

- Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.
- Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. М., 1988.
- Кастело А.* Наполеон. М., 2004.
- Лотман Ю. М.* Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры (XVIII — начало XIX века). Т. 4. М., 1996.
- Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1998.
- Манфред А.* Наполеон Бонапарт. М., 1999.
- Массон Ш.* Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М., 1996.
- Наполеон.* Императорские максимы. М., 2003.
- Переписка Екатерины II с братьями Людовика XVI* // Рус. архив. 1890. Кн. 2.
- Плимак Е. Г., Хорос В. Г.* Великая французская революция и революционная традиция в России // Великая француз. революция и Россия. М., 1989.
- Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: Л., 1949.
- Радищев А. Н.* Полное собрание сочинений: В 2 т. М., 1938—1941. Т. 1. Сб. РИО. Т. 23. СПб., 1878.
- Розен А. Е.* Записки декабриста. СПб., 1907.
- Русская литература — век XVIII: Лирика.* М., 1990.
- Свирида И. И.* Утопизм и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
- Симолин И. М.* Из донесений русского посланника в Париже И. М. Симолина вице-канцлеру А. И. Остерману // Рус. архив. 1875. Кн. 2, вып. 8.
- Сироткин В. Г.* Абсолютистская реставрация или компромисс с революцией? (об одной малоизвестной записке Екатерины Великой) // Великая француз. революция и Россия. М., 1989.
- Тихомиров М. Н., Дмитриев С. С.* История СССР. Ч. 1. М., 1948.
- Храповицкий А. В.* Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. М., 1990.
- Чумаков А. В.* Утопии века Просвещения. М., 2000.
- Шацки Е.* Утопия и традиция. М., 1990.
- Mercier de J.-J. Pousseau, considere comme l'un des premiers auteurs de la revolution.* P., 1791.

Статья поступила в редакцию 20.11.2006.

И. Е. Васильев

АВАНГАРД И РЕВОЛЮЦИЯ

Авангардное движение в русском искусстве начала XX в. ставило перед собой грандиозные задачи: его сторонники (представители разнообразных литературно-художественных объединений, главное из которых — футуризм¹), вознамеривались осуществить радикальное преобразование культурной жизни общества и стать разработчиками новых путей духовного развития человечества. Феномен революционности проявлял себя в разных областях социума, не только политико-

¹ Названия авангард, авангардизм и футуризм в статье употребляются как синонимы.

экономической, но и духовной (культуре, искусстве), инспирируя смену полюсов, рокировку «верха» и «низа», переориентацию творческих предпочтений. Футуристы надеялись совершить переворот, опираясь на конструктивные механизмы искусства, а не на его тематические аспекты, использование которых (и только их) не давало необходимой свободы, раскованности, не стимулировало человеческую активность — главную силу преобразований. Само искусство, по мысли реформаторов, должно было стать новым, чтобы служить инструментом переделки мира. Как наиболее радикальные новаторы и революционеры в области искусства авангардисты воевали прежде всего с языком — носителем репрессивной прагматики власти «старой» культуры, конституирующей миропорядок и положение личности. Они производили опустошение знаков, выветривание идейно-образных моделей. Для этого им понадобились разработка новой системы эстетических представлений, создание собственного поэтического языка и средств художественной выразительности. Все это, надеялись футуристы, освободит искусство из плена пассивности и условностей, сделает его живым и действенным.

Процесс переоценки эстетических ценностей формировал новую художественную стратегию, основанную на глобальном недоверии к классическим традициям, академизму, в которых авангард настаивала прежде всего тяга к здравому смыслу и регламентации, рационалистическому распорядку, лишаящему художника свободы творческого самоосуществления. Авангардисты выступили с еретическими заявлениями о необходимости ломать каноны и разрушать существующие стереотипы. Высокая топика искусства замещалась у них образами, порожденными повседневно-обыденной практикой, свидетельствами жизни в ее грубом, приземленном проявлении. Нарушение моральных и эстетических норм, требований вкуса, здравого смысла, вообще всяких приличий и порядка свидетельствовало о накоплении в их деятельности критической массы брутально-волевых импульсов. Желание шокировать программировало экстремистский характер творчества футуристов, чье самоопределение формировалось в обстановке искусительной вседозволенности, осознания неограниченности витальных сил и собственных уникальных возможностей. Отвергая созерцательность и статику, они шумно исповедовали силу и мужественность, ратовали за движение и действие, источали энергию взрыва, бунта, неподчинения, утверждая тем самым напряженную творческую активность, противопоставленную покою филистеров. Их привлекало все властное, биологически сильное, примитивистски грубое, обнажающее жизнь без прикрас с ее жестокими законами и острейшими конфликтами. Альтернативой эстетскому украшательству, любованию красивыми предметами становилась их «эстетика навыворот», эстетика безобразного. В пику академической прилаженности явлений искусства произведения футуристов приобретали нарочито нескладный вид, были исполнены дисгармонических образов, несообразностей, а порой и абсурда. Этим авангард отделял себя от традиционного искусства — психологического реализма, бытописательства, воспроизведения природы. Он вызывал недоумение, дразнил непонятностью своих артефактов, провоцировал на скандал.

Свою деятельность авангардисты первой волны (1910-е) осознавали как перманентную борьбу. В листовке художественного объединения «Союз молодежи» (1913) сообщалось о намерении привлечь «все новые и новые силы к вечно новой и вечно прекрасной борьбе». Это была борьба за свободное искусство и нового человека: «...Мы ценим только те произведения, которые новизной своей рожают в зрителе нового человека» [Русский футуризм, 2000, 227, 228]. «Новый человек» — это идеологема-конструкт революционного дискурса. Борьба за него, формирование его социалистического сознания — важная задача коммунистов и будущих советских властей. Футуристический же «новый человек», конечно, ориентирован в иной плоскости, и сознание его отнюдь не политизировано. Главное в нем — способность к творчеству, желание воспринимать и утверждать новое, решимость вступать на путь внутрикультурного бунта, неприятие буржуазно-мещанской морали, благонамеренности и стандартов массовой культуры. Факт появления такой фигуры и ее соответствующей номинации показателен. «Мы новые люди новой жизни», — писали о себе футуристы в манифесте «Садок судей ЙЙ» [Там же, 43] и не жалели сил на низвержение авторитетов и скандалы.

Футуристическая революционность была анархичной и представляла разрушение и насилие как творческие акты. Современник и критик футуристического движения Корней Чуковский подмечал органичность такого варианта «русского бунта». Для него в футуристах очевидна «воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей — воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая» [Там же, 306].

В творчестве авангардистов доминируют деструктивные импульсы, часто встречаются метафоры уничтожения: «Речетворцы должны бы писать на своих книгах: прочитай, разорви!» (Там же, 49); «...мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали, что для изображения головокружительной современной жизни и еще более головокружительной будущей — надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше» [Там же, 51]. Воспринимая окружающее как арену творческой активности, футуристы жаждали одним волевым усилием победить безобразие мира: «Мировой рокот восстаний страшен ли нам, если мы сами — восстание более страшное?» [Хлебников, 2001, III, 368; далее цитирую Хлебникова по этому изданию с указанием тома и страниц в квадратных скобках. — И. В.]. При этом очертания идеала были размыты, растворялись в самоценных актах бунта и противления. Оскорбительные действия, эпатирующие поведенческие жесты противопоставлялись статике, канону, с которыми ассоциировался покой, оторванное от жизни искусство, поэтому нарушение общественного распорядка, всяческих правил и социальных установлений становилось способом манифестации новых понятий о красоте. Низвержение авторитетов вызывало к жизни героический миф преодоления и победы, утверждающий субъекта культурного действия воителем, завоевывающим мир. Отсюда императивность тона и агрессивность в декларациях, обращениях, воззваниях и самой поэзии (не случайно А. Крученых называл поэзию будетлян «грозной баячью») [Русский футуризм, 2000, 47].

Велимир Хлебников традиционно считается углубленным в себя интровертом. Между тем он настойчиво проявлял властные интенции, чтобы продемонстрировать свое движение по пути успеха и доминирования. Образ автора представлен у него архетипом Властителя с соответствующими функциями (овладения, обладания, реализации собственной воли, достижения превалирования, лидерства и т. п.). Отсюда такие авторепрезентации, как «Король времени Велимир 1-й», «Председатель Земного Шара», «вождь человечества». Отдельные из этих ролей разыгрывались в биографическом пространстве (попытка создать избранное общество Председателей Земного Шара), другие реализовались в творческой практике с неизбежными преувеличениями, условностями, свойственными искусству. Поэтом утверждалась собственная способность властвовать над вселенной: «Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток» [I, 56]; быть водителем народов: «Я победил: теперь вести / Народы серые я буду» [I, 147]; «И, многих людей проводник, / Я разум одену, как белый ледник» [I, 249], владеть законами природы и истории. В воображении поэта даже высшие силы (боги и служащие им жрецы) склоняются перед его могуществом. Он повелевает ими, отправляет в заточение: «сложил в глубь рыбаля сетей» [I, 233], заставляет служить своему искусству: «Вы еще не поняли, что мой глагол — / Это бог, завывающий в клетке» [I, 216].

Образ лирического героя разрастается до космических масштабов: «Я, носящий весь земной шар / На мизинце правой руки...» [I, 243]; «Ну, тащися, Сивка / Шара земного. / Айда понемногу! / Я запрег тебя / Сохой звездною...» [I, 434], уподобляется то государству: «Я и Россия» [I, 434], то полю: «Горело Хлебникова поле...» [I, 448], то скале или острову: «На острове вы. Зовется он Хлебников...» [II, 88]. В этих сравнениях и уподоблениях, при всей их метафоричности, очевидны претензии на величие и грандиозность, выделенность человека в его противопоставленности другим.

Поэту достаточно мысленных усилий, чтобы в своей фантазии сжигать города и целые страны: «Я велик. Лишь я поставлю да-единицу / В рассудке моем, / Будет великого Рима пожар. <...> / Нет-единицу поставлю — / Будет гореть Византия» [I, 385]. Он обрушивался и на нормы, устаревшие правила и культурные стереотипы, аккумулирующие власть обычая и привычки: «Пушкин нам жалок, / Исчезли Баяны, / Протухших русалок / Глаза покаянны» [I, 178]. Сюда попадало и «слово» как синоним вербального искусства. Оно тоже устаревало и поэтому нуждалось в деконструкции: «Громко пел тогда голос Хлебников... / Громадою духа он раздавил слово древних, / Обвалом упал на старое слово коварно» [I, 380].

Борьба и преодоление окрыляют многие его стихи: поэт творит возмездие отступникам и предателям («В дюжеме ругательстве...» [I, 177]), обрушивает свой гнев на представителей старших возрастов, не желающих уступать дорогу молодым: «Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору» [I, 211], побеждает целые государства: «Я затоплю моей силой, мысли потоком / Постройки существующих правительств» [I, 426].

Возрастная самоидентификация связана у Хлебникова, как и у многих других футуристов, для которых будущее было более ценным, нежели настоящее, с мотиви-

вами молодости и бунта: «Наденем намордник вселенной, / чтоб не кусала нас, юношей» [1, 227]. Бунтарским же началом насыщены и регулярные исторические параллели с Пугачевым и Разиным.

Групповая идентичность имеет несколько вариантов: комплиментарный, воспевающий креативные способности будетлян-изобретателей (вместо термина «футуристы» Хлебников предложил свой неологистический вариант — «будетляне»), нередко с оттенком жертвенности и мессианизма («В грязи утопая, мы тянем сетями / Слепое человечество. / Мы были, мы были детьми, / Теперь мы — крылатое жречество» [II, 303]), и наступательный, часто усиленный милитаристской образностью («Мы особый род оружия» [I, 239]; «Мы, воины, смело ударим / Рукой по суровым щитам...» [I, 242]).

Персональная идентичность часто осознается благодаря жертве. В стихотворении «Я вышел юношей один...» ее [идентичности] обретение происходит через самоожжение: лирический герой зажигает собственные волосы именно в условиях душевного дискомфорта. Результатом этого акта стало превращение «я» в «мы», способное к отправлению жизненно важных для истории и общества функций. Еще один пример жертвования — в стихотворении «Мрачное». В определенном плане это центральное произведение Хлебникова, ибо выводит на первый план его главный идентификационный психотип Воина. Герой, разочарованный в жизни и собственных возможностях, проходит через очистительную смерть как средство обновления и присвоения идентификационных гарантий: «Я умер, я умер, и хлынула кровь / По латам широким потоком. / Очнулся я иначе, вновь / Окинув вас воина оком» [I, 176].

Частое в творчестве Хлебникова и других футуристов сомоотождествление с древними воинами — свидетельство тяготения к первоначальному, доцивилизационному кругу зачинателей и первопроходцев, отцов и предков, культурных героев. Подобно тому как пролетарские борцы, беря за точку отсчета интересы рабочего класса, планировали все изменить в обществе — поменять верх и низ, сделать неимущих хозяевами в государстве, авангард вдохновлялся жизнью ранних племен, варваров и перестраивал искусство с помощью движений в область первозданного. Он возрождал время первотворения и начинал новую страницу истории: «В эстетике русского авангарда новое получало прежде всего значение изначального» (Бобринская, 2003, 37). При этом он осознавал свою переходность, ибо находился в зоне действия экстремальных сил и преломлял в своей деятельности крайности полюсов через извечный конфликт «старого» и «нового». Фиксируя эту маргинальность, участник авангардного движения констатировал: «Мы последние варвары мира старого и первые варвары мира нового» (Зданевич, 1998, 568).

Футуризм, воинственно настроенный по отношению к «старым» культурным формам, воспринял Октябрьскую революцию в родственном ключе — как разрыв с прошлым. Футуристы получили возможность продолжить эксперимент на более широком поле и трансформировать свои творческие принципы в программу преобразования жизни. Сближение искусства с политикой легитимировалось задачами жизнестроения, корректирующимися новой исторической конъюнктурой.

Революцию осознали как освобождение, приняли и выразили готовность ей служить поэты Н. Асеев, Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Б. Пастернак, С. Третьяков, В. Хлебников и др., художники Н. Альтман, И. Клюн, К. Малевич, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин, теоретики искусства Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, И. Тарабукин, режиссеры В. Мейерхольд, И. Терентьев и др. Их искусство стали называть «левым». Как и в политике, «левые» враждовали с «правыми» (сторонниками классики, реализма), которые отмечали непонятность произведений «левых» художников, их разрушительные наклонности, нигилизм по отношению к искусству и культуре. «Левые», отождествляя свои эксперименты с революционными изменениями, обвиняли «правых» в устарелости, буржуазности, недееспособности.

Революционаристски настроенные «левые» шли даже дальше большевиков. Они полагали, что ни Февральская, ни Октябрьская революции не решили всех проблем: «Старый строй держался на трех китах. Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное. Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал Октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа» Футуристы призывали сокрушить духовное рабство: «Мы, пролетарии искусства, зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа» [Русский футуризм, 2000, 62, 63]. Они надеялись возглавить эту борьбу в силу своего исключительного положения.

В воспоминаниях Д. Бурлюка конца 1920-х гг. читаем: «Футуризм не школа. Это новое мироощущение» [Бурлюк, 1994, 63]. Эти слова созвучны с еще более радикальным суждением Н. Пунина, высказанным в революционные годы: «Футуризм не только художественное движение, это целое мировоззрение, лишь базирующееся на коммунизме, но в итоге оставляющее его, как культуру, позади; футуризм — движение, углубляющее и расширяющее культурную базу коммунизма» [Пунин, 1919, 2]. Аналогичные мысли высказывали и последователи открытого К. Малевичем супрематизма: «...И если сегодня коммунизм, поставивший владыкой труд, и супрематизм, выдвинувший квадрат творчества, идут вместе, то в дальнейшем движении коммунизм должен будет отстать, ибо супрематизм, охватив всю жизнь, выведет всех из владычества труда, владычества бьющегося сердца, освободит всех в творчество и выведет мир к чистому действию совершенства... на смену ветхому завету пришел новый, на смену новому — коммунистический и на смену коммунистическому идет завет супрематический» [Лисицкий, 1991, 43].

Подобные заявления обнаруживали, что жизнестроительные устремления авангарда стали приобретать довольно небезопасные формы полемичности по отношению к большевистским властям, не признающим никакого соперничества. Возможно, именно подобные притязания на первые роли наряду с другими обстоятельствами позже послужили причинами вытеснения авангарда из зоны легитимной культурной практики. В первые революционные годы новому режиму было

не до искусства, и это позволяло авангардным группировкам претендовать на роль общественных демиургов, чья деятельность была комплементарна партийно-правительственной (сюда относятся попытки объявить футуризм «государственным искусством»), использовать в качестве «пятой колонны» организацию «коммунисты-футуристы»²).

Процитированные выше строки о революции духа — это выдержки из «Манифеста летучей федерации футуристов», опубликованного 15 марта 1918 г. в «Газете футуристов» (подписано Д. Бурлюком, В. Каменским, В. Маяковским). Там же были опубликованы стихи, а также «Декрет № 1 о демократизации искусства (заборная литература и площадная живопись)», которым был взят курс на общественно-полезное, нужное народным массам искусство. Футуризм занял лидирующее положение с одобрения властей, рассчитывавших, подобно А. В. Луначарскому, на его молодежный максимализм и восприимчивость к большевистским нововведениям. Устанавливалась некая параллель: большевики совершали революцию в политике и экономике, а футуристы — в духовной сфере, они — большевики в литературе и искусстве. В заслугу футуризму Маяковский, тогдашний его лидер, ставил широкий тематический масштаб, взрывной дух и ратовал за динамизм и энергию: «Мы спугнули безоблачное небо особняков зевами заводских зарев. Мы прорвали любовный шепот засамоваренных веранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры — какофония войн и революций» [Маяковский, XII, 12—13].

Характеризуя общественно-политическую и культурную ситуацию сразу после революции 1917 г., критик В. П. Полонский писал о месте в ней футуризма: «Футуризм был литературной группировкой, самой угнетаемой в буржуазном обществе; он ничего не имел в настоящем и мечтал все получить в будущем. Ему нечего было терять. Приобрести же он мог много. Оттого-то с первых дней Октября русский футуризм оказался на стороне революционной власти. А так как власть нуждалась в организаторах и руководителях первого, разрушительного периода работа — эта роль оказалась в руках футуризма... Футуристы оказались у власти. Она попала им по праву, так как они были достаточно насыщены ненавистью к прошлому, чтобы без жалости произвести те радикальные перемены, которых требовала революция [Полонский, 1988, 388].

Деятели «левого» футуристического искусства вошли в состав Народного комиссариата просвещения. Н. Альтман, О. Брик, Д. Штеренберг, Н. Пунин заняли ответственные посты. Сблизившиеся с новой властью авангардисты стали называть себя «пролетариями искусства»³ и потребовали уравнительного распределения наличных «эстетических запасов» освобожденного от государственной зави-

² Попытки создания собственной политической структуры (внутрипартийного отряда футуристов) в форме дочерней организации коммунистической партии с целью внедрения своих идей от лица партии предпринимались в начале 1919 и 1921 гг. (см.: Крусанов, 2003, 189—190, 215—216).

³ Выступая на дискуссии «Пролетарий и искусство» в декабре 1918 г., Маяковский заявил (в пересказе газеты «Искусство коммуны»): «Внеклассового искусства нет. Новое создает только пролетариат, и только у нас, футуристов, общая с пролетариатом дорога» (Маяковский, XII, 452).

симости искусства. Был выдвинут лозунг «Искусство — в массы!». Разумеется, речь шла о футуристическом искусстве. В газете «Искусство коммуны» (1918) Маяковский опубликовал ряд дерзко-разрушительных произведений, в которых сказался нигилистический пафос, связывающий идею духовного освобождения с отказом от «старой культуры». («Приказ по армии искусства», «Радоваться рано»). Критика со стороны властных инстанций (в частности, наркома просвещения А. В. Луначарского) несколько приглушила радикальность порыва Маяковского-футуриста, и он вынужден был оправдываться то императивами будущего, ради которого необходимо самоограничение («Той стороне»), то первоочередными задачами пролетарской революции, воспетой им в велеречивой «Оде революции» и вооруженной лозунгами и призывами («Левый марш»).

Художники-футуристы развернули широкомасштабную работу по внедрению в революционный быт (вплоть до оформления улиц и площадей) своих идей, методов и способов творчества⁴. Причем преобладали радикальные подходы, в частности беспредметничество, наиболее соответствующее, по мысли его адептов, характеру и масштабу революционных преобразований. В духе времени под такое положение подводилась классовая трактовка: «Чем свободнее народ, тем содержание играет меньшую роль. Когда же будет весь народ свободный, с повышенным культурным уровнем, не будет классов, тогда нечего будет защищать, отстаивать, порицать, форма искусства будет свободна, как свободен будет и сам народ, и старый мир, мир реальных образов, будет изгнан из искусства как ненужный балласт» [Клюн, 1999, 423].

Надеждам большевиков на «мировую революцию» соответствуют художественные поиски универсальной гармонии и вселенских смыслов в супрематических полотнах К. Малевича, абстракциях В. Кандинского, контррельефах В. Татлина, проунах Л. Лисицкого, пьесе «Мистерия-буфф» В. Маяковского, поэме В. Хлебникова «Ладомир». Авангард вслед за коммунистами строил свой проект идеального будущего и базировал его на собственных эстетических разработках и лабораторных исследованиях таких образовательных заведений, как Свободные художественные мастерские (после 1921г. — Вхутемас), таких исследовательских учреждений, как Инхук.

Но ни демонстрация лояльности и союзничества по отношению к партии, ни наполнение искусства революционной проблематикой, ни идеи о близости с пролетариатом как революционным классом, ни перевод искусства и литературы на конструктивистские рельсы производственничества и левфовскую агитационно-

⁴ Участник авангардного движения первых лет Октября с удовлетворением вспоминал позже: «Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере: подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию... Никто не препятствовал художникам-футуристам в их декоративных ухищрениях: во время революции все заборы, все арки, все стены зданий были разукрашены самым невероятным образом и с самой невероятной фантазией. Время было фантастическое, невероятное, и футуризм было самое чистое из всего, что когда-либо знали» [Русский футуризм, 2000, 430].

пропагандистскую стратегию творчества не смогли предотвратить поражения авангарда: по мере того как проект мировой революции перерождался в рутинные сталинские планы построения социализма в его казарменно-бюрократическом воплощении авангард неуклонно терял свои позиции. Терял он их еще и потому, что выполнил свою разрушительную задачу, а главное — не нашел языка современности, понятного неграмотным массам. Сбылось пророчество давнего оппонента авангарда А. Бенуа, который еще в середине 1910-х гг. предрек гибель адептам нового искусства: «...Они только послужат к огрублению и упрощению художественного вкуса, сами же станут первыми жертвами этого огрубления» Приведенная фраза — только часть суждений мэтра, имеется и знаменательное продолжение: «Они сведут в глубину и погибнут. Но зато там, “на дне”, начнется новое творчество и новое восхождение» [Русский футуризм, 2000, 278]. О том, что жертва авангарда оказалась искупительной, свидетельствует устойчивый интерес общественности к авангардным открытиям, начавшийся со второй половины XX в.

Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

Бурлюк Д. «Фрагменты из воспоминаний футуриста»: Письма. Стихотворения. СПб., 1994.

Зданевич И. О футуризме // Искусствознание. 1998. № 1.

Клюн И. Мой путь в искусстве: Воспоминания, ст., дневники. И., 1999.

Крусанов А. В. Русский авангард, 1907—1932: (Ист. обзор): В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917—1921). Кн. 1. М., 2003.

Лисицкий Л. Супрематизм миростроительства // Эль Лисицкий, 1890—1941. Государственная Третьяковская галерея. М., 1991.

Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956—1959.

Полонский Вяч. Из «Очерков литературного движения революционной эпохи (1917—1927)» // Полонский Вяч. О литературе: Избр. работы / Вступ. ст., сост. и примеч. В. В. Эйдиновой. М., 1988.

Пунин Н. Как могло быть иначе? // Искусство коммуны. 1919. № 7.

Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 2000.

Хлебников Велимир. Собрание сочинений: В 3 т. СПб., 2001.

Статья поступила в редакцию 15.02.2007.