

Илья Веницкий

Ослиная песня.

Канцонетка Альдо Палаццески *Дайте мне порезвиться* (1910) в истории и мифологии российского (анти-)футуризма*

Язык-то по себе плоховат, грубеньк, пахнет татарщиной.
Что за *ы*? Что за *и*, что за *и*, *иий*, *иий*, *при*, *тры*? О, вар-
вары!.. Извини, что я сержусь на русский народ и на его
нарекание. Я сию минуту читал Ариоста, дышал воздухом
Флоренции; наслаждался музыкальными звуками авзо-
нийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладост-
ного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство!

К.Н. Батюшков – Н.И. Гнедичу, 5 декабря 1811 года

Крик осла был протяжен и долог,
Проникал в мою душу, как стон,
И тихонько задернул я полог,
Чтоб продлить очарованный сон.

А. Блок, *Соловьиный сад*

Подобно пародиям, карикатуры, насмешки и ругань критиков, особенно та-
лантливых и принципиальных, часто выступают как заманчивое приглашение к ис-
следованию рецепции и интерпретации литературных экспериментов в соответствую-
ющих культурных контекстах. Такой род филологической критики 'от противного'
(и грубого) я бы назвал *boo-criticism*. В предлагаемой статье рассматривается один из
ярких примеров последнего, выводящий на сцену мифопоэтический образ, широко
представленный в бурных литературных полемиках 1910-х годов и 'озвученный' в шу-
точном стихотворении-манифесте известного итальянского футуриста.

1. *Фигуристы*

В *Последних листьях* В.В. Розанова, впервые опубликованных А.Н. Николюки-
ным в "Нашем наследии" 1998 года (№ 45, с. 47), а затем в собрании сочинений писа-
теля, есть колоритная запись-мысль, датируемая 16 апреля 1916 года:

* Благодарю Олега Лекманова, Илью Кукулина, Майкла Вахтеля, А.Ф. Строева и Ген-
надия Обатнина за ценные замечания.

... да для ослиного общества и нужна только ослиная литература. Вот побежали за фигуристами, п. ч. ноги их только и умеют бегать туда, где слышится и пальба, и пахнет овсом. “Чего ты дивишься, Розанов?”

Иги, иги, иги.

Ого-ого-ого...

Тпру, тпру, тпру:

– это самое существо теперь литературы, п.ч. давно самое существо общества есть поле с овсом и лошади.

“Плодитесь. Размножайтесь. И наполняйте землю”.

Чем началось – тем кончилось (Розанов 1994-2010, XI: 114).

В связи с этой записью вспоминается старый анекдот: “– Ты слышал? Бьют евреев и велосипедистов. – А почему велосипедистов?” В нашем случае можно спросить: а почему *за фигуристами*?

В 1916 году слово ‘фигуристы’ употреблялось чаще всего как искусствоведческий термин (например, так Александр Бенуа называл представителей “фигурной живописи”, “оживлявших пейзаж фигурами” (Бенуа 1912: 378; Бенуа 1968: 307). В свою очередь, *Энциклопедический словарь* Брокгауза и Ефрона писал о секте фигуристов, “которые, непристойно обнажаясь, изображали собою то бессилие неискупленной человеческой природы, то чистоту христианской церкви” (ЭС 1895: 919). Сам Розанов использовал это слово еще в 1897 году в письме к С.А. Рачинскому по отношению к “фигуристу” современнику-администратору:

но он не был “фигурою”, а граф Капнист был фигурист: высокий рост, матовый цвет лица, словом – “цвет наваринского дыма с пламенем”, и хоть он дурак и проходимец, но для фигурных целей вполне достаточен: [...] Так-то Россия наша и “прохвостится” со своими “фигурами” и на всех решительно путях дела своего (ЛИ: 566).

Очень редко слово ‘фигуристы’ употреблялось в современном значении, да и то только по отношению к конькобежцам. Так, в 1902 году “Нива” сообщала о первом назначенном на 16-е февраля в Петербурге состязании “конькобежцев-фигуристов” на чемпионате России (ЕЛПН: 407). Но даже если у Розанова речь идет о последних, потому что у них есть ноги, то все равно не понятно, почему они бегут туда, где слышится пальба и пахнет овсом. И, наконец, как они связаны с литературой, ее ‘ослиной’ сущностью и приведенным в той же записи разбитым на три строки ржанием?

Ответ на этот вопрос прост. Речь здесь не идет о фигуристах-конькобежцах, фигуристах-художниках или фигуристах-сектантах. Дразнилка Розанова имеет совсем других адресатов и раскрывает целый веер эстетических и идеологических проблем, волновавших создателя язвительно-панического ‘листопада’.

2. *Фру-фру-фру*

В начале 1913 года в *Современном мире* вышла статья критика-социалиста Василия Львова-Рогачевского *Без темы и без героя. Литература за 1912 год*, в которой цитировался какой-то современный эго-поэт, опубликовавший заумные стихи “Три-три-три / Фру-фру-фру / Иги-иги-иги / Угу-угу-угу”. “Поэт забавляется безумно, безмерно!.. – возмущался критик. – Вот эти “иги – иги – иги” соблазнили некоторых из представителей современной молодежи”. “Поддельватели, имитаторы и плагиаторы, – продолжал критику футуризма Рогачевский, – суетятся, гениальничают и, увенчав себя лавровыми венками, ревут победоносно: “Иги-иги-иги! Угу! угу! угу!”” (Львов-Рогачевский 1913: 100-101).

Тогда же эта статья привлекла внимание Розанова. В *Перед Сахарной* (1913) он подхватывает лошадино-ослиный мотив и издевательски развивает тезис критика:

Три-три-три
Фру-фру-фру
Иги-иги-иги
Угу-угу-угу.

– Это хорошо. После “Синтетической философии” в одиннадцати томах Герберта Спенсера это очень хорошо (*Статья о футуристах Рог-Рогачевского с примерами из их поэзии*).

А не верят люди в Бога, Судьбу и Руку. Но Он дерет за ухо не только верующих, но и не верующих в Него (Розанов 1994-2010, IX: 16).

Заметим, что в желчном раздражении Розанов переделывает “залихватскую русскую” (*там же*: 21) фамилию (на самом деле псевдоним) критика, печатающего статьи в “еврейском” журнале и являющегося, по мнению писателя, представителем “царства социал-демократической пошлости” (*там же*: 127), в “Рог-Рогачевский”. Эта насмешка (не без эротического, антисемитского¹ и демонического намеков), возможно, является мстостью за выпад Рогачевского, назвавшего в упомянутой выше статье творчество Розанова верхом цинизма, а саму манеру этого “духовного отца веселых импрессионистов-критиков” “пределом, до которого могла дойти современная беспринципность писателей торгующих словом” (Львов-Рогачевский 1913: 97-98). В записи от 28 мая 1915 года в *Мимолетном* шутовская фамилия “Рог-Рогачевский” включается Розановым в ряд “сияющих” “по сю пору” “свинских” имен социал-демократических критиков:

“Хрю” все старается и везде ползет.
“Хрю”.
Рог-Рогачевский, и Иванов-Разумник стараются.
“Хрю”.

¹ Белорусское (Волинское) местечко Рогачев было центром хасидизма.

Но ведь это принцип истории? Один из ее принципов.
 Мгла. Туман. Сырость.
 Господи: это так же вечно, как
 Солнце. Свет, Воздух (*там же*: 19).

В свою очередь, насмешка Розанова над Гербертом Спенсером в *Сахарне* связана с резко отрицательным отношением писателя к английскому либеральному философу:

Никакого желания спорить со Спенсером: а желание вцепиться в его аккуратные бакенбарды и выдрать из них ½. [...] его “Синтетическая философия” повторяет разграфленный аккуратно на “отделения” и “столоничества” департамент. И весь он был только директор департамента, с претензиями на революцию (Розанов 1994-2010, XXX: 104).

Наконец, ‘аудио-мораль’, выводимая Розановым из приведенной выше цитаты (“Но Он дерет за ухо не только верующих, но и не верующих в Него”) отсылает читателя к библейским формулам – от пророчества Исая (Ис. 59: 1-2) до Послания римлянам апостола Павла (Рим. 11: 8) и Откровения св. Иоанна: “Имеющий ухо (слышать) да слышит, что Дух говорит церквям” (Откр. 3: 13).

Иначе говоря, заимствованная из статьи Рогачевского футуристическая кричалка (нечто вроде охотничьего гиканья, травли “улю-лю” или современной речевки футбольных болельщиков “Olé, Olé, Olé”) истолковывается Розановым как неминуемая и заслуженная фонетическая казнь человечеству, не верящему в Бога, судьбу и карающую десницу.

3. *Итальянская песенка*

Совершенно очевидно, что Розанов в записи 1916 года имеет ввиду не фигуристов, а футуристов и их веселый ‘жерябчий’ стихотворный девиз, который он за несколько лет до того позаимствовал у Рогачевского. Последний его, конечно, не выдумал, но нашел в газетных публикациях 1912 года. Впервые это “фру-фру-фру” было процитировано в статье Я. Кометова *Маньяки поэзии. Футуристы: Письмо из Рима*, опубликованной в “Московской газете” за 12 ноября 1912 года (Поляков 1998: 82), а затем в фельетоне *Из газет о кубизме*, вышедшем в сатирическом журнале с карикатурами “Шут” (1912, № 51). Анонимный автор фельетона цитировал текст манифеста Маринетти (“После царства животных начинается царство механики. Да здравствует механический человек со сменными частями!”) и в качестве ‘образца практики’ этой теории приводил ‘абзац’ из стихотворения Альдо Палаццески:

Три, три, три,
 Фру, фру, фру,
 Игу, игу, игу,
 Уги, уги, уги,

Поэт забавляется
Безумно,
Безмерно.

“Каждый образец, – ехидничал фельетонист, – заключает в себе четыре строки ‘механических’ слов и три ‘животных’. Комментарии [sic!] излишни”².

Процитированные выше ‘заумные’ стихи представляют собой перевод (точнее, транслитерацию) начала *Канцоньетки* итальянского сподвижника Маринетти Альдо Палаццески (Aldo Palazzeschi, настоящая фамилия Giurlani, 1885-1974) о том, как поэту хочется порезвиться “безумно и безмерно” (слова, приведенные в статье Рогачевского):

Tri, tri tri
Fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu, ihu.
Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente [...]
(Palazzeschi 1910: 181)³

Итальянский поэт впервые опубликовал эту играющую звуковыми переливами и выкриками песенку в сборнике с провокационным названием *Поджигатель* (*L'Incendiario*, 1910). Приведем его стихотворение в полном переводе, выполненном Евгением Солоновичем для издания *Западноевропейская поэзия XX века*:

ДАЙТЕ МНЕ ПОРЕЗВИТЬСЯ Канцонетта

Кри кри кри,
фру фру фру,
уйи уйи уйи,
ийу, ийу, ийу!

² “Шут”, 1912, 51, с. 5. Сразу за этой заметкой в “Шуте” следовал стихотворный фельетон Георгия Рокка “Кубисты”, написанный от имени последних: “Мы дикую чушь в поэзию вводим... Понятны нам, братья, / Мычанье коровы...” и т.д. (*там же*). Примечательно, что на соседней странице была напечатана юмореска Кво-Дума *Премилая и преумная дама*, высмеивавшая светское увлечение Гербертом Спенсером (или “Снепсером”, как произносила его имя дама, “приятная во всех смыслах”): “Дети мои, чтобы быть вполне корекатными людьми надо читать не Леонида Горького и не Брешку Дымова, а Снепсера. – Спенсера, мамаша, поправил ее сын. – Ты пожалуйста не поддевай мать, спенсер это может быть один, а Снепсер это другой, завтра же возьмите его в библиотеке и читайте вслух” (*там же*: 5).

³ О контексте и установке стихотворения см. Tamburri 1990: 90-91.

Поэт забавляется бесконечно.
Мешать ему бессердечно!
Тем паче не надо злиться,
дайте ему порезвиться,
бедняжке,
ведь он и не помышляет о большей поблажке.

Куку руру,
руру куку,
куккуккуруку!

Что значит сие безобразие?
Эти строфы... гм... экзотические?
Вольности, вольности,
вольности поэтические.
Они моя слабость.

Фарафарафарафа,
Таратаратарата,
Парапарарапа,
Ларалараларала!

Хотите, растолкую?
Да это же отходы.
Прошу без оскорблений
не глупости –
отбросы других стихотворений.

Бубубубу,
Фуфуфуфу.
Фриу! Фриу!

Но на кого рассчитан
подобный бред?
Зачем его строчит он,
горе-поэт?

Билобилобилобилобило
блюм!
Филофилофилофило
флюм!
Билолю.
Филолю.
Ю.

Нет, неправда, что это не значит...
Это значит кое-что,
это значит...
Сейчас вам все станет ясно:

представьте, что кто-то поет, не зная слов.
Но ведь это ужасно.
Ужасно.
А я нахожу, что прекрасно.

Ааааа!
Эээээ!
Иииии!
Ооооо!
Ууууу!
А! Э! И! О! У!

Как вам, не знаю,
а мне за вас неловко.
Скажите честно –
это не рисовка:
мол, посудите сами, не так уж это трудно
– грешить стихами?

Уиск...
Уиуск...
Уишу... шушу,
Шукоку...
Коку коку,
Шу ко ку.

Но, юноша, вы многого хотите
от тех, кто не знаком
с японским языком.

Аби, али, алари.
Риририри!
Ри.

А я бы не мешал ему кривляться,
пусть корчит из себя паяца,
он в результате прослывет ослом –
и подделом.

Лабала,
фалала,
фалала...
и еще лала...
и лалала лалалалала лалала.

Такие сочинения вчера
еще сошли бы с рук.
Сегодня же, куда ни плюнь –
вокруг профессора.

Ахахахахахаха!

Ахахахахахаха!

Ахахахахахаха!

Тем более я прав,
не возражайте,
теперь, когда любой – ума палата,
никто пророком не считает
поэта
– и дайте мне порезвиться!

(ЗП: 363-366)⁴

Итальянский теоретик литературы и поэт Гвидо Маццони замечает, что стихотворение Палаццески напоминает средневековую провансальскую тенцону (поэтический диалог-состязание), и может быть прочитано как реклама или транскрипция театральных *Futurist soirées*, ставивших целью спровоцировать консервативную публику Mazzoni 2022: 178). Эта “песенка с насмешливо-издевательскими припевами, – пишет исследовательница итальянского авангарда Е.Ю. Сапрыкина, – [...] была по существу скоморошеским отпеванием традиционного представления о поэзии. Она утверждала фактически нечто близкое эстетике ‘паролиберизма’ футуристов – право поэта на свободную интуицию и на всевластие иррационального начала в его сочинениях, выламывающегося из устоявшихся традиций поэтического языка”. Иными словами, фонодекларация Палаццески, за которую воображаемая им публика называет поэта ослом (“*del somaro*”)⁵, представляла собой “беззаботное фиглярство клоуна, который потешается над ‘профессорской’ серьезностью поэзии, доводя до абсурда свою свободную прихоть (ведь теперь ‘никто пророком не считает поэта ну так дайте мне порезвиться!’)”. “Подчеркнутый самой формой канцонетты, написанной в ритме частушки или считалки, – заключает исследовательница, – наивно-издевательский смех – кривлянье – это, пожалуй, не футури-

⁴ Надо заметить, что некоторые выкрики поэта напоминают глоссы из других языков (например, маори), деформированные оперные рефрены, вокальные скэты, песенные ‘ротовушки’, детские словечки и экзотические топонимы. Русские читатели, видимо, не дошли до середины стихотворения, где появляется обценное для русского уха “*Huisc... Huisc... Huisciu... sciu sciu*”, заимствованное, возможно, из ирландского языка (вода). Солонович, к слову, очень остроумно переводит это ‘текущее’ слово как ‘уиск’ (виски).

⁵ Ослиный мотив в стихотворении, как указала нам Лидия Трипиччионе, возможно, ассоциируется с ленью и глупыми забавами школьника. Итальянские учителя заставляли нерадивых учеников сидеть в углу с надетыми на голову ослиными ушами. Пиноккио у Карло Коллоди превращается в осла со своим другом-лентяем Лучиньоло, ибо “дети, которые ленивы, которые невзлюбили книги, школу и учителей и проводят время в играх и забавах”, “в конце концов становятся ослами” (Галанов 1974: 35).

стический, как представлялось Маринетти, а уже дадаистский ‘плевок на Алтарь Искусства...’ (Сапрыкина 2010: 389)⁶.

4. *Vox asini*

Примечательно, что в российских журналах от “Аполлона” до “Нивы” зачин стихотворения Палаццески цитировался в 1912-1913 годах как кредо новой поэзии. Михаил Осоргин в *Очерках современной Италии* (1913) писал, что итальянский поэт “побил рекорд поэтической вольности” в стихотворении *Lasciatemi divertire!* (*Предоставьте мне развлекаться!*):

И вот как развлекается поэт. “Tri tri tri / fru fru fru / ihu ihu ihu / uhiuhi uhi!..” И так он развлекается на пяти страницах великолепной бумаги. Это, конечно, даже не декаданс, а простое мальчишество. Но это мальчишество, это стремление во имя протеста “divertirsi pazzamente, smisuratamente” (развлекаться сумасшедше и без меры) мешает отнести к футуристам критически-серьезно (Осоргин 1913: 227; Осоргин 2022: 349-350).

“Глубоко неправы, – писал в январском литературном приложении к “Ниве” в 1914 году А. Дейч, – те, которые видят в этих мальчишеских выходках признаки ненормальности. Что из того, что у душевно больных попадают точно такие же писания? Душевно-больные считают подобные вещи ‘творчеством’, тогда как футуристы понимают, что это шарлатанство. Больше того: они пишут такие нелепости идейно. Во имя протеста стремятся они ‘divertirsi pozzamenti smisuratamenti’ (‘развлекаться сумасшедше и без меры’). Именно отсутствие меры, переоценка ценностей и являются главным недостатком творчества футуристов” (Дейч 1914: 128).

Статус ‘поджигательского’ стихотворения Палаццески закрепила программная миланская антология 1912 года *I Poeti Futuristi*, в которую оно было включено (с. 419). Дальнейшая рецепция этого провокативного текста в русской литературе и критике раздваивается – для одних оно служит призывом к творческому эксперименту (все более и более радикальному), для других – выражением нахальной претенциозности и животной дикости молодых авторов (все более и более грубым).

В том же 1913 году, когда Рогачевский представил строки о фру фру фру как манифест новой эпохи, этот же текст переработал в гораздо более радикальную заумь Илья Зданевич. Свою версию (сдвиг и монтаж) веселых стихов Палаццески Зданевич опубликовал в лучистском *Ослином хвосте и Мишени* (1914), где противопоставил ее экспериментам футуристов и ‘слюнявого’ Хлебникова, которых считал не достаточно смелыми реформаторами:

⁶ Чудесное сценическое исполнение это стихотворения можно послушать здесь: <<https://www.youtube.com/watch?v=K2OA2M9vQoY>>. Заметим, что в музыкальном контексте начала XX века сочетание “Fru-Fru” (Фру-Фру) ассоциировалась с именем гризетки из популярной опереты Франца Легара *Веселая вдова* (*Die lustige Witwe*, 1905): “Ло-ло! До-до! Жу-жу! Фру-фру! Кло-кло! Мар-го!”.

Фру Фру Фру
 Уги Уги Уги
 Игу Игу Игу
 Ага Ага Ага
 Поэт забавляется
 Безумно
 Безмерно
 Ааааа
 Еееее
 Пинии
 Ооооо
 Ууууу
 А Е И О У

(Зданевич 2014: 123).

Позднее Зданевич запишет и зарисует демонстративный крик осла в эротической драме *Асел напракат*, вошедшей в цикл из пяти радикально-заумных действий *аслааблИчьа* (1918-1923): “УЮю, ГУЮю [...] СЯЯ Ссь МЯЯ Мьь ХАЯ [...] КУКУ-РИКУ” (см. у Палаццески – “сиссиссигисс”).

Привлекло стихотворение Палаццески и главного русского заумника, автора “гласных стихов” (Орицкий 2020: 553-555) Алексея Крученых, связавшего этот фрагмент (или, в данном случае, *фругмент*) с выкриками футуристов и визгом свиней (см. в *Весне с угощением*: “Вот сфабрикованные мной фру-фру, / А кто захочет – есть хрю-хрю / Брыкающийся окорок!...”; а также в *Военном вызове зау* [последнее слово происходит не только от зауми, но и от немецкого Sau, свинья: “Гва-гва... уге – пругу па-гу...”])⁷.

В итоге, веселый зачин *Канцонетки* Палаццески приобрел в русском литературном контексте специфические анималистические ассоциации, отсылавшие как к крикам осла, лошадиному ржанию, жеребячьему смеху (иги-го)⁸ или хрюканью свиньи, так, возможно, и к загнанной Фру-Фру Вронского⁹ и вообще к замученным парнокопытным, бившим по клавишам русской классической и новаторской литературы.

Это свино-ослино-лошадиное звукоподражание¹⁰, представляющее собой разыгранную, как по нотам, анаграмму самого движения (fru-tri – futuri), связыва-

⁷ См. Виноцкий 2009: 261-279. Ср. также известную декларацию Крученых “Как ослы на траве, я скотина”.

⁸ Ср. мотив жеребячьего смеха в русской эротической сказке *Поп ржёт как жеребец*: “После того баба его пошла за водой мимо попова двора, увидела попа и ну ржать: ‘Иги-и-и-и-и!’ – ‘Ну, – сказал поп, – муж твой славно меня угигикал!’ С тех пор перестал поп ржать по-жеребячи” (Афанасьев 1984: 143).

⁹ Само имя лошади, как известно, заимствовано из дамского гардероба XIX века – звукоподражание шуршанию широких воланов платья.

¹⁰ Заметим попутно, что в русском языковом сознании этот животный крик имел еще и отчетливо маскулинный характер, отвечавший саморепрезентации футуристов и презри-

лось в сознании современников со скандальной картиной *Et le Soleil s'endormit sur l'Adriatique* ('И солнце заснуло над Адриатикой') мифического художника-чрезмерника' Иоахима-Рафаэля Боронали (анаграмма французского слова *aliboron* – осел), написанной якобы хвостом осла-извозчика Лоло, выставленной в 1910 году на 26-й выставке парижского *Салона Независимых* и давшей в 1912 году наименование группе *Ослиный хвост* Михаила Ларионова (Редько 1924: 73-89). В поэтическом преломлении эта изначальная тема трансформировалась в своего рода 'голос футуризма'. Отметим в этом контексте параллель с *Соловьиным садом* Александра Блока (1915), где мистическому соловьиному напеву противопоставлялся житейский крик осла: "Не смолкает напев соловьиный, / Что-то шепчут ручьи и листы. / Крик осла моего раздается / Каждый раз у садовых ворот". Этот образ, в свою очередь, восходит к шуточной символистской пьесе-маскараду Лидии Зиновьевой-Аннибал *Певучий осел* (публ. первого действия – 1907)(Богомолов 1993: 159-191), по всей видимости, лежащей в основе русского модернистского истолкования ослиной темы от Блока до Зданевича.

В фельетонах и пародиях на футуристов ослиный мотив встречается постоянно (обыгрываются самые разные топосы – от заговорившей валаамовой ослицы (Булгаков 1918: 66) до надменных тупых басенных осликов). Так, в фельетоне *Розовое мордобитие* (*Московская газета*. 3 ноября [21 октября] 1913 г.) описывается скандал на открытии кабаре "Розовый фонарь", где выступали Маяковский "в своей полосатой куртке" и "разрисованный" Михаил Ларионов:

– Господа, – кричит Ларионов, – вы – ослы современности.
В зале воцаряется ад.
– Что?! Негодяй!
– Ты сам осел!
– Долой его! Вон!
– Ломовой извозчик!

(Крусанов 1996: 132)

Борец с футуризмом А. Измайлов символически называет свой известный фельетон *Рыцари зеленого осла* (1913), направленный против спектакля *Владимир Маяковский*:

Футуристы, конечно из принципа не читают старых писателей, а им не худо бы знать басню Хемницера о "Зеленом осле", где талант за сто лет предсказал появление этой вредной секты и ее финал. "Какой-то с улицы дурак, взяв одного осла, его

тельному отношению к ним традиционных критиков. Так, в *Энциклопедическом лексиконе* 1836 года (V: 194) сообщалось, что самец бекасов издает голос во время вывода и воспитания детей: го, го, го... кри, кри, кри, кри (последнее выражает "гнев между многими самцами вместе собравшимися"), – а во время преследования кричит, подобно карканью ворон, кваканью лягушек и "хрюканью свиньи – фру, фру, фру".

раскрасил так, что весь зеленый стал, а ноги голубые. Повел осла казать по улицам дурак... Смотреть зеленого осла / кипит народу без числа, и давка вокруг осла сказать нельзя какая... Больные про болезнь свою позабывали, когда зеленого осла им вспоминали... На третий день осла по улицам ведут – смотреть и с места не встают. Какую глупость ни затей, – поколь еще нова, чернь без ума от ней!”¹¹.

Вчера такого зеленого осла в квадрате видела петербургская публика в театре, где стоит бюст и где веет святою памятью Коммиссаржевской. Бред куриной души назывался трагедией в двух действиях... Наглое шарлатанство никого не дурачило, и публика, конечно, шла заведомо посмотреть рыцарей зеленого осла и лично убедиться, до какого предела может итти неостанавливаемая наглость. И видеть сценическую постановку галиматии несравнимо легче, чем прочитать три страницы футуристического альманаха (Измайлов 1913: 4).

В рецензии на выступления футуристов в Киеве в декабре 1914 года, озаглавленной уродливым псевдо-палиндромом *Ытсирутутф*, описывается сцена из сумасшедшего дома, где в воздухе висит рояль, на холстах разрисованы зеленые змеи и красные черти, вывешен большой портрет жирафа с надписью “футурист” и “портрет осла с надписью: ‘не-Маяковский’” (Каменский 1974: 110). Соответственно, в подписи к карикатуре на Маяковского, опубликованной в 1913 году в *Шуте*, приводится издевательский диалог в парикмахерской: “Тип. – Здесь ослов бреют?.. ПАРИКМАХЕР. – Пожалуйста присядьте” (см. **РУСУНОК 1**)¹².

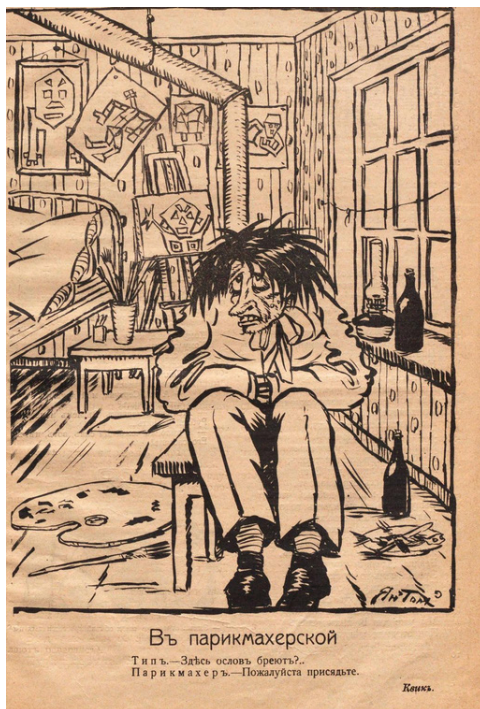
Ответом на этот рисунок с подписью, как мы полагаем, было известное стихотворение Маяковского *Ничего не понимают* (первая публ. под заглавием “Пробиваясь кулаками” в сборнике “Рыкающий Парнас” 1914 года)¹³. Думается, не будет преувели-

¹¹ На эту же басню ссылается в *Бесах* Петруша Верховенский: “Другое дело Кармазинов, тот вышел зеленым ослом и протащил свою статью целый час, – вот уж этот, без сомнения, со мной в заговоре! Дай, дескать, уж и я нагажу, чтобы повредить Юлии Михайловне!” (Достоевский 1993: 153).

¹² “Шут”, 1912, 52, с. 9 (карикатура Я. Тома).

¹³ Максим Шапир объяснял строку “Будьте добры, причешите мне уши” “характерным для раннего Маяковского самоотождествлением лирического героя с собакой” (Шапир 2015: 48). Между тем издевательская подпись к карикатуре в “Шуте” прямо указывает на “небритые” уши осла – традиционный образ для сатир и эпиграмм. Достаточно вспомнить пушкинскую эпиграмму *Ex ungue leonem* [“Недавно я стихами как-то свистнул...”, 1825], в которой “журнальный шут” узнается по ослиным ушам. По иронии судьбы, адресатом этой эпиграммы является однофамилец автора метившей в Маяковского статьи о “рыцарях зеленого осла” баснописец А. Измайлов (Вацуро 1986: 16-20; Проскурин 2000: 281-282). В основе эпиграммы лежит латинская пословица “*Ex ungue leonem, ex auribus asinum*” (в комментариях к стихотворению Пушкина обычно приводится только ее первая часть).

рисунок 1
В парикмахерской



личением сказать, что футуристическим Пегасом как в саморепрезентациях, так и в поруганиях футуристов был именно голосистый осел.

Так, в №45 журнала “Огонек” за 1913 год была опубликована карикатура, подписанная “Пьер-О.” (псевдоним С.В. Животовского), на которой изображался памятник Пушкину, окруженный толпой ‘пушкинианцев’, изгоняющих футуриста Давида Бурлюка в виде осла, на спине которого сидит обезьянка с надписью “Хлебников” (см. **РИСУНОК 2**). Карикатура сопровождалась подписью: “И я его лягну! Пускай ослиное копыто знает!” (неточная цитата из басни И.А. Крылова *Лисица и Осел*)¹⁴.

К тому же году относится и карикатура Зиги Валишевского *Илья Зданевич выступает перед ослими* (среди последних выведены Маринетти, Ларионов, и Репин) (Зданевич 2021: 649).

¹⁴ “Огонек”, 1913, 45, с. 19 (упоминается в Молок 2000: 190).

рисунок 2
Лекция Бурлюка в Петербурге



В целом, футуристические вечера середины 1910-х годов неизменно воспринимаются современниками как 'ослиные концерты', антиэстетические и антирационалистические карнавалы, вовлекающие аудиторию в процесс веселого обсуждения нарушителей фонетического спокойствия: "В публику несутся обычные футуристические приветствия: – Ослы! Хамы!"¹⁵

Совершенно очевидно, что в историко-культурной перспективе характерный для модернистской эпохи мотив ослиного пения (в пьесе Зиновьевой-Аннибал поэт-осел представлен как спутник Диониса) восходит к описанному в *Так говорил Заратустра* Ницше средневековому 'празднику осла' (*festum asinorum*), травестиро-

¹⁵ Цит. по: *Газетные старости. Маяковский*. <http://starosti.ru/key_article.php?keyw ord=%CC%E0%FF%EA%E2%F1%EA%E8%E9&action=person> (дата доступа – 8 марта 2025 г.). К ослиной теме в критике футуристов относится и фельетон И. Накатова *Осел искусства* ("Московская газета", 1913, 244, 26 марта).

вавшему въезд Иисуса в Иерусалим¹⁶. В этом шутовском ритуале клирики и прихожане подражали возгласам вводимого в церковь осла (“Hinham, Hinham, Hinham”). “Крикогубый” (по определению Маяковского) учитель произносит в финале книги проповедь, навеянную веселым зрелищем:

“О мои новые друзья, – говорил он, – вы, странные, вы, высшие люди, как нравитесь вы мне теперь, –

– с тех пор как стали вы опять веселыми! Поистине, вы все расцвели: мне кажется, что таким цветам, как вы, нужны новые праздники,

– какая-нибудь маленькая смелая чепуха, какое-нибудь богослужение и праздник осла, какой-нибудь старый веселый дурень – Заратустра, вихрь, который дыханием своим надувает вам души.

Не забывайте этой ночи и этого праздника осла, вы, высшие люди! Это изобрели вы у меня, это принимаю я, как доброе знамение, – нечто подобное изобретают только выздоравливающие!

И если будете вы вновь праздновать этот праздник осла, делайте это из любви к себе, делайте также из любви ко мне: и в мое воспоминанье!”¹⁷

Отголоски этого кощунственно-карнавального действия, воспетого Ницше, слышатся и в приведенном выше фельетоне Измайлова о первом вечере “рыцарей зеленого осла”, и в знаменитой авангардистской выставке¹⁸, и в “ослино-икающей ономастопее (ю, ю, ю, фью)” в упомянутой выше “онолатрической” пенталогии Зданевича¹⁹.

¹⁶ Этот сюжет анализируется Ольгой Фрейденберг в статье о мифологическом значении въезда Иисуса на осле в Иерусалим, отождествляющем осла с Иисусом как умирающим и воскресающим божеством (Фрейденберг 1978: 491-531). Интерпретация обряда шествия на ослиати в Вербное воскресенье дается в классической работе (Живов, Успенский 1987).

¹⁷ Пер. Юрия Антоновского. Цит. по <<https://www.nietzsche.ru/works/main-works/zarathustra/antonovsky/?curPos=13>> (дата обращения – 8 марта 2025 г.). “В итоге, – комментировал этот исключенный российской цензурой фрагмент из книги Ницше, – все те “высшие люди”, которые стекаются в пещере Заратустры, сближаются между собою в отрицании; все это люди, отчаявшиеся в Боге и в современном человеке, выражением их общего настроения, служит обряд поклонения ослу, кощунственная пародия на богослужение, которую они все вместе совершают в пещере Заратустры” (Трубецкой 1904: 411).

¹⁸ По мнению Нины Гурьяновой, “нигилистическое неведение футуризма [...] восходит к теологической традиции ‘ученого незнания’ [...], точно так же, как и название одной из выставок апеллирует не только к недавнему скандалу в парижском Салоне, – но и намекает (опять же через посредство *Так говорил Заратустра* Ницше) на средневековый карнавальный по духу ‘Праздник Осла’ как одно из проявлений ‘ученого незнания’ в эстетической сфере” (Гурьянова 2000: 101).

¹⁹ Любвеобильный осел Ильязда кричит: “ю, ИА, РУР РУРАРА ХРУ ФЛЮ ФРЯ”.

Соблазнительно предположить, что к этой литургии отсылают и веселые выкрики в перформативном стихотворении Палаццески (“ihu ihu, ihu”, “A! E! I! O! U!”), предвосхищающем фонетические игры футуристов с ‘освобожденными’ гласными звуками²⁰:

Lasciate pure che si sbizzarrisca,
anzi è bene che non la finisca.
Il divertimento gli costerà caro,
gli daranno del somaro.

А я бы не мешал ему кривляться,
пусть корчит из себя паяца,
он в результате прослышет ослом –
и поделом.

5. Альфа как Омега

Вернемся к двум записям Розанова, представляющим собой, как мы полагаем, развитие темы ‘ослиного царства’ в его творчестве. Если в 1913 году писатель ехидно интерпретировал заумную кричалку футуристов как ‘хорошую’ замену либеральной рационалистической философии Спенсера, то в апреле 1916 года (почти одновременно с выставками футуристов, призывавших, как писал Маяковский, “писать войною”, и выходом *Трубы марсиан* Хлебникова и его единомышленников, в очередной раз “с негодованием” оттолкнувших от себя “порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пятую”) Розанов издевательски переделывает те же стихи Палаццески в своего рода ‘партию осла’, озвучивающую полную деградацию требующей пальбы и корма (зрелищ и хлеба) литературы и отражающую окончательную деградацию современной российской интеллигенции²¹, ибо теперь самое “существо общества есть поле с овсом и лошадью”:

Иги, иги, иги.
Ого-ого-ого...
Тпру, тпру, тпру²².

²⁰ Пословам Ры Никоновой, “поэзия легатная, поющая [...] вплоть до поэзии из одних только гласных звуков” “вытекает” из стиха Альдо Палаццески “Aaaaa Eeeee Иииии Ооооо Ууууу АЕИ-ОУ” (Р. Никонова, *Каабаабстракции*, “Обводной канал”, 1987, XI. Цит. по: <<https://samizdat.wiki/images/d/de/%D0%A7%D0%90%D0%A1%D0%AB70-12-%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D0%B0%D0%B1%D0%B0-%D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8.pdf>> (дата обращения – 9 марта 2025 г.).

²¹ В антисемитской литературе, восходящей к древнеримской пропаганде, указывалось, что евреи якобы поклоняются богу в виде осла. То же обвинение использовалось потом римлянам и по отношению к христианам (Лурье 1923: 26-27).

²² О.А. Лекманов любезно указал нам на перекличку этого текста со скандальным кощунственным стихотворным ‘объявлением’ Николая Асеева 1915 года “Я запретил бы ‘Про-

Иначе говоря, в литературной мифологии Розанова, футуристический крик осла – это своего рода трубный глас, оповещающий о наступившем Апокалипсисе (“Чего ты дивишься, Розанов?” – парафраз из Откровения св. Иоанна Богослова (17: 3-8): “И сказал мне Ангел: ‘Что ты дивишься? я скажу тебе тайну жены сей и зверя, носящего ее, имеющего семь голов и десять рогов’”). В свою очередь, тайна зверя понимается писателем как регресс человечества к первобытной дикости – пародия на завет Господа “плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всяким животным [и всѣми скотами], пресмыкающимся по земле” (Быт. 1: 28).

Дескать, доплодились-таки до скотства и нечленораздельного рева, пакостники²³. “Чем началось – тем кончилось”.

6. Заключение

Но почему же фигуристы? *Последние листья* были впервые опубликованы Николюкиным по рукописи Государственного литературного музея (ф. 362. Оп. 1. Ед. хр. 25-47). Теоретически, конечно, возможно допустить, что футуристов Розанов назвал фигуристами в значении тупых здоровяков-пройдох (как в письме о ‘фигуристом’ прохвосте Капнисте от 1897 года) или каламбурно обыграл в этом наименовании один из любимых вульгарных жестов этой группы авангардистов – фигу (шиш). Но на самом деле публикатор просто ошибочно прочитал в рукописи ‘фигуристы’ вместо ‘футуристы’, которых ‘бьет’ в своей критике (к слову, рядом с евреями) писатель. Действительно, на наш запрос сотрудники Государственного литературного музея любезно подтвердили, что в интересующем нас слове в рукописи (ф. 362, оп. 1, ед. хр. 31, л. 2) “после буквы *ф* идет *у*, а характерное написание *ту*, которое можно спутать с *гу* или *чу*, встречается строкой выше в слове ‘литература’”²⁴.

Забавно, что та же самая ошибка встречается и в статье Осоргина о Маринетти и футуристах, опубликованной в 1914 году в “Вестнике Европы”: “Несомненно, из всех программ *фигуристов*, их политическая программа привлекает наибольшие симпатии шовинистских кругов” (Осоргин 1914: 353).

дажу овса и сена... / Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?”. Из полемиического арсенала дореволюционной поэзии футуристов и критики их противников происходит и позднейшая сатира Ильфа и Петрова на советского авангардиста Феофана Мухина, разбрасывающего горстями овес по холсту: когда художник “перевозил на извозчике картину в музей, лошадь беспокойно оглядывалась и ржала”).

²³ Образ ‘ослиного царства’ встречается, например, в сатире Генриха Гейне *Ослы-избиратели*: “И так как осел я, то вам мой совет / Среди вислоухих героев / Осла непременно избрать в короли / Ослиное царство устрой” (пер. Дм. Минаева; цит. по Гейне 1904: 178).

²⁴ Электронное письмо от 12 марта 2025 года.

Если бы российские футуристы заметили эту опечатку, то наверняка пришли бы в восторг, ведь в фигуральном смысле она довольно точно описывает самые разные аспекты этого скользящего по плоскостям звучащего слова, образа и смысла весело гогочущего иконокластического литературного движения.

Сокращения

ЕДПН:	Ежемесячные литературные приложения к журналу "Нива" на 1902 год за сентябрь, октябрь, ноябрь и декабрь, Санкт-Петербург 1902.
ЗП:	<i>Западноевропейская поэзия XX века</i> , Москва 1977.
ЛИ:	<i>Литературные изгнанники: П.А. Флоренский, С.А. Рачинский, Ю.Н. Говоруха-Отрок, В.А. Мордвинова</i> , II, Санкт-Петербург 2001.
ЭС:	<i>Энциклопедический словарь</i> , XV, Санкт-Петербург 1895.

Литература

Афанасьев 1984:	А.Н. Афанасьев, <i>Народные русские сказки</i> , III, Москва, 1984.
Бенуа 1912:	А. Бенуа, <i>История живописи всех времен и народов</i> , III, Санкт-Петербург 1912.
Бенуа 1968:	<i>Александр Бенуа размышляет</i> , Москва 1968.
Богомолов 1993:	Н.А. Богомолов, <i>На грани быта и бытия: Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Певучий осел</i> (публ.), "Театр", 1993, 5, с. 159-191.
Булгаков 1918:	С.Н. Булгаков, <i>На пиру богов (pro и contra). Современные диалоги</i> , Киев 1918.
Вацууро 1986:	В.Э. Вацууро, "Площадной шут" в пушкинской эпиграмме, "Русская речь", 1986, 3, с. 16-19.
Виноцкий 2009:	И. Виноцкий, <i>Крупюшки заумной поэзии</i> , "Russian Literature", LXV, 2009, с. 261-279.
Галанов 1974:	Б. Галанов, <i>Книжка про книжки</i> , Москва 1974.
Гейне 1904:	Г. Гейне, <i>Полное собрание сочинений</i> , VI, Санкт-Петербург 1904.
Гурьянова 2000:	Н. Гурьянова, <i>Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда</i> , в: <i>Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева</i> , Москва 2000, с. 92-108.

- Дейч 1914: А. Дейч, *Во стане разногласных. Очерки о футуризме в поэзии*, “Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения ‘Нивы’”, 1914, I, с. 107-130.
- Достоевский 1993: Ф.М. Достоевский, *Бесы. Роман в трех частях*, II, Москва 1993.
- Живов, Успенский 1987: В.М. Живов, Б.А. Успенский, *Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России*, в: *Языки культуры и проблема переводимости*, Москва 1987, с. 47-53.
- Зданевич 2021: И. Зданевич (Ильязд), *Дом на говне. Доклады и выступления в Париже и Берлине. 1921-1926*, Москва 2021.
- Зданевич 2014: И. Зданевич, *Футуризм и всечество. 1912-1914*, II, Москва 2014.
- Измайлов 1913: А. Измайлов, *Рыцари зеленого осла. (Первый вечер футуристов)*, “Биржевые Ведомости”, 1913, 3 (16), декабря, с. 4-5.
- Каменский 1974: Василий Каменский, *Жизнь с Маяковским*, München 1974.
- Крусанов 1996: А.В. Крусанов, *Русский авангард: Боевое десятилетие*, Москва 1996.
- Лурье 1923: С.Я. Лурье, *Антисемитизм в древнем мире*, Берлин-Петербург-Москва 1923.
- Львов-Рогачевский 1913: В. Львов-Рогачевский, *Без темы и без героя. (Литература за 1912 год)*, “Современный мир”, 1913, I, с. 95-121.
- Молок 2000: Ю.А. Молок, *Пушкин в 1937 году: материалы и исследования по иконографии*, Москва 2000.
- Орлицкий 2020: Ю.Б. Орлицкий, *Стихосложение новейшей русской поэзии*, Москва 2020.
- Осоргин 1913: М. Осоргин, *Очерки современной Италии*. Москва 1913.
- Осоргин 1914: М. Осоргин, *Итальянский футуризм. (Письмо из Рима)*, “Вестник Европы”, XLIX, 1914, 2, с. 339-358.
- Осоргин 2022: М. Осоргин, *Очерки современной Италии*, предисловие и комментарии А. Ямпольской, Москва 2022.
- Поляков 1998: В.В. Поляков, *Книги русского кубофутуризма*, Москва 1998.
- Проскурин 2000: О. Проскурин, *Литературные скандалы пушкинской эпохи*, Москва 2000.
- Редько 1924: А.М. Редько, *Литературно-художественные искания в конце XIX-начале XX в.в.*, Ленинград 1924.
- Розанов 1994-2010: В.В. Розанов, *Собрание сочинений в 30 тт*, Москва-Санкт-Петербург 1994-2010.
- Сапрыкина 2010: Е.Ю. Сапрыкина, *Футуризм и авангардная культура Италии*, в: *Авангард в культуре XX века: 1900-1930 гг.: теория, история, поэтика*, I, Москва 2010, с. 360-412.

- Трубецкой 1904: Е.Н. Трубецкой, *Философия Ницше: критический очерк*, Москва 1904.
- Фрейденоберг 1978: О. Фрейденоберг, *Везд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии)*, в: *Миф и литература древности*, Москва 1978, с. 623-665.
- Шапир 2015: М. Шапир, *Universum versus. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII-XX веков*, II, Москва 2015.
- Mazzoni 2022: G. Mazzoni, *On Modern Poetry*, transl. by Z. Hanafi, Cambridge 2022.
- Palazzeschi 1910: A. Palazzeschi, *L'incendiario: col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, Milano 1910.
- Tamburri 1990: A.J. Tamburri, *Of Saltimbanchi and Incendiari. Aldo Palazzeschi and Avant-Gardism in Italy*, London-Toronto 1990.

Abstract

Ilya Vinitsky

The Donkey's Song: Aldo Palazzeschi's Canzonetta Let Me Have My Fun (1910) in the History and Mythology of Russian (Anti-)Futurism

Parodies, caricatures, mockery, and scathing remarks by critics often serve as provocative invitations to explore the reception and interpretation of literary experiments within their respective cultural contexts. This kind of literary interpretation “by means of contradiction” might be termed boo-criticism. This article examines a vivid example of such criticism, introducing a characteristic mythopoetic figure that emerged from the heated literary polemics of the 1910s. Taking as its point of departure Vasilij Rozanov’s panic-stricken critique of contemporary literature as a ‘kingdom of donkeys’ – a vision that arguably echoes Aldo Palazzeschi’s transrational stanza in *Let Me Have My Fun!* – the article traces the motif’s origins in Nietzsche and its elaboration in the Russian avant-garde (Kručnych, Gončarova, Majakovskij, Zdanevič).

Keywords

Vasilij Rozanov; Aldo Palazzeschi; Russian Futurism; Transrational Poetry; the Donkey Motif in Modernist Literature; ‘Boo-criticism’.