлебникова: Маяковский – Асеев (Москва, 1927).

[40] См.: [Рябова, 1993]. Полный список доступных свидетельств об Альвеке приведен здесь: *Шерман А.* Некто Альвэк. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/book/alvek-nahlebniki/alvek-nahlebniki.html#s003

Маяковский и Асеев использовали фразу Хлебникова: «Тот, кто поднял бивень белых вод» (Поднявший бивень белых вод) в «Уструг Разина», по сравнению с Асеевым (Белые бивни Бьют в ют). Еще более абсурдным было утверждение о том, что «Разговор с солнцем» Маяковского противопоставлен Хлебникову «за усы Водолея, ударь по плечу Большого Пса» (*Хватай за ус созвездье Водолея, бей по плечу созвездье Псов*) (из того же «Уструг Разина»). Ни одно из этих обвинений не было достаточно серьезным или убедительным для современников Маяковского, таких как Шаламов, которые, по сути, опровергали их в своих мемуарах.

В архиве Николая Харджиева в РГАЛИ (ранее в Амстердаме) хранится несколько набросков его эссе с предварительным названием «История одного обвинения» («История одной подделки»), где он планировал защитить Маяковского от обвинений в манипулировании рукописями Хлебникова, не допуская их публикации из-за предполагаемой халатности и ревности (см. об этом серию работ А. Парниса, а также [Горяева, 2019]). Следует отметить, что Харджиев был весьма значительным «андеграундным» деятелем культуры, который, в свою очередь, внес весомый вклад в символическое формирование капитала русского модернистского канона. В определенном смысле Харджиев «сформировал» новое признание постфутуристического наследия, порой обращая внимание знатоков на ранее менее популярные фигуры [41]. Причина успеха Харджиева в сохранении и частичном распространении *запрещенного материала* во многом связано с тем, что он изначально (и биографически) был одной из доминирующих фигур московского авангардного андеграунда. Фактически, он был личным другом многих поэтов и художников, он был знаком с ведущими деятелями русского авангарда, в том числе и с Маяковским. Судя по всему, по-прежнему важно учитывать мнение Харджиева по этому деликатному вопросу, как это, возможно, отражено в хранящейся ныне в РГАЛИ рукописи, которую мало кто видел и публикацию которой готовят в четвертом томе «Архива Н. И. Харджиева».

[41] О Харджиеве см.: *A Legacy Regained: Николай Харджиев и русский авангард*, (Джон Э. Боулт и Марк Конечный). СПб.: Palace Editions, 2002.

Скандально-смысловые вопросы символического капитала

Как известно, весна 1922 г. была временем горькой обиды Хлебникова на Маяковского (имея в виду цитату из *Зангези*) и всего, что к этому привело. Виктор Шкловский позже попытается защитить Маяковского от любых подобных обвинений, но слухи уже распространились.

Девятого апреля Маяковский читал лекцию в «Институте народного рабочего хозяйства» Плеханова. Маяковский начал читать свое последнее стихотворение «Во весь голос», когда его громко перебили. Предложив открытое обсуждение, он дал возможность присутствующим переслать ему записки с вопросами [Славинский, 2007]. Он пообещал ответить на них как можно более искренне. В первой записке был провокационный вопрос: «Не могли бы вы сказать нам, Маяковский, не правда ли, что Велимир Хлебников был настоящим гением, а вы рядом с ним просто мразь?» Публика протестовала, Маяковский заметно встревожился, но не постеснялся ответить. Он ответил, сказав, что не будет соревноваться с Хлебниковым как поэт, не будет мериться талантом. «Это было бы глупо», – сказал он. Маяковский жаловался, что в России, к сожалению, мало поэтов. По его словам, «…сто пятьдесят миллионов человек заслуживают как минимум сто пятьдесят поэтов», а не «только два или три» настоящих поэта. Опираясь на известные мемуары Якобсона, Виктор Григорьев настаивал на том, чтобы охарактеризовать отношения между Хлебниковым и Маяковским как чрезвычайно сложные, подчеркнув их огромные эмоциональные и поведенческие различия. По словам Григорьева, Маяковский был «очень трудным и очень жестким человеком», способным на крайнюю сентиментальность, романтическую эмоциональность, но в равной степени и на крайнюю жестокость / жестокость в сочетании с суровым эгоцентризмом [42].

В более поздних подробных мемуарах о Хлебникове Якобсон подчеркивал своеобразный наставительно-вежливый тон, который обычно выбирал Маяковский всякий раз, обращаясь к Хлебникову. Он предпочитал держать его на некотором расстоянии, демонстративно и чуть преувеличенно восхищаясь поэтическими произведениями Хлебникова. Якобсон полагал, что Хлебников имел очень сильное опосредованное влияние на Маяковского, хотя было не менее заметное сущностное влияние также

[42] Ср. [Янгфельдт, 2012, с. 45, 67, 129]. См. [Григорьев, 2000а; 2000б].

и Маяковского на Хлебникова. Были определенные текстуальные фрагменты Хлебникова, которые нравились Маяковскому больше всего. Однако важно отметить, что Якобсон не мог припомнить ни одного случая, когда Хлебников вообще «реально» открыто упоминал Маяковского в его присутствии. Однажды Маяковский выразил Якобсону сожаление, что не может писать в стиле Хлебникова, процитировав характерную строку: *Из улицы улья.* / *Шатаются стулья*.

Якобсон по сути и сам был готов отчасти упрекнуть Маяковского в пренебрежении наследием Велимира, в частности в том, что тот не был активен в издании Хлебникова, когда мог и, что более важно, когда он получал для этого конкретное финансирование. Вместо этого, как упоминал Якобсон, Маяковский потом написал: «Отдайте газету живым!». Маяковский гневно отрицал всё это, говоря, что он не мог написать что-то подобное, а если бы он мог, то, значит, он бы так думал, а если бы он так думал, то он больше бы не мог бы писать свои собственные стихи. Тем не менее, Маяковский написал в своем мемуаре 1922 г., посвященном Хлебникову, более или менее те же слова, которые говорил в свое время и Якобсон: «Бросьте, наконец, благоговение столетних юбилеев, почитания посмертными изданиями! Живым статьи! Хлеб живым! Бумагу живым!» [43].

Настоящий смысл этих слов, конечно же, был риторическим и символическим восклицанием, адресованным тем, кто никогда не помогал Хлебникову при его жизни. Произнеся «отдайте газету живым», Маяковский хотел подчеркнуть, что «живой Велимир» не имел бумаги для публикации, так почему же теперь она должна быть для (уже) умершего поэта? Впоследствии Якобсон обратился к этому вопросу, встречаясь с Маяковским в Берлине. Далее ученый назвал всё это «идиотской историей». Даже самое нейтральное упоминание этого вопроса раздражало Маяковского. Он настаивал на том, что ничего не знает о «загробном существовании» рукописей Хлебникова. Роман Якобсон, в свой черед, отмечал то, что он и сам очень беспокоился о рукописях Хлебникова и даже пытался выяснить, что же с ними произошло на самом деле [Якобсон, 2012]. В московской квартире родителей молодого лингвиста находился несгораемый железный сейф, куда Якобсон поместил все рукописи Хлебникова, чтобы сохранить их. После смерти поэта Якобсон получил письмо от художника Митурича, который хотел выяснить, что именно Маяковский сотворил с текстами Хлебникова. Якобсон был очень смущен этим вопросом.

[43] См.: [Маяковский, 2000, с. 153–156]. См. также: [Якобсон, 2012].

По воспоминаниям, он знал, что Маяковский не имел никакого отношения к хранению рукописей и фактически никогда к ним не прикасался. Получив этот запрос от Митурича, Якобсон немедленно написал в Московский лингвистический кружок своим коллегам (в частности Г. Винокуру), имевшим доступ в пустую квартиру, чтобы открыть сейф и вынести драгоценные рукописи. Ключа не было, поэтому Якобсон даже выделил деньги, чтобы вскрыть сейф и забрать тексты. Друзья Якобсона нашли там практически все рукописи в сохранности.

Де-факто подтверждая описание, которое нам оставил Шаламов в отношении литературного вечера Маяковского, сам поэт признал, что имел физический доступ к этим рукописям, но официально передал их Якобсону. Однако, согласно более поздней версии рассказа Якобсона, Маяковский действительно никогда физически не имел в своем настоящем рабочем распоряжении рукописей Хлебникова. Между этими двумя версиями есть определенное несоответствие и некое аморфное «зияние». Также уместно в нашей дискуссии вспомнить о том, что Маяковский открыто сказал о литературном наследии Хлебникова и как его в теории следовало бы увековечить. Как известно, в 1922 г., почти сразу после смерти Хлебникова, Маяковский написал памяти своего умершего «как бы друга» эссе-некролог. Там он назвал Хлебникова «Колумбом поэтических материков» и высоко оценил его поэтическое наследие. Некоторые из этих комплиментов и комментариев могут звучать немного двусмысленно для современного читателя: например, когда он говорит, что Хлебников не был поэтом для читателя / потребителя. Читать его ведь, по сути, невозможно, – как бы меланхолически замечает Маяковский. Он полагает, что «Хлебников – поэт для производителя» («Хлебников – не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников – поэт для производителя»).

Вряд ли Хлебников был бы польщен, узнав, что его тексты «невозможно читать». Продолжая эту несколько сомнительную «похвалу», Маяковский сообщает о том, что «у Хлебникова нет законченных стихов». Он настаивал на том, что «окончательный вид его текстов – не более чем выдумка». Маяковский писал, что «вместе с друзьями мы изучили черновые тетради [Хлебникова], отобрали каждый ценный фрагмент и передали его в печать» [44]. По словам Маяковского, этот странный случайный отбор его [Хлебникова] текстов был якобы полностью санкционирован самим Хлебниковым, который с радостным чувством взрослого ребенка разре-

[44] См.: [Маяковский, 2000, с. 153–156].

шил делать со своими черновиками всё, что его коллеги сочли бы нужным, в частности их можно было бы собрать и опубликовать так, как сочтется нужным. Зная Хлебникова, по его словам, около 12 лет, Маяковский всегда задавался вопросом, как его друг всегда работает в комнате, заполненной листами бумаги, со многими тетрадями, мелкими кусочками текста, оставляя следы своего «скрупулезного» почерка. По словам Маяковского (и других мемуаристов), Хлебников обычно вкладывал свои рукописи в наволочку и путешествовал с ними, всегда рискуя потерять эти обрывки бумаги.

Как «по-настоящему» относился Маяковский к Хлебникову? Уважал ли он его? Ценил ли выше себя и других? Не ревновал ли он к нему как к первому поэту-новатору русского футуризма? Поэтам модернизма свойственно относиться к себе как к звездам эстрады и блестящим маякам Времени. Это отношение известно в афористической сентенции Блока, переданной Ахматовой «мы не тенора» [45]. Здесь стоит вспомнить, что, обитая в «психиатрическом» революционном городе Харькове, Велимир Хлебников, насколько можно судить, сблизился с авангардным художником В. Д. Ермиловым. Отвечая на вопросы биографа Хлебникова Александра Парниса в 1965 г., Ермилов рассказал о визите к Брикам и жившему у них Маяковскому:

> Я вспоминаю, как в 1921 году я приехал в Москву и пришел к Брику. В комнате, широко расставив ноги, стоял Володя Маяковский и на листе ватмана, положенного на крышку рояля, делал какой-то плакат (очевидно, для РОСТА). Когда Брик сказал: «Вот известия от Хлебникова из Харькова и его новая поэма *Ладомир*» (видимо, он был сердечно рад), то Маяковский даже не повернулся! С другими (Есенин, Аксенов) это было иначе. Эту обиду за Хлебникова я и сейчас остро переживаю, хотя и прошло 44 года (см.: [Парнис, 2012, с. 29; 2021]).

Представляется, что именно подобного рода реакция Маяковского может быть зафиксирована как наиболее характерная и «понятная» в аспекте того, что нам известно о взаимоотношениях двух важнейших поэтов рус-

[45] «…В артистической я встретила Блока. Я спросила его, почему он не на чествовании Верхарна. Поэт ответил с подкупающим прямодушием: *Оттого, что там будут просить выступать, а я не умею говорить по-французски*. К нам подошла курсистка со списком и сказала, что мое выступление после блоковского. Я взмолилась: *Александр Александрович, я не могу читать после вас*. Он – с упреком – в ответ: *Анна Андреевна, мы не тенора*» [Жирмунский, 1977, с. 329].

ского футуризма. Один «большой поэт» не особенно терпит и не особенно промотирует другого (пока тот жив). Когда тот становится не-жив, тогда оказывается удобно немного согреть ладони на поминальном костре его памяти, посредством написания дружественного, немного двусмысленного некролога, не забыв, впрочем, даже там амбивалентно подчеркнуть тот факт, что, мол, ресурсы должны следовать определенным образом в сторону, как бы сказать, живых и здоровых, жизнеспособных и собранных. По слову Маяковского, «живым статьи!» и бумагу, согласно Маяковскому, – тоже – живым. Роман Якобсон по сути формально подтверждает моральный императив ничевоковско-альвековской инвективы Маяковскому. В знаменитом мемуарном разговоре с Бенгтом Янгфельдтом Якобсон в частности говорит: «…Я ему [Маяковскому] раз это напомнил, и напомнил жестоко. Я на него очень сердился за то, что он не издавал Хлебникова, когда мог, и когда получил деньги на это – и не только не издавал, но написал: “Живым бумагу!”» [Якобсон, 2012, с. 112].

Самое интересное здесь то, что в довольно беспомощно-абсурдной манере Маяковский принимает решение в этом разговоре с «Ромкой Якобсоном» отрицать написанное им самим в знаменитом некрологе, сообщив Якобсону буквально следующее: «Он [Маяковский] ответил: – Я ничего такого никогда не мог сказать. Если бы я так сказал, я бы так думал, и если бы я так думал, я перестал бы писать стихи» [Янгфельдт, 2012, с. 112] (см. также [Якобсон, 2000]). Из всего этого следует, что Маяковский отнюдь не делал *всё что мог* (бы) для публикации сборника Хлебникова, и, в частности, также становится очевидным, что опубликованные пролетарским поэтом слова уже на момент их произнесения воспринимались современниками и поклонниками Хлебникова как крайне странные и даже двусмысленные. «Был раздражителен», «живым бумагу!» и подобные выражения маркировались как довольно четкое чуть закамуфлированно-скептическое отношение к только что умершему лидеру русского футуризма. Хлебников был велик, велик, был наш учитель, но… живым бумагу!

Когда Маяковский упоминает о том, что ему с большим трудом все-таки удалось организовать платное издание некоторых рукописей Хлебникова, он также указывает на то, что мы уже выше отметили: Хлебников дал ему папку рукописей, в которой были некие замусоленные черновики его запутанных сочинений. Маяковский передал эту папку «Ромке» Якобсону, который затем якобы отвез ее в Прагу. (На самом деле, как показывают исследования А. Е. Парниса, эти искомые рукописи Хлебникова вообще не покидали Россию). Всё это еще раз подчеркивает расслабленную

халатность Хлебникова в практических и денежных вопросах. Маяковский далее отмечает, что всего за несколько дней до подписания издательского контракта Хлебников уехал из города без видимой прагматической причины. Хлебников, по словам Маяковского, не был особенно организован и «не публиковал ни одной строчки» согласно собственным усилиям, что говорит о том, что его никогда особо не заботил факт печати или гонорар. Противоположная точка зрения, выраженная Сергеем Городецким, была по сути отвергнута Маяковским [46]. В мемуарном эссе Маяковский косвенно обращается к обиде Хлебникова, несколько энигматически выраженной в заключительной части «сверх-повести» *Зангези*. По словам Маяковского, Хлебников стал очень требовательно обидчивым в последний год своей жизни, уже после того, как он был чем-то серьезно болен. Случайные фразы, произнесенные в его присутствии, он мог легко расценивать как умышленное оскорбление. Будучи крайне подозрительным, Хлебников легко принимал за обиду любое высказывание о нем, если мог заподозрить насмешку или пренебрежение им как поэтом.

Маяковский завершает некролог ставшей далее известной прокламацией, в которой упрекал тех «лицемеров», которые сочувственно писали свои ламентации, но никогда действенно не помогали Хлебникову при его жизни. Сказав «отдайте бумагу живым» [47], Маяковский имел в виду, что необходимо было «накормить живых» и таким образом предоставить Хлебникову реальные возможности публиковаться еще при его жизни. Однако Маяковский не сказал ни слова по поводу публикации текстов Хлебникова как части его посмертного наследия, сделав этот вопрос максимально не-

[46] По словам Маяковского: «Практически Хлебников неорганизованнейший человек. Сам за свою всю жизнь он не напечатал ни строчки. Посмертное восхваление Хлебникова Городецким приписало поэту чуть не организаторский талант: создание футуризма, печатание ‘Пощёчины общественному вкусу’ и т. д. Это совершенно неверно» [Маяковский, 2000, с. 156].

[47] Как Маяковский описал всю эту проблему: «После смерти Хлебникова появились в разных журналах и газетах статьи о Хлебникове, полные сочувствия. С отвращением прочитал. Когда, наконец, кончится комедия посмертных лечений?! Где были пишущие, когда живой Хлебников, оплеванный критикой, живым ходил по России? Я знаю живых, может быть, не равных Хлебникову, но ждущих равный конец» [Маяковский, 2000, с. 156]. По этой теме см. также ряд «обвиняющих» эссе из сборника «Владимир Маяковский: pro et contra», ред. Владимир Дядичев (Москва: РХГИ, 2006).

прозрачным. Какая художественная группа хотела бы преуменьшить вклад Маяковского в русский (ком)футуризм?

Оправданный вопрос будет заключаться в том, почему Альвек продолжил свои нелепые обвинения, понимая, что они не находят никакого серьезного отклика? Каков был скрытый эффект того, как это повлияло на посмертное наследие Маяковского и Хлебникова? Все эти вопросы потребуют более глубокого вникания в ход событий, когда для исследования станут доступны новые документы или воспоминания-дневники. Как можно судить по многим моментам, связанным с теми или иными манипуляциями с посмертным наследием Хлебникова, историческая «правда» [Иоффе, 2021] во многом зависит от различных мнемоцентрических рассказов, оставленных свидетелями этих событий. «Коллективная» память отвечает за наши впечатления о том, что произошло или, наоборот, не имело места. Морис Хальбвакс утверждает, что мы всё еще не готовы иметь дело с «коллективной памятью», поскольку мы более знакомы с тем, что может предложить «индивидуальный телос» сознания. Французский философ, однако, предположил, что события каждого конкретного воспоминания далее сгруппированы в совокупность «коллективного представления», и в результате возникает «история». Опираясь здесь на Эмиля Дюркгейма, Хальбвакс утверждает, что индивидуальная память всегда отражается в коллективной и диффузно растворяется в ней. Коллективная память включает в себя все инструментальные идеи, всю запомненную информацию, воплощаемую в жизнь каждым единичным воспоминанием. Хальбвакс может пойти дальше и заявить, что индивидуальная память невозможна без включения «коллективного тела» всех «мемуаристов» того времени. Для Хальбвакса существует два типа памяти – «внутренняя» и «внешняя», или «индивидуальная» и «социальная», или «автобиографическая» и «историческая».

Примечательно, что два типа памяти по факту как бы симбиотически зависят друг от друга. Любое адекватное воспоминание или реконструкция события возможны только с использованием этих двух типов работы сознания. В нашем случае это актуально при сравнении разных версий одного события, чтобы исключить неверно запомненные детали. Признавая общую важность «прагматических действий», направленных на шокирование общественности для футуристических и постфутуристических стратегических проекций и традиций, и обобщая все известные проблемы, связанные с наследием Хлебникова, какие выводы мы могли бы сделать в настоящее время? Был ли Маяковский каким-либо образом ответственен

за (не существующую) «кражу» текстов Хлебникова? Можно ли пытаться его упрекнуть в том, что он не помогал их опубликовать, когда у него была возможность, при жизни Хлебникова?

Сегодня более или менее понятно и очевидно, что Маяковский никоим образом не связан с какими-либо манипуляциями хлебниковскими рукописями. Однако вопрос становится несколько более сложным и запутанным, если мы спросим: достаточно ли старался Маяковский опубликовать планировавшийся сборник Велимира? У нас нет убедительных доказательств того, что он делал всё возможное для продвижения творчества Хлебникова, как и нет индикации того, что он как-либо специально задерживал его публикацию. Пока не будут проведены дальнейшие исследования для окончательного решения этой проблемы, нам придется опираться на «коллективную» память о соответствующих событиях. Следуя логике Мориса Хальбвакса, показания Митурича и Альвека не должны затмевать воспоминания Шкловского или «менее известных» знакомых Маяковского – Натальи Рябовой или Шаламова. Каждому из них необходимо уделить одинаковое внимание в заключительном научном обсуждении, когда оно состоится.

Также важно, чтобы версия событий в перспективе, представленная Маяковским, была более полно сопоставлена с ретроспективным «отчетом» Якобсона. Всё в этой истории способствует полноте воображаемой мнемонической картины и эмпирической истине рассматриваемой конкретной истории. Наша задача была в том, чтобы подчеркнуть, насколько можно пытаться (по)влиять на посмертное наследие и манипулировать им и как важно проявлять бдительность при взвешивании всей доступной нам информации для составления предварительных выводов.

Также можно предварительно обратиться к дополнительному вопросу о том, действительно ли Митурич или Альвек извлекли какую-либо ощутимую выгоду из всего дискуссионного предприятия, связанного с нападками и обвинениями Маяковского. Очевидно, что их предполагаемые цели, изложенные выше, не были ими успешно достигнуты. Серьезно повредить репутации Маяковского им, насколько можно судить, не удалось. Их обвинения в «поэтическом плагиате» не были достоверно убедительными, никто особо не поверил в их доводы, в частности ввиду хулиганско-экстравагантной манеры их изложения. Скандальная атмосфера, созданная постоянными провокациями на публичных вечерах Маяковского, видимо, лишь способствовала усилению внимания к самому поэту. Их скрытое намерение получить нечто от продвижения Хлебникова за счет Маяков-

ского можно рассматривать как некую эпатажную попытку превратить условный символический капитал в нечто более практически-осязаемое. Мы можем полагать, что Маяковский в некотором роде изначально не был против идеи популяризации творчества Хлебникова, но он, возможно, также опасался, что Хлебников будет воспринят как слишком очевидный (ком)футуристический конкурент, затрудняющий продвижение Маяковского в новой бытийной реальности «Страны Советованной». Изучение этого конкретного вопроса де-факто способствует нашему пониманию того, как механика символического капитала работает в авангарде и как именно это соответствует более общему вопросу семиотической «прагматики действия» русского авангарда.

Суммируя известные нам материалы (доступные в недавнем фундаментальном труде А. Е. Парниса [2021]), можно сформулировать несколько предварительных рабочих выводов.

На Маяковского не без причины ополчился Альвек и окружающие его акторы анархического круга «ничевоков» – создателей первого уровня радикального «концептуализма» русской поэзии. Почему это случилось? Не спровоцировал ли весь этот сюжет сам Маяковский своим агрессивным поведением? Следует отметить, что отнюдь не ничевоки-анархисты первые начали всё дальнейшее (болезненное для Маяковского) перформативное противостояние. Маяковский, усматривая в ничевоках досадную «идеологическую пустоту», первым пошел в атаку публично, с открытым забралом, полагая, что его творческая величина и общий социально-поэтический статус лидера крупнейшей группировки «нового искусства» станет весомой гарантией неуязвимости изъявления критического мнения и результирующего эстетического вердикта.

Как сообщает Крученых, «…стихи ничевоков Маяковский “расчистил” и вынес резолюцию, в которой, между прочим, заявил: “Принудить их три месяца бегать для меня за папиросами”» [Крученых, 1996, с. 135]. Дальнейшее было, с одной стороны, некоего рода борьбой за «футуристический новаторский капитал», а с другой – оказалось своего рода состязанием в упрочении перво-перформативной новации русского авангарда в своей радикальной проекции утверждения власти нового искусства. Маяковский являл собой ярчайший и архетипический пример «мобилизованного искусства» авангарда на службе Революции (по дальнейшей модели, известной нам из бретоновских проектов сюрреализма = *Le Surréalisme au service de la Révolution*). Никакие «бездумные», «анти-идеологические» [Иоффе, 2010] конкуренты в лице Рюрика Рока и всей проблематичной компании

ничевоков были первому авангардно-пролетарскому поэту не нужны, и их следовало публично постараться удалить из дикурсивного поля. Впрочем, Маяковский несколько недооценил тех, на кого напал, ибо их перформативно-дискурсивный диспропорциональный ответ оказался гораздо более многомерным, болезненным (для Маяковского) и более долгоиграющим, чем он мог бы изначально предполагать.

Имел ли действительно место исторический конфликт Маяковского и Хлебникова в последний период жизни Велимира? Финал сверхповести «Зангези» является документальным свидетельством этого, авторство этого фрагмента, несмотря на те или иные скептические вопросы Харджиева, невозможно подвергать сомнению, *идиостиль* Хлебникова здесь налицо [48].

«Умыкал» ли Маяковский какие-то рукописи Хлебникова? Использовал ли он их в каких-то своих текстах? На все эти вопросы уже известен ответ – отрицательный. Вместе с тем сама природа «последнего» конфликта двух главных поэтов русского футуризма остается не проясненной. Вполне вероятно, что Хлебникова «настроили» против Маяковского, но также возможно, что он «самонастроился» соответствующим образом, не видя издания обещанных ему произведений. Как известно, Велимир надеялся на то, что Маяковский посодействует ему с изданием некоего большого тома его поэтических творений, запланированного в 1919 г. в издательстве «ИМО» [Парнис, 2021]. Этого не произошло, и далее (возможно, как реакция) и зародились первые негативно-подозрительные чувства, контаминирующиеся с хлебниковским (+ митуричевским) параноидальным обвинением в «уничтожении рукописей», которое навеки воплотилось в травестийно-физиологическом финале «Зангези». Между тем особой загадкой остается факт упорного «не опознания» открытого вербально-телесного оскорбления которое де-факто нанес Хлебников Маяковскому в уже упомянутом финале *Зангези*, карнавально глумясь над физическим недостатком маяковского лица. Само *Лицо* как концепт всегда было важной константой в русском футуризме, по знаменитым строкам из Манифеста: «Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами

[48] Достоверно подделать фирменные стили автора довольно сложно, в частности, как бы не относиться к вопросу самоубийства Маяковского (или Есенина), оставленные ими предсмертные записки принадлежат именно соответствующему авторству. Подобным образом обстоят дела и с финалом сверхповести *Зангези*, и не суть важно, каким именно цветом чернил этот финал был записан.

в словесном искусстве». Как перед этим сообщал Велимир в 1909 г., *Вне протяжения жило Лицо*. Перформативность Лица всегда была принципиально значима для этого типа декларативных высказываний: «Какие наглецы! – скажут некоторые. Нет, они святые! – возразят другие. Но мы улыбаемся и покажем рукой на солнце: Поволоките его на веревке для собак, судите его вашим судом судомоек – если хотите – за то, что оно вложило эти слова и дало эти гневные взоры. Виновник – *оно*» (см.: [Хлебников, 2000, с. 169]). Скупым свидетельством того, что Владимир Маяковский всё-таки осознавал проблему хлебниковского поэтического издевательства, являются его холодные слова в некрологе Хлебникову, повествующие о некоей особой раздражительности поэта, наблюдавшейся в последний период жизни. Как бы там ни было, поведенческая диалогическая модель отношений двух центральных авторов русского авангарда не была безоблачной, особенно в последний год жизни Хлебникова.

Вся известная нам прагматика футуристических действий не касалась единственной проблемы чистых «денежных чисел», а касалась более расплывчатой и менее строго определенной области *символической ценности*, которая соответствовала личной роли каждого конкретного поэта в истории всего движения (в рамках общего хронотопа русского авангарда). Эта предполагаемая роль представляла собой новый символический капитал *sui generis*, который планировалось использовать в дальнейшем каждой из вовлеченных сторон. Вся проблема скандальных выступлений Альвека прежде всего была направлена на то, чтобы напрямую продемонстрировать Маяковскому, что он не единственный игрок на «футуристическом ковре» всеобщего общественного внимания. Альвек явно использовал эту возможность, стремясь войти в «историю русского футуризма», брутально нападая на одного из лидеров этого движения. Эта серия провокативных публичных выступлений представляется весьма характерной для основной перформативной стратегии русского авангарда и тем самым исторически значима в том, что называется «большой схемой вещей». Этот вывод оказывается справедлив, несмотря на относительный дефицит успеха, который испытали Альвек и Митурич во всём этом предприятии. Вопрос остается еще и в том, имело ли это самое прямое «отношение» к посмертному наследию Маяковского или Хлебникова. Как мы видим, с одной стороны, общая «моральная» репутация Маяковского по целому ряду причин оказывается несколько «смазана», с другой – некоторые из ведущих исследователей русского авангарда, такие как покойный Виктор Григорьев, были совершенно уверены в том, что Маяковский де-факто так или иначе вино-

ват во многих издательских неудачах Хлебникова. Скандальные усилия Альвека и Митурча не прошли даром и, по сути, наложили заметный отпечаток на особое отношение к наследию Маяковского (особенно со стороны недоброжелателей и изначальных скептиков). Альвек стремился остаться в «коллективной памяти» (а также в так называемой «накопленной памяти») как истинный «защитник» наследия покойного Хлебникова, как беззаветный храбрец, выступавший чуть ли не главным воителем в схватке со «всемогущим» пролетарским поэтом-демиургом Владимиром Маяковским. Действуя таким образом, Альвек сознательно или неосознанно эксплуатировал концепт, который после работ Пьера Бурдьё известен под комплексно-суггестивным термином «символический капитал» [*].

Список литературы

Акимова М. Еще раз об иллюстрациях: иероглифы танцев В. Парнаха // Художник и его текст. Русский авангард: История, развитие, значение. К 80-летию Вяч. Вс. Иванова / Ред. Т. В. Цивьян и др. М.: Наука, 2011. С. 32–52.

Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов и группа Перевал. М.: Сов. писатель, 1989.

Бобринская Е. Футуристический грим // Русский авангард: Границы искусства. М.: НЛО, 2006. С. 142–157.

Бурлюк М. «Начало было так далеко» // Современницы о Маяковском / Под ред. В. В. Катаняна. М.: Дружба народов, 1993. С. 45–49.

Григорьев В. П. Маяковский в зеркале судьбы Хлебникова // Будетлянин. М.: ЯРК, 2000а. С. 550–559.

Григорьев В. П. Поэзия, политика, политиканство // Будетлянин. М.: ЯРК, 2000б. С. 594–602.

Горяева Т. Н. И. Харджиев и В. В. Маяковский // Архив Н. И. Харджиева. М.: In Artibus, 2019. Т. 3. С. 420–429.

Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 323–354.

Иванов В. Три жизни Бориса Глаголина // Русский авангард и театр, 1910–1920 / Под ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. С. 4–19.

[*] Работа над этой статьей осуществлялась в рамках проекта «Автограф» Высшей школы экономики, Москва.

Иванова Е. Чуковский и Маяковский // Творчество В. В. Маяковского. М.: ИМЛИ РАН, 2014. Вып. 2: Проблемы текстологии и биографии. С. 164–197.

Илюхина Е. Маски Ларионова и Гончаровой // Авангард и театр 1910–1920 годов / Под ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. С. 357–402.

Иоффе Д. Будетлянин на обочине ислама // Филологика / Philologica. 2003/2005. № 8. С. 217–258.

Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 126–179.

Иоффе Д. Идеология авангарда как феномен фантома // Russian Literature. 2010. № 67 (3). С. 417–441.

Иоффе Д. Прагматика и жизнетворчество (еще раз о концепции авангарда у М. И. Шапира) // Сборник статей памяти М. И. Шапира. Амстердам: Пегасус, 2014. С. 487–507.

Иоффе Д. К вопросу о смысловом генезисе вербально-телесного и визуального в русском концептуализме // Это не московский концептуализм / Под ред. Корнелии Ичин. Белград: Изд-во ун-та, 2021. С. 248–265.

Катанян В. Не только воспоминания // Russian Literature Triquarterly. 1975. № 13. С. 477–499.

Крученых Алексей. Наш выход. М.: RA, 1996.

Ларионов М., Зданевич И. Почему мы раскрашиваемся // Русский Футуризм / Под ред. В. Терехиной. М.: ИМЛИ, 1999. С. 368–371.

Манн Ю. В. Заметки о «Неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 170–200.

Маяковский В. В. В. В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Сост.: В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 151–158.

Маяковский Владимир. В. Хлебников [Некролог] // Красная новь. 1922. № 4. С. 303–306.

Мочульский К. Кризис воображения. М.: Водолей, 1999.

Паперный В. Из наблюдений над поэтикой Андрея Белого // Славяноведение. 1994. № 3. С. 38–45.

Парнис А. Велимир Хлебников: Москва – Санталово, Май-Июнь 1922 // Библио-Глобус. 2002. № 6. С. 14–16.

Парнис А. Если бы гнев не застилал глаза... // Информпространство. 2007. № 5. URL: http://informprostranstvo.ru/N5_2007/polemik_N5_2007.html

Парнис А. Из истории хлебниковедения: Аксёнов и Хлебников // Aksionov and Environs / Ред. Л. Клеберг, А. Семененко. Stockholm, 2012. С. 21–55.

Парнис А. Хлебников – Маяковский – Митурич. К истории одного конфликта // The Many Lives of the Russian Avant-Garde. Nikolay Khardzhiev Legacy / Eds. Dennis Ioffe & Frederic White. Амстердам, 2019. С. 67–85.

Парнис А. Хлебников – Маяковский – Митурич: к истории одного конфликта // Матица српска (Serbian Review of Slavic Studies). 2021. Т. 100. С. 559–597.

Русский авангард и театр, 1910–1920 / Под ред. Г. Ф. Коваленко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

Рябова Н. Киевские встречи // Современницы о Маяковском / Под ред. В. Катаняна. М.: Дружба народов, 1993. С. 223–229.

Шаламов В. Воспоминания. М.: Эксмо, 2001.

Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Филологика. 1995. № 2. С. 135–143.

Шешуков С. И. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы. М.: Моск. рабочий, 1970.

Славинский В. Последнее выступление // Мой Маяковский / Под ред. Л. Быкова. Екатеринбург: Уфакториа, 2007. С. 351–359.

Силард Л. От Бесов к Петербургу: Между полюсами юродства и шутовства // Studies in 20th Century Russian Prose / Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm, 1982.

Хлебников В. Творения. М. Поляков, В. П. Григорьев, А. Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1986.

Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. М.: Наследие, 2000. Т. 3: Поэмы 1905–1922 гг.

Шахадат Шамма. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М.: НЛО, 2017.

Якобсон Р. О. Из воспоминаний. О Велимире Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Сост.: В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 83–89.

Якобсон Р. О. Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Под ред. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012.

Янгфельдт Б. Роман Якобсон. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Бенгта Янгфельдта. М.: Гилея, 2012.

Adolphs S. Corpus and Context: Investigating pragmatic functions in spoken discourse. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

Assmann J. Das kulturelle Geddchtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitdt in fruhen Hochkulturen. Munchen, Beck, 1992.

Austin J. How to Do Things with Words. Cambridge, MA: Harvard Uni. Press, 1967.

Becker G. S. Human Capital. New York: Columbia Uni. Press, 1964.

Bonhomme M. Pragmatique des figures du discours. Paris: Champion, 2005.

Bourdieu P. Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de 'Trois études d'ethnologie kabyle'. Geneve: Seuil, 1972.

Bourdieu P. Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil, 1994.

Bowlt J. Natalia Goncharova and Futurist Theater // Mansbach S. A. (ed.). From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East Central and Eastern Europe During the Early Twentieth century. A special issue of Art Journal. 1990. No. 49. P. 44–51.

Brown G. Speakers, Listeners, and communication: Explorations in discourse analysis. Cambridge, UK: Cambridge Uni. Press, 1995.

Burton-Roberts N. (ed.). Pragmatics. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Chatman S. Characters and narrators: Filter, Center, Slant and Interest-focus // Poetics Today. 1986. No. 7. P. 189–204.

Coleman J. S. Social capital in the creation of human capital // American Journal of Sociology. 1988. No. 94. P. 95–120.

Cummings L. Pragmatics: A multidisciplinary Perspective. Edinburgh: Edinburgh Uni. Press, 2005.

DiGiovanna J. J. Linguistic phenomenology: Philosophical method in J. L. Austin. Bern: P. Lang, 1989.

Docherty Th. Reading the (absent) character: Towards a theory of characterization in fiction. Oxford: Oxford Uni. Press, 1983.

Fann K. T. Symposium on J. L. Austin. London: Routledge, 1969.

Greimann D., *Siegwart G.* (eds.). Truth and Speech acts: Studies in the Philosophy of Language. London: Routledge, 2007.

Grundy P. Doing Pragmatics. London: Hodder Education, 2008.

Halbwachs M. The Collective Memory / Trans. Francis J. Ditter, Jr., and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, 1980.

Ioffe D. Modernism in the context of Russian 'life-creation'. Observations on the theory of 'life text' sign systems with regard to the 'lebenskunst' phenomenon and its immediate comparative setting // New Zealand Slavonic Journal. 2006–2007. No. 40. P. 22–56.

Ioffe D. The concept of the ‘text of behavior’ in the Moscow – Tartu school of semiotics // Amsterdam Journal for Cultural Narratology. 2007. No. 5. URL: http://cf.hum.uva.nl/narratology/ a07_loffe.htm (accessed 21.06.2011).

Ioffe D. Russian and European modernism and the idea of life-creation // Brouwer S. (ed.). Dutch contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists. Ohrid, September 10–16, 2008. Amsterdam: Rodopi, 2008a, pp. 151–170.

Ioffe D. The Discourses of Love: Preliminary observations regarding Charles Baudelaire in the context of Bryusov’s and Blok’s vision of the ‘urban woman’ // Russian Literature. 2008b. No. 64. P. 19–47.

Kallia A. Politeness and implicature: Expanding the cooperative principle. Hamburg: Verlag Kovac, 2007.

Lemaitre M. Le Theatre futuriste italien et russe. Paris: Centre de creativite, 1967.

Listengarten J. Russian tragifarce: Its cultural and political roots. Cranbury: Associated Uni. Presses, 2000.

Margolin U. Characterization in narrative: Some theoretical prolegomena // Neophilologus. 1983. No. 67. P. 1–15.

Margolin U. The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in the Narrative // Poetics Today. 1986. No. 7. P. 204–225.

Margolin U. Introducing and sustaining characters in literary narrative: A set of conditions // Style. 1987. No. 21. P. 107–124.

Margolin U. Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art // Semiotica. 1989. No. 75. P. 1–25.

Margolin U. The what, the when, and the how of being a character in literary narrative // Style. 1990. No. 24. P. 453–468.

Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley: California Uni. Press, 1968.

Martin R. M. Toward a Systematic Pragmatics. Westport: Greenwood Press, 1974.

Paperno I., Grossman J. (eds.). Creating life: The aesthetic utopia of Russian Modernism. Paolo Alto: Stanford Uni. Press, 1994.

Robinson D. Introducing Performative Pragmatics. New York: Routledge. 2006.

Rudnitsky K. Russian and Soviet theater, 1905–1932 / Trans. from Russ. by Roxane Permar, ed. by Lesley Milne. London: Thames & Hudson, 2000.

Russell R. Russian Drama of the Revolutionary Period. Totowa: Barnes & Noble, 1988.

Schahadat S. Das leben zur kunst machen: lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundent. Mtinchen: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Searle J. What is a speech act? // M. Black (ed.). Philosophy in America. London, Alien and Unwin, 1965. P. 221–239.

Stites R. Revolutionary dreams: Utopian vision and social experiment in the Russian revolution. Oxford: Oxford Uni. Press, 1989.

Szabo Z. G. (ed.). Semantics vs pragmatics. Oxford: Clarendon Press, 2005.

Vanderveken D., *Susumu K.* (eds.). Essays in speech act theory. Amsterdam: J. Benjamins, 2002.

Weinert R. (ed.). Spoken language pragmatics: An analysis of form-function relations. London: Continuum, 2007.

Weststeijn W. Towards a cognitive theory of character // Fleishman L., Golz C., Hansen-Love A. A. (eds.). Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60 Geburtstag. Hamburg: Hamburg Uni. Press, 2004. P. 53–65.

Young J. E. The Texture of Memory. New Haven: Yale Uni. Press, 1993.

References

Adolphs S. Corpus and Context: Investigating pragmatic functions in spoken discourse. Amsterdam, John Benjamins, 2008.

Akimova M. Eshche raz ob illyustratsiyakh: ieroglify tantsev V. Parnakha. In: Tsivyan T. V. et al. (eds.). Khudozhnik i ego tekst. Russkiy avangard: Istoriya, razvitie, znachenie. K 80-letiyu Vyach. Vs. Ivanova. Moscow, Nauka, 2011, pp. 32–52. (in Russ.)

Assmann J. Das kulturelle Geddchtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitdt in fruhen Hochkulturen. Munchen, Beck, 1992.

Austin J. How to Do Things with Words. Cambridge, MA, Harvard Uni. Press, 1967.

Becker G. S. Human Capital. New York, Columbia Uni. Press, 1964.

Belaya G. Don Rikhoty 20-kh godov i gruppa Pereval. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989. (in Russ.)

Bobrinskaya E. Futuristicheskiy grim. In: Russkiy avangard: Granitsy iskusstva. Moscow, NLO, 2006, pp. 142–157. (in Russ.)

Bonhomme M. Pragmatique des figures du discours. Paris, Champion, 2005.

Bourdieu P. Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de 'Trois études d'ethnologie kabyle'. Geneve: Seuil, 1972.

Bourdieu P. Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris, Seuil, 1994.

Bowlt J. Natalia Goncharova and Futurist Theater. In: Mansbach S. A. (ed.). *From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East Central and Eastern Europe During the Early Twentieth century. A special issue of Art Journal*, 1990, no. 49. pp. 44–51.

Brown G. Speakers, Listeners, and communication: Explorations in discourse analysis. Cambridge, UK, Cambridge Uni. Press, 1995.

Burlyuk M. "Nachalo bylo tak daleko". In: Katanyan V. V. (ed.). Sovremennitsy o Mayakovskom. Moscow, Druzhba narodov Publ., 1993, pp. 45–49. (in Russ.)

Burton-Roberts N. (ed.). Pragmatics. New York, Palgrave Macmillan, 2007.

Chatman S. Characters and narrators: Filter, Center, Slant and Interest-focus. *Poetics Today*, 1986, no. 7, pp. 189–204.

Coleman J. S. Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, 1988, no. 94, pp. 95–120.

Cummings L. Pragmatics: A multidisciplinary Perspective. Edinburgh, Edinburgh Uni. Press, 2005.

DiGiovanna J. J. Linguistic phenomenology: Philosophical method in J. L. Austin. Bern, P. Lang, 1989.

Docherty Th. Reading the (absent) character: Towards a theory of characterization in fiction. Oxford, Oxford Uni. Press, 1983.

Fann K. T. Symposium on J. L. Austin. London, Routledge, 1969.

Goryaeva T. N. I. Khardzhiev i V. V. Mayakovsky. In: Arkhiv N. I. Khardzhieva. Moscow, In Artibus, 2019, vol. 3, pp. 420–429. (in Russ.)

Greimann D., Siegwart G. (eds.). Truth and Speech acts: Studies in the Philosophy of Language. London, Routledge, 2007.

Grigoriev V. P. Mayakovsky v zerkale sud'by Khlebnikova. In: Budetlyanin. Moscow, 2000a, pp. 550–559. (in Russ.)

Grigoriev V. P. Poeziya, politika, politikanstvo. In: Budetlyanin. Moscow, 2000b, pp. 594–602. (in Russ.)

Grundy P. Doing Pragmatics. London, Hodder Education, 2008.

Halbwachs M. The Collective Memory. Trans. Francis J. Ditter, Jr., and Vida Yazdi Ditter. New York, Harper & Row, 1980.

Ilyukhina E. Maski Larionova i Goncharovoy. In: Kovalenko G. F. (ed.). Avangard i teatr 1910–1920 godov. Moscow, Nauka, 2008, pp. 357–402. (in Russ.)

Ioffe D. Budetlyanin na obochine islama. *Philologica*, 2003/2005, no. 8, pp. 217–258. (in Russ.)

Ioffe D. Ideologiya avangarda kak fenomen fantoma. *Russian Literature*, 2010, no. 67 (3), pp. 417–441. (in Russ.)

Ioffe D. K voprosu o smyslovom genezise verbal'no-telesnogo i vizual'nogo v russkom kontseptualizme. In: Ichin K. (ed.). Eto ne moskovskiykontseptualizm. Belgrad, Belgrad Uni. Press, 2021, pp. 248–265. (in Russ.)

Ioffe D. Modernism in the context of Russian 'life-creation'. Observations on the theory of 'life text' sign systems with regard to the 'lebenskunst' phenomenon and its immediate comparative setting. *New Zealand Slavonic Journal*, 2006–2007, no. 40, pp. 22–56.

Ioffe D. Pragmatika i zhiznetvorchestvo (eshche raz o kontseptsii avangarda u M. I. Shapira). In: Sbornik statey pamyati M. I. Shapira. Amsterdam, Pegasus, 2014, pp. 487–507. (in Russ.)

Ioffe D. Russian and European modernism and the idea of life-creation. In: S. Brouwer (ed.). Dutch contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists. Ohrid, September 10–16, 2008. Amsterdam, Rodopi, 2008a, pp. 151–170.

Ioffe D. The concept of the 'text of behavior' in the Moscow – Tartu school of semiotics. *Amsterdam Journal for Cultural Narratology*, 2007, no. 5.URL: http://cf.hum.uva.nl/narratology/ a07_loffe.htm (accessed 21.06.2011).

Ioffe D. Zhiznetvorchestvo russkogo modernizma sub specie semioticae. *Critique and Semiotics*, 2005, no. 8, pp. 126–179. (in Russ.)

Ioffe D. The Discourses of Love: Preliminary observations regarding Charles Baudelaire in the context of Bryusov's and Blok's vision of the 'urban woman'. *Russian Literature*, 2008b, no. 64, pp. 19–47.

Ivanov V. Tri zhizni Borisa Glagolina. In: Kovalenko G. F. (ed.). Russkiy avangard i teatr, 1910–1920. Moscow, Nauka, 2008, pp. 4–19. (in Russ.)

Ivanova E. Chukovsky i Mayakovsky. In: Tvorchestvo V. V. Mayakovskogo. Moscow, 2014, iss. 2, pp. 164–197. (in Russ.)

Jakobson R. O. Iz Vospominaniy. O Velimire Khlebnikove. In: Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i. Issledovaniya (1911–1998). Comp. by V. V. Ivanov, Z. S. Paperny, A. E. Parnis. Moscow,Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 83–89. (in Russ.)

Jakobson R. Budetlyanin nauki: vospominaniya, pis'ma, stat'i, stikhi, proza. Ed. by B. Jangfeldt. Moscow, Gileya, 2012. (in Russ.)

Jangfeldt B. Roman Jacobson. Budetlyanin nauki: vospominaniya, pis'ma, stat'i, stikhi, proza. Comp., prep., intr. and comment. by B. Jangfeldt. Moscow, Gileya, 2012. (in Russ.)

Kallia A. Politeness and implicature: Expanding the cooperative principle. Hamburg: Verlag Kovac, 2007.

Katanyan V. Ne tol'ko vospominaniya. *Russian Literature Triquarterly*, 1975, no. 13, pp. 477–499. (in Russ.)

Khlebnikov V. Collection of works. In 6 vols. Moscow, Nasledie Publ., 2000, vol. 3. (in Russ.)

Khlebnikov V. Tvoreniya. M. Polyakov, V. P. Grigoriev, A. E. Parnis. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1986. (in Russ.)

Kovalenko G. F. (ed.). Russkiy avangard i teatr, 1910–1920. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2000. (in Russ.)

Kruchenykh Aleksey. Nash vekhod. Moscow, 1996. (in Russ.)

Larionov M., Zdanevich I. Pochemu my raskrashivaemsya. In: Terekhina V. (ed.). Russkiy Futurizm. Moscow, 1999, pp. 368–371. (in Russ.)

Lemaitre M. Le Theatre futuriste italien et russe. Paris, Centre de creativite, 1967.

Listengarten J. Russian tragifarce: Its cultural and political roots. Cranbury: Associated Uni. Presses, 2000.

Mann Yu. V. Zametki o "Neevklidovoy geometrii" Gogolya, ili "Sil'nye krizisy, chuvstvuemye tseloyu massoyu". *Voprosy literatury*, 2002, no. 4, pp. 170–200. (in Russ.)

Margolin U. Characterization in narrative: Some theoretical prolegomena. *Neophilologus*, 1983, no. 67, pp. 1–15.

Margolin U. Introducing and sustaining characters in literary narrative: A set of conditions. *Style*, 1987, no. 21, pp. 107–124.

Margolin U. Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art. *Semiotica*, 1989, no. 75, pp. 1–25.

Margolin U. The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in the Narrative. *Poetics Today*, 1986, no. 7, pp. 204–225.

Margolin U. The what, the when, and the how of being a character in literary narrative. *Style*, 1990, no. 24, pp. 453–468.

Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley, California Uni. Press, 1968.

Martin R. M. Toward a Systematic Pragmatics. Westport, Greenwood Press, 1974.

Mayakovsky V. V. V. V. Khlebnikov. In: Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i. Issledovaniya (1911–1998). Comp. by V. V. Ivanov, Z. S. Paperny, A. E. Parnis. Moscow,Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 151–158. (in Russ.)

Mayakovsky Vladimir. V. Khlebnikov [Nekrolog]. *Krasnaya nov'*, 1922, no. 4, pp. 303–306. (in Russ.)

Mochulsky K. Krizis voobrazheniya. Moscow, Vodoley Publ., 1999. (in Russ.)

Paperno I., Grossman J. (eds.). Creating life: The aesthetic utopia of Russian Modernism. Paolo Alto: Stanford Uni. Press, 1994.

Paperny V. Iz nablyudeniy nad poetikoy Andreya Belogo. *Slavyanovedenie*, 1994, no. 3, pp. 38–45. (in Russ.)

Parnis A. Khlebnikov – Mayakovsky – Miturich: k istorii odnogo konflikta. *Serbian Review of Slavic Studies*, 2021, vol. 100, pp. 559–597. (in Russ.)

Parnis A. Esli by gnev ne zastilal glaza… *Informprostranstvo*, 2007, no. 5. (in Russ.) URL: http://informprostranstvo.ru/N5_2007/polemik_N5_2007.html

Parnis A. Iz istorii khlebnikovedeniya: Aksionov i Khlebnikov. In: Kleberg L., Semenenko A. (eds.). Aksionov and Environs. Stockholm, 2012, pp. 21–55. (in Russ.)

Parnis A. Khlebnikov – Mayakovsky – Miturich. K istorii odnogo konflikta. In: Ioffe D., White F. (eds.). The Many Lives of the Russian Avant-Garde. Nikolay Khardzhiev Legacy. Amsterdam, 2019, pp. 67–85. (in Russ.)

Parnis A. Velemir Khlebnikov: Moskva – Santalovo, Mai-Iyun' 1922. *Biblio-Globus*, 2002, no. 6, pp. 14–16. (in Russ.)

Robinson D. Introducing Performative Pragmatics. New York, Routledge. 2006.

Rudnitsky K. Russian and Soviet theater, 1905–1932. Trans. from Russ. by Roxane Permar, ed. by Lesley Milne. London: Thames & Hudson, 2000.

Russell R. Russian Drama of the Revolutionary Period. Totowa, Barnes & Noble, 1988.

Ryabova N. Kievskie rechi. In: Katanyan V. V. (ed.). Sovremennitsy o Mayakovskom. Moscow, Druzhba narodov Publ., 1993, pp. 223–229. (in Russ.)

Schahadat S. Das leben zur kunst machen: lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundent. Mtinchen: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Searle J. What is a speech act? In: M. Black (ed.). Philosophy in America. London, Alien and Unwin, 1965, pp. 221–239.

Shalamov V. Vospominaniya. Moscow, Eksmo Publ., 2001. (in Russ.)

Shapir M. Esteticheskiy opyt XX veka: avagard i postmodernism. *Filologica*, 1995, no. 2, pp. 135–143. (in Russ.)

Sheshukov S. I. Neistovye revniteli: Iz istorii literaturnoy bor'by. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1970. (in Russ.)

Slavinsky V. Poslednee vystuplenie. In: Bykov L. (ed.). Moi Mayakovsky. Ekaterinburg, Ufaktoriya Publ., pp. 351–359. (in Russ.)

Stites R. Revolutionary dreams: Utopian vision and social experiment in the Russian revolution. Oxford, Oxford Uni. Press, 1989.

Szabo Z. G. (ed.). Semantics vs pragmatics. Oxford, Clarendon Press, 2005.

Vanderveken D., Susumu K. (eds.). Essays in speech act theory. Amsterdam, J. Benjamins, 2002.

Weinert R. (ed.). Spoken language pragmatics: An analysis of form-function relations. London, Continuum, 2007.

Weststeijn W. Towards a cognitive theory of character. In: Fleishman L., Golz C., Hansen-Love A. A. (eds.). Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60 Geburtstag. Hamburg, Hamburg Uni. Press, 2004, pp. 53–65.

Young J. E. The Texture of Memory. New Haven, Yale Uni. Press, 1993.

Zhirmunsky V. M. Anna Akhmatova i Aleksandr Blok. In: Zhirmunsky V. M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika. Leningrad, Nauka, 1977, pp. 323–354. (in Russ.)

Информация об авторе

Денис Иоффе, профессор (Брюссельский университет); PhD (Амстердамский университет)

Information about the Author

Dennis Ioffe, Associate Professor (Université libre de Bruxelles); PhD (University of Amsterdam)

Статья поступила в редакцию 10.12.2021;
одобрена после рецензирования 12.03.2022; *принята к публикации 15.03.2022*
The article was submitted 10.12.2021;
approved after reviewing 12.03.2022; *accepted for publication 15.03.2022*