



ВЕЛИМИР
ХЛЕБНИКОВ
И РУССКИЙ
АВАНГАРД

НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ.
ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД, 17–19 ОКТЯБРЯ 2013 г.



Москва
«Азбуковник»
2015

УДК 821.161.1(063)
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
В27



*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 13–14–53501*

В27 Велимир Хлебников и русский авангард. Материалы научной конференции. Великий Новгород, 17–19 октября 2013 г. / Сост. Т.В. Игошева. – М.: Азбуковник, 2015. – 336 с.

ISBN 978-5-91172-104-6

В сборнике материалов научной конференции «Велимир Хлебников и русский авангард» представлены статьи, посвященные жизни и творчеству Велимира Хлебникова, вопросам хлебниковской традиции в творчестве русских писателей, проблемы социокультурного пространства русского авангарда, различные аспекты литературной традиции, связанные с темой «Русская литература и 1913 год». Особый раздел сборника составили доклады о Хлебникове, русском авангарде и изобразительном, визуальном искусстве.

Книга предназначена для исследователей, занимающихся проблемами русского авангарда.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	5
-----------------------------	---

Станислав Стефанович ЛЕСНЕВСКИЙ. Краткая запись устных воспоминаний об Ахматовой (Запись сделана О.Е. Рубинчик)	7
--	---

I

А.А. МАМАЕВ Каким был Хлебников? (Поэт глазами современников)	9
---	---

Н.В. ПЕРЦОВ К текстологии поэмы «Поэт» Велимира Хлебникова	21
--	----

А.А. СТРИГАЛЕВ О прочтении хлебниковского двустипхия «Наш кочень...» (Вместо статьи – 34 зарифмованных строчки с прозаическим комментарием)	34
---	----

Р. ВРООН К истокам хлебниковедения в русском зарубежье (Семь писем В.Ф. Маркова Р.О. Якобсону)	38
---	----

В.В. ШАДУРСКИЙ Русская эмиграция о Хлебникове	54
---	----

Лео БУТНАРУ Велимир Хлебников и проблема словотворчества в европейском литературном пространстве	60
---	----

В.Г. ВЕСТСТЕЙН Метафоры и сравнения в произведениях Велимира Хлебникова	67
---	----

И.Е. ЛОЩИЛОВ Петр Потемкин в поэмах Велимира Хлебникова «Передо мной варился вар...» и «Карамора № 2-ой»	77
---	----

Д.Б. ТЕРЕШКИНА, Т.В. ИГОШЕВА О стихотворении Велимира Хлебникова, посвященном Михаилу Клопскому («Святче Божий!..»)	89
--	----

Ю.Б. ОРЛИЦКИЙ На пути к гетероморфности: генезис ГМС в поэзии Хлебникова	97
--	----

И.Н. ШАТОВА Криптографический карнавал Велимира Хлебникова	108
--	-----

Е.П. БЕРЕНШТЕЙН Метафизика «Танатоса» у Хлебникова	122
--	-----

А.А. АСОЯН Кристаллографическая манера П. Филонова и миропись Велимира Хлебникова	133
--	-----

Н.В. НАЛЕГАЧ В. Хлебников и И. Анненский: возможные точки соприкосновения в области поэтического слова	140
---	-----

С.Н. ПЯТКИН

Персоналия «Хлебников» в «Есенинской энциклопедии» 148

С.А. КИБАЛЬНИК

Константин Вагинов и Велимир Хлебников (К вопросу
о криптографии в русском авангарде 1920-х годов)..... 162

С.В. КЕКОВА, Р.Р. ИЗМАЙЛОВ

От «мыслезёма» В. Хлебникова к панантропизму
Н. Заболоцкого: опыт сопоставления поэтических философем..... 176

А.М. МИРЗАЕВ

О Льве Аренсе, летописце «Полка будетлянского» 187

И.Е. ВАСИЛЬЕВ

Традиции авангарда в неофициальной поэзии
1930-х – середины 1950-х годов 205

II

О.Е. РУБИНЧИК

«Уж не Лозинский ли?» Об адресате ряда
стихотворений Анны Ахматовой..... 228

О.Д. ФИЛАТОВА

1913 год в творчестве Анны Ахматовой:
мотивы личной и общей катастрофы 237

О.А. КУЗНЕЦОВА

«Весна священная» и поэтика авангарда в балете..... 248

А.О. НИКОЛАЕВ

Проблемы «нового зрения» и семантического строя
в кинопоэтике Юрия Николаевича Тынянова 256

III

С.К. БОТИЕВ

Лето в Санталово. Цикл графических работ..... 262

Н.Д. МАРИСОВА

Художественная мастерская иллюстратора С.К. Ботиева
в контексте работы над поэмой В. Хлебникова «Хаджи-Тархан» 272

С.В. МИТУРИЧ

Новгородские рисунки Петра Митурича..... 280

С. БИРЮКОВ

Хлебников в Японии..... 307

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

Пора понимать Хлебникова?..... 309

Л.Г. СЕРГЕЕВА

Об Анне Андреевне Ахматовой 312

ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ

Размышления Вяч. Вс. Иванова о поэзии и культуре 1913 года.
Интервью И. Барсэл..... 329

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Новгородская земля стала последним местом упокоения Председателя Земного шара Велимира Хлебникова, о котором Бенедикт Лившиц написал: «У нас есть Хлебников. Для нашего поколения он – то же, что Пушкин для начала XIX века, то же, что Ломоносов для восемнадцатого». «Колумб новых материков» – так определил Хлебникова В.В. Маяковский. «Лобачевским слова» называл его Ю.Н. Тынянов. За этими определениями возникает образ поэта-новатора, художника глубоко экспериментальной складки, пролагателя новых творческих путей, оставившего после себя разнообразное наследие: стихи и поэмы, драмы и прозу, «сверхповести» и теоретические работы.

Русские поэты-футуристы считали, что они произвели революцию поэтической формы: перенесли акцент со «что» на «как», с содержания на форму. Хлебников же полагал, что только словотворчество и возвращает слову смысл. Или, как писал Г.О. Винокур, «Хлебников стремится к освобождению содержания от формы». Исследуя слово как самостоятельную силу, составляющую часть природы, организующую материал чувств и мыслей, Хлебников с неизбежностью погружался не только в глубины слова, но и в прошлое человечества, по своим корням близкое природной жизни. Авангардные эксперименты парадоксальным образом уводили Хлебникова далеко вперед и одновременно возвращали его в архаическое прошлое. Хлебников метафизически, по-видимому, умел существовать в разных временных пластах. Не случайно Хлебников называл себя «временапщем», «временазом», «королем времени», открывателем «законов времени». Универсализм – вот качество, которое хочется назвать в первую очередь, когда размышляешь о Хлебникове: интерес к законам слова, универсального языка, закономерностям времени, пространственной организации – только некоторые стороны бытия, привлекавшие к себе поэта.

Закономерно, что читательский и научный интерес к жизни и творчеству Велимира Хлебникова в литературном, изобразительном, музыкальном контексте первых десятилетий XX века не только не угасает, но становится все более пытливым, разносторонним, оставаясь при этом по-прежнему страстным и даже пристрастным. Это в полной мере продемонстрировала международная научная конференция «Велимир Хлебников и русский авангард», прошедшая 17–19 октября 2014 года в Великом Новгороде, в Новгородском государственном университете им. Ярослава Мудрого. Конференция продемонстрировала своеобразный срез современного изучения жизни и творчества Хлебникова, собрав на новгородской земле как европейских славистов, так и российских исследователей из различных научных центров хлебниковедения (Астрахань, Москва, Санкт-Петербург и др.). На заседаниях конференции, а также за их рамками в эти дни проходил оживленный обмен мнениями по весьма обширному спектру вопросов и проблем, связанных с Велимиром Хлебниковым и русским

авангардом. Исследователей интересовали вопросы хлебниковской текстологии, библиографии, поэтики, философии, некоторые вопросы, связанные с комментированием текстов Хлебникова. Целый ряд сообщений был связан с темой «Хлебников и русское зарубежье». Отдельный блок сообщений был посвящен пребыванию Хлебникова в дер. Санталово Новгородской губернии в 1922 году. Сборник «Велимир Хлебников и русский авангард» отражает широту и глубокую заинтересованность исследователей к фигуре Председателя Земного шара, демонстрирует исследовательский профессионализм в различных подходах и методах современного хлебниковедения.

С новгородской землей Хлебников оказался связанным лишь последним годом своей жизни и фактом своей смерти на ней. Однако, говоря об одной из ключевых идей Хлебникова («Прекрасный образ человека / Среди природы заронил»), Заболоцкий вспомнил именно о новгородской земле, в которую был погребен этот удивительный человек, явивший миру свои грандиозные замыслы и проекты, лишь отчасти связанные с собственно поэтическим творчеством.

За время подготовки сборника к печати ушли из жизни два участника международной научной конференции «Велимир Хлебников и русский авангард». Одним из них был Станислав Стефанович Лесневский (1930–2014), известный литератор, общественный деятель, глава издательства «Прогресс-Плеяда». Представляя издания «Прогресс-Плеяды», С.С. Лесневский устроил презентацию сборника трудов известного хлебниковеда Р. Дуганова, после чего все участники конференции получили это издание в дар от С.С. Лесневского. Для С.С. Лесневского новгородская конференция стала последней в его жизни конференцией, в которой он принял участие...

Второй была София Вячеславовна Старкина (1966–2014), известный хлебниковед, филолог-подвижник, автор биографии о Хлебникове в серии ЖЗЛ и библиографии, посвященной жизни и творчеству В. Хлебникова, вышедшей в издании «Русские писатели и поэты».

Узнав об уходе из жизни С.С. Лесневского в январе 2014 г., С.В. Старкиной в августе 2014 г. и А.А. Стригалева в феврале 2015 г., участники сборника приняли решение посвятить сборник материалов конференции «Велимир Хлебников и русский авангард» их памяти.

*Светлой памяти
Станислава Стефановича Лесневского,
Софии Вячеславовны Старкиной и
Анатолия Анатольевича Стригалева*

СТАНИСЛАВ СТЕФАНОВИЧ ЛЕСНЕВСКИЙ
НовГУ, 19 октября 2013 г., запись сделана О. Рубинчик

**КРАТКАЯ ЗАПИСЬ УСТНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ
АХМАТОВОЙ НА КОНФЕРЕНЦИИ
«ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД»**

Ср.: Лесневский С.С. «Известный профиль с гордо занесенной головой»: Из воспоминаний об Анне Ахматовой // Литературная газета. 1996. 14 августа. С. 5.

В 1960 и 1964–1965 гг. – встречи с АА. К тому времени С.С. Лесневский – автор заметки о ней в «Краткой литературной энциклопедии». В издательстве думали, писать ли о постановлении, – и решили о нем не упоминать. АА считала, что это правильно.

Заручился поддержкой А. Суркова, который считался официальным покровителем АА. Сурков позвонил – АА согласилась принять Лесневского. В ноябре или декабре

1960 г. на Ордынке. Лесневский предложил АА издать сборник. Работал в издательстве «Советский писатель». Издательство не решилось. Сборник АА хотела назвать «Седьмая книга». Книга не вышла, но появился раздел «Седьмая книга» в «Беге времени».

В 1964 г. Лесневский работал в журнале «Юность». Его отправили в Ленинград за подборкой стихов АА. Встречи на улице Ленина. Один раз пригласила Лесневского и критика Бориса Соловьева в Будку. Сначала предложила фрагмент из «Поэмы без героя». «Я страшно растерялся, потому что ничего не понял». Она спросила: «Вам все понятно?» Лесневский привез фрагмент в Москву, в «Юность» – там тоже не поняли. Тогда АА дала подборку стихов – гораздо больше, чем можно было напечатать. Поэтому решили дать ее хрестоматию (?) со статьей Чуковского.

Когда Лесневский снова приехал к АА, то привез и свою заметку об АА. «Анна Андреевна положила заметку в папку и своим важным голосом сказала: “Вы влюблены в меня”. Видимо, она имела в виду литературное поклонение».

На вопрос о Маяковском ответила: «До революции это Лермонтов, а потом – плакат». Но не с высокомерием о плакате, а как о чем-то грандиозном: все же это Маяковский.

На вопрос об Асееве: «Я слышала о нем только дурное».

У нее на полке стояли тома англоязычного Шекспира с золоченым корешком. На вопрос об отношении к Шекспиру в переводах Пастернака ответила: «Я читаю в подлиннике». Об авторстве Шекспира: «Это все есть Шекспир» – и показала на английские тома Шекспира рукой.

На вопрос о ее отношении к эмиграции: «Мне здесь тошно».

О постановлении (?): «Этого не было».

Лесневский встретил Окуджаву, позвал к АА. Окуджава замахал руками: «Ты что, я ее боюсь». Лесневский пересказал это АА. Она, очень довольная: «Да, они меня боятся».

КАКИМ БЫЛ ХЛЕБНИКОВ?

(поэт глазами современников)

Аннотация

«Облик Виктора Хлебникова – один из самых загадочных в нашей новой литературе. Вернее – даже самый загадочный» (Г. Адамович).

Из статьи А. Мамаева читатель узнает, в чем состоит «хлебниковская непохожесть ни на одного человека» (Н. Асеев) и как внешний облик поэта связан с его внутренним содержанием.

В статье использованы свидетельства тридцати его современников.

Summary

The image of Velimir Khlebnikov is most mysterious in our modern literature. To be more exact, it is the most mysterious image. (G. Adamovich)

The reader of the article by Alexander Mamayev will see for himself the roots of, as Aseyev puts it, “Khlebnikov’s lack of similarity to any other man”. He will also trace the connection between the poet’s appearance and his spiritual content..

The article includes memoirs of Khlebnikov’s thirty contemporaries.

Вступление

Каким был Велимир Хлебников?

Многие современники оставили описание внешности поэта, но его облик, по мнению Николая Асеева, «тщетно будут пытаться представить себе следующие поколения»¹. Частично в этом виновата «хлебниковская непохожесть ни на одного человека»² (Н. Асеев), частично – разнобой, который внесли сами мемуаристы:

«Это гофмановская фигура совершенно, фантастика сплошная»³ (М. Синякова).

¹ Асеев Н.Н.В.В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования. 1911–1998. М.: Языки русской культуры. С. 105. Далее – Мир Велимира Хлебникова, с указанием страницы.

² Асеев Н.Н. Родословная поэзии: Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Советский писатель, 1990. С. 206. Далее – Асеев Н.Н. Родословная поэзии, с указанием страницы.

³ Синякова М.М. Это человек, ищущий трагедии // Вопросы литературы. 1990. № 4. С. 263.

«Вот это действительно был глубоко карнавальный человек»⁴ (М. Бахтин).

«Он был юродивый»⁵ (Н. Павлович).

По свидетельству харьковского профессора В.Я. Анфимова, в лечебнице которого летом 1919 года обследовался Хлебников, у него «в разные периоды жизни, по его ощущению, даже менялась внешность. Он полагал, что прошел через ряд личностей»⁶.

Конечно, нельзя ручаться за достоверность всех мемуаров, учитывая, что многие из них состоялись пост-фактум, по истечении десятилетий, когда Хлебников уже воспринимался как гений, великий поэт современности. Николай Харджиев предупреждает, что свидетельства многих «мемуаристов» грешат многословием и стремлением любой ценой «связать свое имя с именем великого поэта»⁷. Таким образом, отделить зерна от плевел также входит в нашу задачу.

«И, как нахохленная птица...»

*И, как нахохленная птица,
Бывало, углублен и тих,
По-детски Хлебников глядится
В пространство замыслов своих.*

Сергей Спасский

Бенедикт Лившиц справедливо заметил, что в иконографии Хлебникова «наметилась явная тенденция изображать его птицеподобным»⁸. Добавим, что эта тенденция перешла и в мемуарную литературу. Например, замечает Николай Асеев, «был он похож больше всего на длинноногую задумчивую птицу, с его привычкой стоять на одной ноге, с его внимательным глазом, с его внезапными отлетами с места, срывами с пространств и улетами во времена будущего»⁹.

Примечательно, что здесь хлебниковский портрет близок к изображению Гоголя в записи Г.П. Данилевского:

⁴ Велимир Хлебников в размышлениях и воспоминаниях современников (по фотодокументам В.Д. Дувакина 1960–1970 годов) // Вестник Общества Велимира Хлебникова № 1. М.: Гилея, 1996. С. 61. Далее – ВОВХ № 1, с указанием страницы.

⁵ Там же. С. 54.

⁶ Анфимов В.Я.В. Хлебников в 1919 году // Арабист. Хлебниковед. Человек. М.: Гуманитарий, 2007. С. 304.

⁷ Харджиев Н.И. В Хлебникове есть все // Независимая газета. 1992, 1 июля. № 27. С. 6.

⁸ Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение. 1989. С. 407. Далее – Лившиц Б.К., с указанием страницы.

⁹ Асеев Н.Н. Родословная поэзии, С. 206.

«Длинный сухой нос придавал этому лицу и этим, сидевшим по его сторонам, осторожным глазам что-то птичье... Так смотрят с кровель украинских хуторов, стоя на одной ноге, внимательно задумчивые аисты»¹⁰.

Но если внешнее сходство двух великих писателей и могло оказаться случайным, то отнюдь не случайно внутреннее (и тематическое) родство их произведений. Например, «Смерть Паливоды» (запорожец с такой фамилией встречается в «Тарасе Бульбе»), «Велик – день (Подражание Гоголю)» и другие произведения Хлебникова, которому были близки «шепот дивчин, украинские русалки и веселые языческие глаза» «радостных «Вечеров на хуторе близ Диканьки» («Уравнение жизни Гоголя»)»¹¹.

Современниками отмечена не только «птицеподобная» внешность поэта, но даже его речь чем-то напоминала птичью: «К сожалению, нет возможности передать незабываемую интонацию хлебниковского голоса. Какая-то неподражаемая, наивная птичья деловитость...»¹² (О. Самородова).

Не случайно впоследствии он изобрел «птичий язык», стал певцом «птичьей Руси».

Рост

Высокий рост – характерная деталь внешности Хлебникова, отмеченная всеми без исключения его современниками:

«Очень стройный, высокий...»¹³ (Й. фон Гюнтер. Май 1909)¹⁴.

«Высокого роста, красавец...»¹⁵ (Ф. Платов. 1914)¹⁶.

«Это был рослый человек (...), немного сутулый»¹⁷. (К. Клементьева. Зима 1920–21).

«Высокий, плечистый...»¹⁸ (А. Костерин. Апрель 1921).

Более осторожна оценка Рюрика Ивнева: «А внешне высоковатый, чуть сутулый...»¹⁹. Наблюдательный Рюрик оказался ближе к истине, чем все остальные. Это подтверждается записью в дневнике Петра Митурича,

¹⁰ Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1952. С. 438.

¹¹ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Р.В. Дуганова; сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона, Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000–2006. Т. 6. Кн. 2. С. 66. Далее – СС, с указанием тома и страницы.

¹² Самородова О. Поэт на Кавказе // Звезда. 1972. № 6. С. 188. Далее – Самородова О., с указанием страницы.

¹³ Шишкин А. Велимир Хлебников на «Башне» Вяч. Иванова // НЛЮ. 1996. № 17. С. 142.

¹⁴ Дата мною уточнена по письмам Велимира Хлебникова. СС.Т. 6. Кн. 2. С. 118–119.

¹⁵ Платов Ф. Портрет Велимира Хлебникова. М. (без указания года). С. 11. Далее – Платов Ф., с указанием страницы.

¹⁶ Дата, проставленная Ф. Платовым – 1914 – вызывает сомнение. В 1914 г. Хлебников провел в Москве всего десять дней, причем записал в дневник: «Подохну от скуки». Более вероятно, что Платов встречался с ним в 1913 г.

¹⁷ Клементьева К.А. Бережно сохранять первое впечатление // Нева. 1985. № 10. С. 196.

¹⁸ Костерин А.Е. Русские деревни // Москва. 1966. № 9. С. 217. Далее – Костерин А.Е., с указанием страницы.

¹⁹ Ивнев Р. Необыкновенный человек // Учительская газета. 1985. 14 ноября. С. 4.

проводившего поэта в последний путь: «Рост 2 арш<ина> 8 ½ <вершка>»²⁰. Согласно расчетам (вершок – 4,45 см, аршин – 71,12 см), можно с максимальной точностью определить, какого роста был Хлебников: 180,065 см. По нашему времени, изобилующему акселератами, он не показался бы чрепсур уж высоким. Скорее, «высоковатым», как и заметил Р. Ивнев.

Походка

За совершенно бесшумную походку Велимир снискал от друзей прозвище «Пума»²¹ (А. Андриевский). Ходил он «громадными осторожными шагами «пумы»»²² (Дм. Петровский), «“длинной” падающей походкой»²³ (Н. Асеев), которая за два года до смерти до неузнаваемости изменилась. Из харьковской лечебницы (1920) ослабленный, перенесший два тифа Хлебников шагнул навстречу голоду, поездкам на крышах вагонов, ночевкам на голой земле. Это его надломило. Если в 1918 году он мог, вместе с Петровским, уйти за семьдесят километров в степь, отыскивая гору Богдо, то через три года «ослаб до того, что едва мог перейти улицу»²⁴. Все, кто видел поэта незадолго до его кончины, отмечают эту разительную перемену: «он иногда качался на ходу...»²⁵ (О. Самородова), шел «медленными движениями сомнамбулы»²⁶ (К. Зелинский). В мае 1922 года в деревне Санталово Хлебников заболел и слег. Его последней мечтой было «вернуть дар походки»²⁷.

Мечта не осуществилась.

Одежда

Харьков, 1920. На снимке Хлебников и Есенин стоят, напоминая переодетых марктвеновских Принца и Нищего. В шляпе, в белоснежной сорочке с бабочкой форсистый Есенин и оборванный Хлебников, в пальто с чужого плеча. И все-таки Принц – Хлебников. Точнее – король: «Король поэтов», «Король времени».

По-разному запомнили его окружающие.

²⁰ Самиздат века. Полифакт. Минск – Москва, 1997. С. 122. Фото с рукописи санталовского дневника П.В. Митурича.

²¹ Андриевский А.Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым // Дружба народов. 1985. № 10. С. 236.

²² Петровский Д.В. Повесть о Хлебникове. № 162. М.: Акц. Издат. О-во «Огонек», 1926. С. 6. Далее – Петровский Д.В., с указанием страницы.

²³ Мир Велимира Хлебникова. С. 104.

²⁴ СС.Т. 6. Кн. 2. С. 211.

²⁵ Самородова О.С. 191–192.

²⁶ Зелинский К. Дервиш русской поэзии // Знамя. 1957. № 12. С. 148.

²⁷ СС.Т. 6. Кн. 2. С. 218.

«В солдатской шинели и летней шляпе, в обмотках защитного цвета похож он был на бедуина, пробирающегося пешком из пустыни в пустыню»²⁸ (Пимен Карпов).

«На нем был сильно поношенный серый костюм Маяковского, ботинки военного образца (...) и круглая меховая шапочка»²⁹ (П. Митурич. Москва. Январь 1922).

Весь этот пестрый наряд, облекавший Хлебникова, собирался «с миру по нитке»: ботинки ему выдали в ТерРОСТе, где он служил «ночным сторожем», а шапку-кубанку подарил в знак особой признательности матрос Курносов, чей дед служил у купцов Хлебниковых. С этой шапкой Велимир в дальнейшем не расставался.



*В. Хлебников и С. Есенин.
Харьков, 1920*

Уходя из Железноводска нетвердой походкой (его шатало от голода), он на прощанье сказал Самородовой: «Буду пробираться в Горскую республику, там, говорят, дают всем даром обувь, одежду»³⁰. Уходя, он мечтал не о еде, а об обуви: избрав удел странника, он ценил прочную обувь не меньше, чем хлеб.

Хроническую бедность поэта, граничащую с нищетой, отмечали многие современники:

«У Хлебникова никогда не было денег, рубашка одна, брюки рваные с бахромой»³¹ (Лиля Брик, 1914–1915).

«Приехал Витя Хлебников: в одной рубашке! Одели его и обули»³² (В. Маяковский, 1922).

«В одной рубашке!» Это в лютый московский январь!

Но, конечно, не от хорошей жизни он рядился в чужие обноски, в хламиду, в рубище.

Многим он казался «совершенно необычным <...>. Ну чудак такой, юродивый <...>, который не умеет цепляться за жизнь»³³ (Николай Асеев).

²⁸ Карпов П. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М.: Художественная литература, 1991. С. 320.

²⁹ Митурич П.В. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники. Письма. Воспоминания. Статьи. М.: Литературно-художественное агентство «РА», 1997. С. 49.

³⁰ Самородова О.С. 189.

³¹ Брик Л. О Владимире Маяковском // Дружба народов. 1989. № 3. С. 191. Далее – Брик Л., с указанием страницы.

³² Катанян В. Маяковский. Литературная хроника. М.: Советский писатель. 1948. С. 160.

³³ Асеев Н. <Маяковский и Хлебников> // Асеев Н. О поэтах и поэзии: Статьи и воспоминания. М.: Советская Россия, 1989. С. 88.



С.Б. Телингатер.
Хлебников в Баку (1921)

Не случайна и ассоциация поэта с главным героем романа Федора Достоевского «Идиот».

«Передо мной стоял похожий на Достоевского Хлебников, — свидетельствует Евгений Спасский. — Все имущество Велимира составлял белый узелок, с которым под мышкой он и пришел»³⁴.

На сравнение с князем Мышкиным наводит и «белый узелок» (ср.: «В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра»³⁵. Ф.М. Достоевский. «Идиот»), и то, что этот узелок Хлебников держит «под мышкой» (аллюзия на фамилию «Мышкин»), и далее: «на лице появилась блаженная улыбка», что еще больше усиливает сходство поэта с юродивым князем.

Если верить Ольге Самородовой, «Хлебников не проявлял смущения оттого, что его костюм состоит из самых фантастических элементов»³⁶. Думается, что это не так. Например, он терялся, попав в своей

жалкой одежде к какой-нибудь знаменитости. Янко Лаврин вспоминает, как в 1913 году Велимир жил у него в Петербурге. «Приехал он в бедном состоянии, плохо одет, без денег. Однажды я повел его к художнику Борису Кустодиеву. Сам Кустодиев был удивительно занятный собеседник. К сожалению, Хлебников большей частью молчал. Этим-то его знакомство с Кустодиевым и ограничилось»³⁷.

На даче Синяковых с Хлебниковым случилось приключение: его не хотели брать на прогулку из-за того, что он потерял шапку. Стояли холода. Тогда, — вспоминает Б. Косарев, — он оторвал от скупцового воротника своего пальто кусок меха и «появился в каком-то невероятном колпаке: «Я — киргиз», — говорит Хлебников.

³⁴ Спасский С. Хлебников // Литературный современник. Ленинград. Декабрь 1935. № 12. С. 191. Далее — Спасский С., с указанием страницы.

³⁵ Достоевский Ф.М. Идиот. Роман. М.: Советская Россия, 1981. С. 6.

³⁶ Самородова О.С. 190.

³⁷ Пророческая душа: В. Хлебников в воспоминаниях современников // Литературное обозрение. 1985. № 12. С. 97.

«Киргиз не киргиз, – добавляет Косарев, – но в Персии Хлебникова понимали дервиши. Целовали одежду»³⁸.

Остается добавить, что порою Велимир тяготился любой одеждой:

Пала темница рубашки!
А я просто снял рубашку,
Дал солнце народам Меня!³⁹

В. Хлебников. «Я и Россия»

Речь, голос

Все современники сходятся в том, что при высоком росте Хлебников обладал тихим, тонким, как у ребенка, голосом. Стихи он свои читал чуть слышно и редко выходил на подмостки. «Тихая гениальность Хлебникова» (В. Маяковский. Автобиография) не работала на эстраду.

Лиля Брик вспоминает, что Велимир читал «глухим тихим голосом», «бормотал все быстрее и кончил скороговоркой»⁴⁰. Еще нелицеприятнее отзыв Сергея Третьякова: «Но декламация Хлебникова – это же кудахта-нье, да и еще шепотом»⁴¹.

С ними решительно не соглашается Давид Бурлюк, неоднократно слышавший Хлебникова: «Он читает тихо, почти бормочет, но впечатление потрясающее»⁴².

По скудным крупичкам воспоминаний трудно себе представить интонацию или тон хлебниковского «тихого, как бы ломающегося голоса»⁴³ (Г.Л. Владычина). Остается лишь пожалеть, что до нас не дошло ни одной его фонозаписи.

Современники отмечают немногословность поэта и особую манеру его речи. «Говорил он коротко и односложно»⁴⁴ (Борис Денике). «Он ронял слова, комкая, подчас проглатывая окончания. Казалось, гортань не подчинялась ему, и каждый слог его требует отдельных усилий»⁴⁵, – отмечает С. Спасский, – и далее делает пронизательное замечание о том, что контраст между внешним косноязычием Хлебникова и его внутренним языковым богатством стоит в одном ряду с таким противоречием, как бетховенская глухота.

³⁸ Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков // Волга. 1999. № 7. С. 111.

³⁹ СС.Т. 5. С. 225.

⁴⁰ Брик Л.С. 190.

⁴¹ Третьяков С. Велимир Хлебников // Страна-перекресток. М.: Советский писатель. С. 529.

⁴² Независимая газета. 1992, 1 июля. № 27. С. 6.

⁴³ Вестник Общества Велимира Хлебникова, № 2. М.: Гилея, 1999. С. 84. Далее – ВОВХ № 2, с указанием страницы.

⁴⁴ ВОВХ № 1. С. 69.

⁴⁵ Спасский С.С. 191, 194.

Глаза

«Глаза – зеркало души» – красивое выражение, но уже стершееся от чрезмерного употребления. Где же взять новое? У Велимира!

«Глаза – амбары сказок» 46.

А какие глаза были у самого поэта?

Илья Березарк отмечает «глаза особой, “хлебниковской синевы”»⁴⁷ и вспоминает, как осенью 1920-го Велимир оказался проездом в Ростове. До этого Березарк видел поэта лишь раз и опасался, что не узнает его среди многолюдной вокзальной толпы. После долгих поисков он, наконец, увидел какого-то нищего с интеллигентным лицом, прикорнувшего на вокзальной скамейке. «Хлебников или не Хлебников? – сомневался Березарк и решил: – Пусть откроет глаза». Он растормошил бродягу и, когда тот проснулся, воскликнул: «Ура! Хлебников!» Увидев лишь раз эти глаза, их невозможно было спутать ни с какими другими.

«Поражали неожиданно голубые глаза (как у Пушкина)»⁴⁸, – вспоминает А. Андриевский.

«Какая-то бесперспективная глубина была в их жемчужно-серой оболочке»⁴⁹ (Б. Лившиц). А. Бруни-Соколовой запомнилась «устремленность взгляда голубовато-серых малоподвижных глаз»⁵⁰. Неожиданный диссонанс внес поэт Г. Адамович: «Его зеленоватые (sic!) глаза были устремлены в одну точку»⁵¹.

Откуда же такой разноречивый в описании глаз поэта? Некоторую ясность вносит комментарий А. Крученых:

«Голубой цвет глаз сильно зависит от освещения – при ярком электричестве – они ярко-голубые, а при дневном – это белый виноград, и зрачок как точка, а в сумерки, особенно в комнате – они серые»⁵².

«Мне вспоминаются его широко открытые голубого огня глаза. Их взгляд странно магической силы...»⁵³ – отмечает Г. Владычина.

Но, пожалуй, лучше всех о глазах Хлебникова написала Лиля Брик. Она подсмотрела эти глаза, когда он, затаив дыхание, слушал, как читает «Облако в штанах» Маяковский.

⁴⁶ СС.Т. 2. С. 219.

⁴⁷ Березарк И.С. 93.

⁴⁸ Андриевский А.Н.С. 244.

⁴⁹ Лившиц Б.К.С. 407–408.

⁵⁰ Пророческая душа. С. 98.

⁵¹ Адамович Г.В. На земле была одна столица, все другие просто города // Дружба народов. 1995. № 11. С. 162.

⁵² Вечорка (Толстая) Т.В. Портреты без ретуши. М.: Дом-музей Марины Цветаевой. 2007. С. 244.

⁵³ БОВХ № 2. С. 94.

«Голубые озера Хлебникова вышли из берегов, потушили белую ночь за окном»⁵⁴.

И, пожалуй, лучше не скажешь.

По строчкам автопортрета

Жестоки старые тряпки волос.
Черная пашня – лоб.
Горелые пни на болоте – губы (...)
Бессонных ночей глаза голубые –
Точно в старом одеяле дыры.

Велимир Хлебников. 1921

На исходе своей короткой жизни (1885–1922) Хлебников создал этот безжалостный поэтический автопортрет, который поражает и в целом, и каждой отдельной деталью.

«Черная пашня – лоб».

Да, поэт пахал «до жемчужного пота»⁵⁵. Распахивал нетронутые целины поэзии, поднял пятьдесят три (!) новых пласта русского языка⁵⁶.

Современников поражал его «гигантский лоб красивейшей формы»⁵⁷ (А. Андриевский), «чистый, высокий, характерный для мыслителя»⁵⁸ (Н. Асеев), «его огромный лоб производил впечатление горы»⁵⁹ (Е. Гуро).

«Жестоки старые тряпки волос».

Когда-то ухоженные, расчесанные на пробор «волосы соломенного цвета»⁶⁰ (Фон Гюнтер), похожие на «пушистую шерсть безгривого льва-пумы»⁶¹ (Н. Николаева), к исходу жизни не то чтобы поредели, но стали, по наблюдению Т. Вечорки, «заношенными». Поэт запомнился окружающим с «непокрытой спутанной гривой волос»⁶² (О. Самородова), с ниспадающими на плечи «по-монашески длинными волосами»⁶³ (А. Костерин).

«Горелые пни на болоте – губы!»

⁵⁴ Брик Л.С. 190.

⁵⁵ СС.Т. 2. С. 572. Примечания.

⁵⁶ Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М.: Наука, 1983. С. 193–194.

⁵⁷ Андриевский А.Н.С. 236.

⁵⁸ Мир Велимира Хлебникова. С. 104.

⁵⁹ Матюшин М.С. 91. Цит. по: Гуро Е. «Небесные верблюжата».

⁶⁰ НЛО. 1996. № 17. С. 142.

⁶¹ Перцова Н.Н. О рукописи Хлебникова «Слова разговоров». Машинопись, 2005.

⁶² Самородова О.С. 186.

⁶³ Костерин А.С. 217.

Они не всегда были «горелые». Современникам запомнился его «маленький изящный рот»⁶⁴ (Н. Асеев) с «красными губами»⁶⁵ (Ф. Платов), «чуть выпуклыми»⁶⁶, – добавляет Я. Лаврин, а Д. Петровский уточняет: «оттопыренными»⁶⁷.

Выпуклые, словно припухлые, губы были фамильной чертой многих Хлебниковых. Это заметно по фотографиям и предков, и потомков. Вера Хлебникова оставила оригинальный рисунок: «Губы Велимира»⁶⁸.



В. Хлебников. Фото 1913 г.

Заключение

«Всегда по-новому представляется Хлебников. Почти нечеловеческим разнообразием выражений обладают его черты»⁶⁹ (Николай Асеев).

«Облик Виктора Хлебникова – один из самых загадочных в нашей новой литературе. Вернее даже – самый загадочный»⁷⁰ (Георгий Адамович).

АЛФАВИТНЫЙ СПИСОК МЕМУАРИСТОВ

Адамович, Г.В. (1894–1972) – поэт-акмеист. С Хлебниковым встречался незадолго до войны 1914 г.

Андриевский, А.Н. (1899–1983) – литератор, режиссер, автор работы «Мои встречи с Хлебниковым».

Анфимов, В.Я. – харьковской врач-психиатр, автор воспоминаний о Хлебникове.

Асеев, Н.Н. (1889–1963) – поэт. В разные годы опубликовал несколько статей о Хлебникове.

Бахтин, М.М. (1895–1975) – литературовед, философ.

Березарк, И.Б. – журналист, театральный критик. Встречался с Хлебниковым в Ростове летом 1920 г.

⁶⁴ Мир Велимира Хлебникова. С. 104.

⁶⁵ Платов Ф. С. 11.

⁶⁶ Пророческая душа. С. 97.

⁶⁷ Петровский Д.В. С. 16.

⁶⁸ Фонды Дома-музея Велимира Хлебникова.

⁶⁹ Мир Велимира Хлебникова. С. 105.

⁷⁰ Дружба народов. 1995. № 11. С. 161.

Брик, Л.Ю. (1891–1978) – актриса. Хлебников встречался с ней в Москве зимой 1922 года.

Бруни-Соколова, А.А. (1864–1949). Хлебников читал свои стихи в ее квартире в Петрограде (1916).

Вечорка (Толстая), Т.В. (1892–1965) – поэт, автор воспоминаний о бакинском периоде жизни Хлебникова (1920–1921).

Владычина, Г.Л. (1900–1976) – поэт-лирик. Ее знакомство с Хлебниковым состоялось примерно в 1919 г. в Москве.

Гюнтер, Йоханнес Фердинанд фон (1886–1973) – немецкий писатель и переводчик.

Денике, Б.П. (1885–1941) – соученик Хлебникова по казанской гимназии.

Ивнев, Р. (Михаил Александрович Ковалев) (1891–1981) – писатель, переводчик, автор мемуаров о Хлебникове.

Карпов, П.И. (1884–1963) – писатель-самоучка, автор мемуаров о Хлебникове.

Клементьева, К.А. (1896–1984) – художник. Сотрудничала с Хлебниковым в Бакинской РОСТе.

Косарев, Б.В. (1897–1994) – художник. Встречался с Хлебниковым на даче сестер Синяковых под Харьковом (1919).

Костерин, А. – сотрудник газеты «Красный Иран», в которой опубликовал стихи Хлебников.

Крученых, А.Е. (1886–1968) – поэт, соавтор ряда произведений Хлебникова.

Лаврин, Янко (1887–1986) – славист, переводчик, русист. Встречался с Хлебниковым в Москве и Петербурге (1912–1913).

Лившиц, Б.К. (1887–1938) – поэт. В его книге «Полутораглазый стрелец» многие страницы посвящены Хлебникову.

Маяковский, В.В. (1893–1930) – поэт. Дневниковая запись Хлебникова гласит: «24/X (1915) Маяковский назвал меня королем русской поэзии».

Митурич, П.В. (1887–1956) – художник, близкий товарищ Хлебникова. Оставил дневниковые записи о последних днях жизни поэта.

Николаева, Н.В. (1894–1979) – художник, близкая знакомая Хлебникова. К ней обращены некоторые его стихи.

Павлович, Н.А. (1895–1980) – поэт. Ее встреча состоялась с Хлебниковым в Москве (1916–?).

Петровский, Д.В. (1892–1955) – писатель. Оставил «Воспоминания о Велимире Хлебникове».

Платов, Ф.Ф. (1895–1967) – художник. Оставил два портрета Хлебникова в акварели.

Самородова, О.С. (1893–1942?) – автор воспоминаний о встречах с Хлебниковым в Баку и Железноводске.

Синякова, М.М. (1890–1984) – живописец. К ней обращено стихотворение Хлебникова «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова...».

Спасский, Е.Д. (1892–1982) – художник, запечатлевший Хлебникова в графике.

Спасский, С.Д. (1898–1956) – поэт, близкий к футуристам.

Харджиев, Н.И. (1903–1996) – литературовед, исследователь авангарда, издатель «Неизданных произведений Велимира Хлебникова» (Москва, 1940).

**К ТЕКСТОЛОГИИ ПОЭМЫ «ПОЭТ»
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА¹**

Аннотация

Поэма «Поэт» Велимира Хлебникова существует в двух редакциях: первая («Харьковская») создана в октябре 1919 г., когда автор находился в губернской психиатрической больнице в Харькове; вторая («Гроссбуховская») относится к весне 1921 г. – в составе рабочей тетради под условным названием «Гроссбух». В статье дается сопоставление этих редакций; анализируются случаи «строковой неопределенности» (т.е. неопределенности разбиения текста на строки) во второй редакции.

Summary

On the textology of Velimir Khlebnikov's narrative poem «The Poet»

Velimir Khlebnikov's narrative poem «The Poet» exists in two versions: the first (the «Kharkov» version) was written in October 1919, when the author was undergoing treatment at a province mental hospital in Kharkov; the second (the «Grossbuch» version, so called because it is contained in a manuscript notebook conventionally known as the “Grossbuch”) dates to the spring of 1921. The paper compares these versions of the poem and explores cases of so called «line indeterminacy» (i. e. ambiguities in line boundaries) in the second version.

Для поэмы «Поэт» – одного из шедевров Велимира Хлебникова – существует два рукописных источника: первая редакция поэмы (РГАЛИ², ф. 527, оп. 2, № 3 – пять страниц), насчитывающая 374 стихотворных строки, относится к октябрю 1919 г., вторая (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, № 64, лл. 94–99 – 11 страниц рабочей тетради «Гроссбух»), превышающая первую по объему на 90 строк, – к весне 1921 г. При жизни автора поэма не была напечатана, поэтому упомянутые две рукописи являются единственными источниками текста поэмы, впервые опубликованной в 1928 г. в первом томе первого (пятитомного) собрания сочинений поэта³.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках проекта № 13–04–12029 [«Разработка информационной системы мультимедийного представления текстологической информации (Проект “Видеотекст”)»].

² РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства. Собр. произв.: в 5 т. Т. 1.

³ Хлебников В. Поэмы / Ред. Н. Степанов. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. С. 145–159.

Первая редакция представляет собой беловик, подаренный профессору В.Я. Анфимову, лечившему поэта (с замечательной надписью-посвящением в конце текста: «Посвящаю дорогому Владимиру Яковлевичу, внушившему мнѣ эту вещь прекрасными лучами своего разума, посвященнаго наукѣ и человѣчеству. В. Хлѣбниковъ»); в нем текст поэмы разбит на 11 пронумерованных главок-разделов; во второй редакции этого деления нет. Вторая редакция – это черновик: правки в ней довольно много. Первая редакция написана по старой – дореформенной – орфографии; во второй соблюден режим пореформенной орфографии, однако иногда автор оставляет в тексте элементы старой. Во второй редакции, как ясно из приведенного выше указания строковых объемов редакций, имеются весьма обширные добавленные фрагменты, однако и в первой обнаруживаются три строки, изъятые во второй (причем эти изъятые строки представляются весьма значимыми и высокопоэтическими: «И серебрянной парчи / Льются бѣлые лучи.»; «Или игрой ночныхъ очей,»). В ряде случаев порядок строк фрагментов первой редакции во второй изменен. Во второй редакции весьма многочисленны случаи локальной коррекции строк первой.

Беловик первой редакции, как было сказано, был подарен Анфимову⁴. То обстоятельство, что доля совпадений строк первой и второй редакций весьма значительна и что между ними наблюдается большое количество строковых соответствий, позволяет довольно уверенно

⁴ В.Я. Анфимов оставил замечательные воспоминания – «В. Хлебников в 1919 году», впервые напечатанные в 1935 г. и аутентично републикованные Н.С. Шефтелевич в 2007-м: 1) Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы. Выпуск 1. Краснодар: Издание Краснодарского Горздраотдела, 1935; 2) Арабист. Хлебниковед. Человек: Сб. памяти М.С. Киктева / Отв. ред. Е.Р. Арензон. М.: Гуманитарий, 2007. С. 300–309. Имеет смысл привести выдержки из этого мемуарного свидетельства – одного из лучших в хлебниковской мемуаристике (цитируется по републикации): «В суровую зиму 1919 года среди обширных и плохо топленных палат Харьковской губернской психиатрической больницы невольно обращала на себя внимание оригинальная фигура больного. <...> Высокий с длинными и тонкими конечностями, с продолговатым лицом и серыми спокойными глазами он кутался в легкое казенное одеяло, зябко подбирая большие ступни <...>. Задумчивый, никогда не жалующийся на жизненные невзгоды и как-будто не замечавший лишений того сурового периода; тихий и предупредительный, он пользовался всеобщей любовью своих соседей. [с. 300] <...> Все поведение В. Хлебникова было исполнено противоречий <...> Иногда часами оставался в полной бездельности, а иногда часами, легко и без помарок, быстро покрывал своим бисерным почерком клочки бумаги, которые скоплялись вокруг него целыми грудами. [с. 304–305] <...> В процессе работы экспериментально-психологического исследования я для изучения способности фантазии дал своему испытуемому три темы – охота, лунный свет и карнавал. В результате у меня оказалось три оригинальных произведения крупного художника слова, хотя и отмеченные печатью болезненного творчества. <...> Третья тема вызвала даже к жизни небольшую поэму в 365 строк. Автор это выполнил со свойственной ему виртуозностью в версификации и указывает на это в следующих строчках: “Сколько тесных дней в году, столько строчек стройным словом я изгнанный поведу по путям судьбы суровым”. <И Анфимов, и сам автор поэмы в подсчетах ошиблись: как уже было сказано, в 1 й редакция поэмы 374 строки.> В оригинале, который хранится у меня, эта поэма так и называется “Карнавал” и заканчивается ценным для меня посвящением. [с. 307]».

предположить, что перед глазами поэта во время создания второй редакции находились какие-то материалы по первой – либо полная копия, либо какие-либо записи. Здесь я позволю себе не согласиться с одним фрагментом из очень содержательного и информативного (лучшего из известных мне) комментария к поэме С.В. Старкиной, которая пишет: «Скорее всего, к тому времени у Хлебникова не было на руках первоначального автографа, поэтому он восстанавливает текст по памяти <...>»⁵. Восстановить по памяти столь большое количество строк вряд ли было возможно; при этом во многих случаях в черновике второй редакции в качестве неокончательных вариантов строк мы видим варианты первой.

Поэма «Поэт» справедливо печатается в изданиях Хлебникова по редакции «Гроссбуха», которая и по времени создания следует за первой, и превосходит ее по объему; поэтическое качество добавленных фрагментов весьма высоко; правка отдельных строк и фрагментов весьма значима. Отмечу, прежде всего, расхождение названий произведения в двух редакциях⁶: в первой мы видим «Карнаваль», во второй – редкое для названия сочетание с внутренней точкой – «Поэт. Весенние святки». Последнее в рукописи написано справа от первой строки в правом верхнем углу страницы – л. 94; фрагмент «Весенние святки» добавлен карандашом, точка же после «Поэт» поставлена чернилами. У меня нет уверенности в том, что автор здесь не пробовал разные варианты заглавия – то ли «Поэт», то ли «Поэт. Весенние святки», то ли просто «Весенние святки»; тем самым в данном случае я вижу проявление эдиционной текстологической неопределенности, о которой см. ниже – с. 26–27. Окончательный выбор названия здесь затруднен – и может быть сделан лишь предположительно (возможно, он не был сделан самим автором). Мое текстологическое и эстетическое чутье склоняет к полному варианту – «Поэт. Весенние святки» – что, конечно, не препятствует сокращенному наименованию «Поэт». (Подобным образом сокращаем мы развернуто-поэтическое название сказки Пушкина – «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»; вполне правомерно в непринужденном стиле изложения сокращать названия «Евгений Онегин» или «Домик в Коломне» до *Онегин* или *Домик* соответственно.).

⁵ Хлебников В. Сердце речаря: Стихотворения и поэмы / Сост., коммент. и статья С. Старкиной. Ил. П. Перевезнцева. СПб.: Вита Нова, 2009. С. 545.

⁶ Колебания Хлебникова в наименовании поэмы отражают его дневниковые и рабочие записи: «Поэт и Русалка», «Русалка», «Масленица Русалка» (см. комментарий С.В. Старкиной – там же).

Приведу несколько примеров расхождений между фрагментами Харьковской и Гроссбуховской редакций поэмы Хлебникова:⁷

- И въ полдень тѣнь лежитъ у ногъ / Какъ очарованный вѣнокъ. <1>
~ И в полдень тень лежит у ног / Как очарованный зверок. <94>

- Иди весна! Зима долой! / Зовешь веселой трубой! <1> ~ Иди весна! Зима долой! / Гремь весеннее трубой! <94> <◀>

- И этотъ холодъ вдохновенный / Ея серебрянныхъ растений / И этотъ вѣтеръ современный / Полу призыва, полу пѣній. / И узелъ ткани вдоль колѣній / И кольца нѣжныхъ откровений <1> ~ И этот холод современный <◀> / Ея серебрянных растений / И этотъ ветеръ вдохновенный <◀> / Из полуслов и полупенія / И узелъ ткани у колен / Где кольца чистых сновидений <94 об.>

- Голубой одежды токи, / Моря синяго взволнованней / Ты размечешь на востокъ / И посмотришь очарованней. / Свѣтлы воздуха затѣи / Льются кольца точно змѣи. / И серебрянной парчи / Льются бѣлые лучи. <1> ~ И своего я потоки <◀> / Моря свежаго взволнованней <◀> / Ты размечешь на востоке / И посмотришь очарованней / Сини воздуха затеи <◀> / Сны кружились точно змеи <94 об.>

- И копья упорныхъ снѣжинокъ / Упавшихъ на полъ мостовой, / Скамья. Полу шуть, полу инокъ / Самъ другъ съ черноглазой женой / Какъ черной ночью добровольцы / Блестѣли длинныхъ кудрей кольца, / И воздухъ краснымъ углемъ жегъ / Въ прическѣ красный лоскутокъ. <2> ~ И копья упорныхъ снежинок / Упавшихъ на полъ мостовой / Скамья. Голо выбритый иннок / Вдвоемъ съ черноокой женой / Какъ голубого богомольца <цы> / Качались длинных кудрей кольца / И полночь красным углем жег <◀> / Въ ея прическе лепесток. <95 об.>

- Тогда хотѣли звѣзды жгучія / Соединить въ одно созвучіе / Исполнены тайны виды, / Купавшихся въ рѣчкѣ русалокъ, / И мельницы сельской труда, / И дерево полное галокъ. <2 об.> ~ Тогда хотели звезды жгучія / Соединить в одно созвучіе / И смуглую веру воды, / Веселыя брызги русалок <◀> / И мельницы ветхой труда / И дерево полное галок / И девы ночные виды. <97 об.>

⁷ Слева от тильды дается фрагмент первой редакции, справа – соответствующий фрагмент второй; граница между соседними строками здесь и далее отмечается слэшем; номера соответствующих страниц из единиц хранения (указанных в самом начале настоящей статьи) даются после цитаты в угловых скобках; знак ◀ в угловых скобках после строки из второй редакции означает, что соответствующая строки из первой фигурирует во второй в качестве неокончательного варианта (т.е. во второй этот вариант зачеркнут и заменен другим). Здесь и далее фрагменты рукописей цитируются аутентично – с сохранением правописания и ошибок.

Как видно даже из приведенных примеров локальных расхождений между двумя редакциями поэмы, вторая редакция подчас далеко уходит от первой. Возвращаясь к уже упомянутому комментарию С.В. Старкиной: «Начиная с 1928 г., когда впервые была опубликована поэма, и до сегодняшнего дня во всех изданиях публикуется редакция “Гроссбуха” (“анфимовская”) редакция поступила в РГАЛИ в 1976 г.; не опубликована). Таким образом, эта редакция де-факто стала считаться основной, хотя автограф, подаренный Анфимову, содержит едва ли не более совершенный текст и вполне равноправный с текстом “Гроссбуха”»⁸.

Сама С.В. Старкина в издании «Сердце речаря» публикует «Поэта» все же по «Гроссбуховской» редакции, присоединяясь, таким образом, к предшествующим публикаторам. Лишь отчасти соглашаясь с ней в сопоставительной оценке качества двух редакций поэмы, я полностью согласен с необходимостью ввести в научный оборот первую – «Харьковскую» (или «Анфимовскую») – редакцию. Полагаю, что эту поэму в научном издании нужно печатать в обеих редакциях – одну после другой, однако при этом в качестве основной выбрать редакцию «Гроссбуха». Харьковская редакция при этом должна предстать не в разделе «Другие редакции и варианты» (полностью или в виде перечня расхождений с основной), а как некоторым образом «равноправная» с «Гроссбуховской». Укажу на текстологический прецедент: в первом томе академического собрания сочинений Пушкина, подготавливаемого в Институте русской литературы РАН, ранние и поздние редакции ряда лицейских стихотворений представлены последовательно рядом друг с другом в основном тексте⁹.

⁸ Хлебников В. Сердце речаря. С. 545 (см. выше сноску 5).

⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т 1. Лицейские стихотворения. 1813–1817. СПб.: Наука, 1999. – В этом томе указанным образом представлены редакции следующих 48 стихотворений: «Красавице, которая нюхала табак», «Пирующие студенты» (поздняя ред. – «К студентам»), «Воспоминания в Царском Селе», «Романс», «К Личинию» (поздняя ред. – «Личинию»), «К Г<аличу>», «Мое завещание. Друзьям», «К Д<ельвигу>» (поздняя ред. – «К Д<ельвигу>. (Ответ)»), «Слеза», «Гроб Анакреона», «Моему Аристарху», «К живописцу», «Сраженный рыцарь», «К ней», «Усы. Философическая ода», «Осеннее утро», «Наездники», «Элегия» [«Счастлив, кто в страсти сам себе...»], «Месяц», «Певец», «К сну» (поздняя ред. – «Морфею»), «Слово милой», «Элегия» [«Я видел смерть; она в молчаньи села...»] (поздняя ред. – «Подражание»), «Желание», «Друзьям» [«К чему, веселые друзья...»], «Элегия» [«Я думал, что любовь погасла навсегда...»], «Заздравный кубок», «Амур и Гименей. (Сказка)» (поздняя ред. – «Амур и Гименей»), «Фиал Анакреона», «К Ш<ишко>ву» (поздняя ред. – «Ш<ишко>ву»), «Пробуждение», «Картины» (поздняя ред. – «Фавн и пастушка. Картины»), «К Каверину» (поздняя ред. – «К К<аверину>»), «Безверие», «К молодой вдове», «Элегия» [«Опять я ваш, о юные друзья!...»], «Стансы. (Из Вольтера)» (поздняя ред. – «Стансы. Из Вольтера»), «Письмо к Лиде», «Послание В.Л. Пушкину» (поздняя ред. – «П<ушки>ну»), «Товарищам», «<Отрывок>» [«Когда погаснут дни мечтанья...»] (поздняя ред. – «В альбом»), «В альбом Пушкину», «Кюхельбекеру» (поздняя ред. – «Разлука»), «Старик. (Из Марота)» (поздняя ред. – «Старик»), «Роза», «Эпиграмма» [«Скажи, что нового”. – “Ни слова”...»] (поздняя ред. – «Любопытный»), «Надпись в беседке», «Твой и мой».

Что касается Хлебникова, сложный текстологический казус связан с другой его поэмой – «Лесная тоска»; ее судьба напоминает судьбу поэмы «Поэт».

«Лесная тоска» также имеет две редакции; она тоже при жизни Хлебникова не публиковалась. Первая редакция – как и первая редакция «Поэта» – написана в харьковской психиатрической больнице и преподнесена Анфимову (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, № 84), вторая также находится в «Гроссбухе» (лл. 29 об.–30). Объем расхождений между редакциями «Лесной тоски» существенно больше, нежели между редакциями «Поэта». Однако «Гроссбуховская» редакция «Лесной тоски», существенно уступает по объему и поэтическому совершенству первой – «Харьковской». В данном случае я согласен с мнением и оценкой С.В. Старкиной: «В 1921 г. поэт, вероятно, по памяти, восстановил текст и записал его в *Гроссбухе*. Текст *Гроссбуха* черновой и конспективный сюжетная линия намечена пунктирно»¹⁰. Все же, по-видимому, и в случае «Лесной тоски» две редакции поэмы вполне уместно печатать последовательно – одну после другой, причем первой, думается, вполне правомерно дать первую по времени создания; в упомянутом издании Хлебникова «Сердце речаря...» С.В. Старкина публикует именно ее, называя ее «основной»¹¹. Другое решение принято в 4-м томе последнего собрания сочинений Хлебникова, где в основном составе поэм печатается вторая по времени – Гроссбуховская – редакция, а Харьковская полностью приведена в разделе «Другие редакции и варианты»¹².

Я полагаю, что случай «Лесной тоски» являет собой феномен эдиционной текстологической неопределенности – одной из разновидностей общего феномена текстологической неопределенности, о котором шла речь в моей совместной статье с И.А. Пильщиковым. Ситуация текстологической неопределенности – это «невозможность достаточно точно, основываясь на строгих научных доводах, обосновать выбор основного текста или его неокончательных вариантов. В первом случае мы имеем дело с эдиционной текстологической неопределенностью, во втором – с вариантной. <...> Когда для установления основного текста мы не можем опираться на достаточно надежные научные соображения, приходится привлекать соображения другого рода: эстетические, основанные

¹⁰ Хлебников В. Сердце речаря. С. 544 (см. выше сноску 5).

¹¹ Соглашаясь с С.В. Старкиной по поводу более высокого эстетического статуса первой по времени редакции «Лесной тоски», не могу не отметить, что в отдельных местах – впрочем, немногочисленных – вторая выглядит лучше.

¹² Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. С. 66–74 (2-я ред.), 293–304 (1-я ред.), 354–356 (примечание).

на традиции или какие-либо другие. Такое возникает, скажем, в том случае, когда произведение не было опубликовано при жизни автора, а рукописные источники не позволяют с полной определенностью установить последние варианты тех или иных мест, выявить относительно последних окончательное творческое решение автора. Ситуацию такого рода неопределенности, не позволяющую с высокой точностью обосновать для представления в издании один какой-либо вариант из имеющихся в источниках, можно назвать **эдиционной текстологической неопределенностью**¹³.

Эстетические соображения склоняют в случае «Поэта» в качестве основной избрать вторую по времени, «Гроссбуховскую», редакцию, а в случае «Лесной тоски» – первую по времени, «Харьковскую». Однако, на мой взгляд, в научном издании существен не столько порядок расположения в пространстве книги двух редакций, сколько приращение им в некотором смысле равноправного статуса в свете выявленной ситуации эдиционной текстологической неопределенности, для чего следует их печатать одну после другой (как это сделано в упомянутом первом томе академического собрания сочинений Пушкина для 48 стихотворений – см. сноску ⁹ выше).

Коснусь вопроса разбиения текста на стихотворные строки – в связи с некоторыми сложными случаями такого рода во второй – «Гроссбуховской» – рукописи поэмы «Поэт». Можно выделить три разновидности подобных случаев: (А) рукописный фрагмент представлен в виде физически единой строки, тогда как локальная ситуация в рукописи позволяет с достаточной уверенностью предполагать здесь две стихотворные строки; (В) рукописный фрагмент представлен в виде физически единой строки, содержащей внутреннюю рифму или имеющей в 1-й редакции в качестве соответствия две стихотворные строки (при этом ситуация в рукописи и сопоставление с другой рукописной редакцией текста не позволяет уверенно разбить физически единую строку на две стихотворных); (С) рукописный фрагмент представлен в рукописи в виде двух физических строк, которым в 1-й редакции соответствует одна физическая. Разновидность (А) может быть связана с тем, что автор, написав стихотворную строку, после этого переходит к следующей, затем пишет еще одну-две строки, «открывает» новую рифму, а соответствие к ней подбирает в предшествующем тексте, так сказать – поднимается выше по тексту для «насыщения» рифменного ожидания; при этом, присоединив – вследствие рукописной «тесноты» – новую рифмующую строку к уже написанной ранее, начинает эту новую не с прописной, а со строчной буквы.

¹³ Перцов Н.В., Пильщиков И.А. О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 3–30. Приведенная цитата – на с. 11–12.

Из Гроссбуховской рукописи я приведу факты всех трех разновидностей¹⁴.

(А) Физически единая строка «скрывает» две стихотворные (9 случаев)

(А1) Восклицали нараспев # в бурных песнях опьянев. <94 об.>

Контекст:

опьянев нараспев
Восклицали ~~нараспев~~ в бурных
песнях опьянев.

~~Двумя~~
Честою занятая лавка

1-я редакция: 2-й строки нет <Восклицали: Дѣва-Цаца! / Восклицали, опьянѣвъ. / 3 / Любобной парой занятая лавка,> <1>

(А2) Пролетевшие по улице, # хохот ведьмы и скотов, <95 об.>

Контекст:

~~Гик~~
С писком плача, ~~гик~~ шутов
вой ~~бой~~
Крик кошачий, ~~ночь~~ котов
по хохот
Пролетевшие ~~крыши~~ улице, ~~пляска~~ ведьмы и скотов,
Человек верблюд сутулится
Стоны рыб свисты
Говор рыбы, ~~вопли~~ сов.

1-я редакция: Фрагмент отсутствует.

¹⁴ После наименования раздела разновидности в круглых скобках указывается число соответствующих случаев в рукописи «Гроссбуха»; из первой разновидности в разделе (А) приводятся только первые три случая. При описании конкретного случая после его идентификатора – (А1), (А2), (В1) и т. п. – приводится фрагмент рукописи «Гроссбуха», после которого в угловых скобках дается номер страницы единицы хранения. В разделе (А), т.е. тогда, когда физическая строка «скрывает» две предположительные стихотворные, знак диез # обозначает границу между ними. Затем приводится контекст строки – упрощенный фрагмент транскрипции рукописи. Фоном выделены подфрагменты, написанные чернилами другого цвета, отличного от цвета окружения. Знаком слэша / обозначается, как и ранее, реальный, «физический», переход в рукописи на следующую строку.

Комментарий: Предположительно физически единая строка (А2) мыслилась автором как отдельная стихотворная; после ее начертания автор написал строку, рифмующую с последним словом в (А2) – «скотов», а впоследствии вставил выше этой последней строки строку «Человек верблюдов сутулится», рифмующую с первой половиной строки (А2).

(А3) Сажа плачущих усов, # на телеге красный рак <95 об.>

Контекст:

Стоны рыб свиеты

Говор рыбы, вопли сов.

ОЧИ

Сажа плачущих усов, на телеге красный рак

с расписным лицом **волосами**

святочной

В харе радостной дурак как кумачь

Лицем красном точно ма мак

Бьет жестяной в боченок

1-я редакция: Фрагмент отсутствует.

Комментарий: Скорее всего, написав фрагмент «Сажа плачущих усов» – первую половину физической строки (А3), автор начал в следующей строке новую – рифму («дурак ~ мак»), а затем, зачеркнув строку «Лицем красном точно мак», написал другую рифмующую строку – «на телеге красный рак» – на одной строковой полосе с уже написанным.

(В) Физически единая стихотворная строка, имеющая внутреннюю рифму или соответствующая в 1-й редакции двум стихотворным строкам (3)

(В1) **Так** весна встает от сна. <94 об.>

Контекст:

Озаренная цветами

Вдохновенная устами

Так

[То] весна встает от сна.

1-я редакция: Озаренная цвѣтами, / Съ вдохновенными устами, / То весна / Встаеѣтъ отъ сна. <1>

(В2) Скакали дети небылицы <94 об.>

Контекст:

Подведены набелены

Скакали дети

Проходят тени небылицы.

Горят чертою очарован[ой]→ей!

Как призрак к-призрак[у]→ом! прикованный

1-я редакция: Подведены набѣлены / Мелькають лица. / Небылицы / Чертой сверкають очарованной / Къ забавнымъ призракамъ прикованной.

Комментарий: В 1-й редакции фрагмент «Небылицы» составляет одну физическую и стихотворную строку – и, стоя после точки в предшествующей строке, начинает новый синтаксический период – это словоформа мн. падежа им. падежа. Во 2-й редакции фрагмент «небылицы» синтаксически подчинен предшествующему слову – это словоформа ед. числа род. падежа.

(В3) С веселіемъ страха, быстрѣ чемъ птаха. <96 об.>

Контекст:

и волосы бросились вниз по плечам

Оленей сбесившимся стадом.

По пропастям и водопадам.

Ночным табуном сумасшедчих оленей,

С веселіемъ страха, быстрее чемъ птаха!

Таким он стоял сумасшедчій и гордый

Певец (голубой темноты строгій кут

морскою волною

Обвил его шею измятый лоскут)

1-я редакция: И волосы бросились внизъ по плечамъ / Ночнымъ табуномъ сумасшедчихъ оленей / – Съ веселіемъ страха, / Быстрѣ чемъ птаха. / 7 / Такимъ онъ стоялъ какъ утесъ вдохновеній. / Сумасшедчій и гордый / Пѣвецъ (голубой темноты темный куть) / морскою волною обвилъ его синій лоскутъ. <2>

(С) Две физических стихотворных строки, соответствующие в 1-й редакции двум стихотворным строкам (1)

С высокаго темени / Волосы падали <96>

Контекст: С высокаго темени / Волосы падали / Оленей сбесившимся стадом / Что в небе, завидев врага, / Сбегаёт, закинув рога, / Волнуясь, беснуясь морскими волнами / Рогами друг друга тесня <...>

1-я редакция: и вольнаго темени волосы падали / Оленей сбѣсившимся стадомъ, / Что, въ небѣ завидѣвъ врага, / Сбѣгаетъ, закинувъ рога, / Волнуясь, бѣснуясь морскими волнами, / Рогами другъ друга тѣсня, <...> <2>

В подобного рода случаях неопределенности разбиения рукописного текста на стихотворные строки необходимо внимательно рассматривать конкретную ситуацию в рукописи. Относительно рукописи «Поэта» в «Гроссбухе» в научном издании следует для разновидности (А) давать разделение соответствующих рукописных физических строк на две стихотворные, для разновидности (В) – сохранять единую физическую строку как единую стихотворную, а для разновидности (С) – сохранять две отдельные стихотворные строки. Тем самым «против» «Гроссбуховской» рукописи «Поэта» мы пойдем только в отношении разновидности (А).

В заключение хотелось бы рассмотреть вопрос об одном возможном способе наглядного представления в научном издании двух редакций стихотворного текста – в том случае, когда расхождения между ними носят достаточно «локальный» характер, т. е. не связаны с перемещениями крупных блоков текста. Соотношения между двумя редакциями «Поэта» именно таковы. Можно воспользоваться в таком случае табличным представлением текстов: в ячейке одного столбца таблицы дается фрагмент первой редакции, а в ячейке той же строки другого столбца – соответствующий фрагмент другой. Такой метод представления можно было бы назвать «методом параллельных редакций» (воспользовавшись аналогом из области межъязыкового перевода – «параллельные тексты»). Метод параллельных редакций иллюстрируется ниже на примере начала «Поэта».

1-я редакция	2-я редакция	
Карнавалъ.	Поэт. Весенние святики	
Какъ осень измѣняетъ садъ,	Как осень изменяет сад,	=o
Даеѣтъ багреѣцъ, цвѣтъ синей мѣди,	Дает багрец, цвет синей меди	=оп
И самоцвѣтнѣй водопадъ	И самоцветный водопад	=o
Снѣговъ предшествуетъ побѣдѣ	Снегов предшествует победе	=o

И жаромъ самой яркой грезы	И жаром самой яркой грезы	=o
Стволы украшены березы	Стволы украшены березы	=!
И съ лѣтней зеленью проститься	И с летней зеленью проститься	=o
Летить зимы глашатай – птица,	Летит зимы глашатай – птица.	=оп
Гдѣ тонкой шалью золотой	Где тонкой шалью золотой	=o
Одѣтъ откосъ холмовъ крутой,	Одет откос холмов крутой	=оп
И только призрачны и наги	И только призрачны и наги	=!
Равнины бѣлые овраги,	Равнины белые овраги.	=o
И голубая тишина	Да голубая тишина	
Хотѣла слова вѣщуна,	Просила слова вещуна	
Такъ праздникъ масляницы вѣчный,	Так праздник масляницы вечный	=оп
Души забавою безпечной,	Души отрадою безпечной	◀
Хоронить день недолговѣчный,	Хоронит день недолговечный	=оп
Хоронить солнца низкій путь.	Хоронит солнца низкій путь	=оп
Зимы роняетъ на земь ткани	Зимы бросает на земь ткани	◀
И чтобы время обмануть,	И чтобы время обмануть	=п
Бѣжить къ. веснѣ быстрѣ лани	Бежит туда быстрее лани.	◀

.....

Губами красными сверкнувъ, Дѣтей пугаетъ чернокожій Своей намасленною рожей, Копье рогожей обернувъ.	Волшебнo праздничною рожей Губами красными сверкнув [Реб<ят>] Толпу пугает чернокожій Копье рогожей обернув.	
---	---	--

Напомню, что знак ◀ означает наличие в рукописи более поздней редакции промежуточного варианта, совпадающего с окончательным вариантом более ранней. В подобной таблице естественно предусмотреть в качестве крайнего левого столбец с номерами фрагментов, конечно, не обязанных содержать только по одной стихотворной строке (такова последняя строка в нашей таблице, содержащая ячейки с четырьмя стихотворными строками); в крайнем правом столбце можно отмечать полное совпадение или частичное сходство вариантов разных редакций – например, с помощью таких рубрик: =! – полное совпадение (в этом случае такой знак можно ставить в соответствующей ячейке столбца более поздней редакции); =o – совпадение с точностью до орфографии; =п – совпадение с точностью до пунктуации; =оп – совпадение с точностью до правописания, т. е. орфографии и пунктуации. Именно такие пометы использованы в приведенной выше таблице.

Как ясно из вышеизложенного, одно из величайших созданий Хлебникова поэма «Поэт. Весенние святки» (равно как и «Лесная тоска») не имеет по-настоящему выверенного аутентичного текстологического представления. Впрочем, это относится к многим поэтическим шедеврам русской литературы¹⁵.

¹⁵ Автор признателен Н.Н. Перцовой за полезные замечания к тексту настоящей работы и за обсуждение некоторых важных текстологических проблем, связанных с темой статьи.

А.А. СТРИГАЛЕВ

Москва

О ПРОЧТЕНИИ ХЛЕБНИКОВСКОГО ДВУСТИШИЯ «НАШ КОЧЕНЬ...»

(Вместо статьи – 34 зарифмованных строчки
с прозаическим комментарием)

Наш кочень очень озабочен:

Нож отточен, точен очень!

(Хлебников, 1912)¹

Для хлебниковского стиха
нарисовали петуха,
и в том не видели греха,
Кульбин и Ларионов,
противники канонов².
Харджиев³ криком закричал,
Что «Надо рисовать кочан»⁴.

Н.И. был очень озабочен,
ошибками со словом «кочень»
он даже Женю Ковтуна
вдруг подчинил себе сполна⁵.
(хотя напористый, как кочет,
про все писал, как он захочет).

Он знал про все на свете,
Все ото всех держа в секрете,
любил ошибки не свои
и точки расставлял над «і».
И здесь от своего лица
Не стал копать до конца⁶.

Понятно – «кочень озабочен»,
поскольку это был «наш кочень»⁷
Спрошу в начале из начал:
чем озабочен был кочан?
И озаботимся, меж прочим:
каким он местом озабочен?⁸

Листами? Корнем? Кочерыжкой?
У ней неглупые мыслишки!

Наверно, вся дрожит от страху:
«Придет кухарка, срежет смаху!»
Все кочаны – моя родня,
но чую – выберет меня...»

Ответов два:
Ошибки нет.
свою «ошибку» знал поэт⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

¹ Цит. по изд.: Велмир Хлебников. Творения. М., 1986. С. 74. Дата – 1911–1912 (в угловых скобках). Далее: Творения, с указанием страницы.

² При жизни автора напечатано в двух литографированных футуристических сборниках: в конце 1912 г. (тираж 220) и в 1914 г. (50 экз). Печать односторонняя, без пагинации (41 и 17 л.); большинство оригиналов написано художниками от руки.

Первый сборник называется «МИРСКО́НЦА.А. Крученых. В. Хлебников». Лист [29] с двустушием оформлял М. Ларионов (его автограф вдоль левого края листа, по вертикали). Две строчки текста написаны под рисунком справа налево («зеркально») – как бы подтверждая общее название книжки «Мирсконца».

Второй раз двустушие «Наш кочень...» напечатано в книжке А. Крученых. В. Хлебников. Те ли лэ, изданной в технике цветной гектографии. Рисунок «с петухом» сделан «старейшим их российских футуристов художником Н.И. Кульбиным (напечатан на Л. [12], в три краски). Хлебниковские строчки – под рисунком, написаны Кульбиным; в правом нижнем углу листа его монограмма: НК в треугольнике.

Книга чрезвычайно редкая (тираж 50 экз.). В обложке и рисунках книги использованы нежные «акварельные» тона, трудные для воспроизведения. Благодарю В.В. Полякова за ознакомление с репродукцией кульбинского рисунка.

³ Московские родственники и земляки-одесситы произносят фамилию Николая Ивановича с ударением на втором слоге: Харджиев.

⁴ Харджиев комментирует: «Впервые напечатано... с рисунком М. Ларионова. Художник, спутав слово «кочень» (кочан) с созвучным словом «кочет», изобразил петуха. Ту же ошибку повторил и Н. Кульбин в сборнике «Тэ-Ли-Лэ»... Написано в 1911–1912 г.». (В книге: Велмир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 405. Далее: Неизданные произведения).

⁵ Н.И. крайне болезненно и агрессивно воспринимал занятия иных авторов «его» теми и героями. Харджиева, например, раздражало самое имя Евгения Федоровича Ковтуна (что я лично слышал от Н.И. Харджиева, Л.В. Чаги и от самого Ковтуна), автора первой и замечательной монографии «Русская футуристическая книга» (М., 1989. Далее: Ковтун, с указанием страницы). Учитывая это, Ковтун иногда заранее «подстраховывался» от лишних нападок на свои тексты. Так, при каталожном описании двух рисунков «с петухами» в сборниках «Мирсконца» и «Тэ-Ли-Лэ» он оба раза учел харджиевскую поправку почти демонстративно. В разделе «Каталог литографированных и гравированных изданий» о рисунке Ларионова напечатано: «Кочень (петух под ножом)...», а в конце курсивом: «Ларионов вместо кочна («кочень») нарисовал «кочета» (петуха)» (Ковтун, С. 227).

О рисунке Кульбина в книге «Тэ ли лэ»: «Кочень». Композиция с петухом. <...> Кульбин ошибочно вместо кочна с капустой нарисовал кочета (петуха)» (Там же С. 233; Курсив Ковтуна).

⁶ Поскольку стихотворение дважды издавалось с участием автора, то помещать его в томе «Неизданные произведения» (в котором поэмы и неизданные стихи редактировал и комментировал Н. Харджиев) имелся единственный повод: указать на ошибки двух иллюстраторов (оба лично сотрудничали с Хлебниковым).

⁷ Известно, что Хлебников был доволен оформлением своих совместных с А. Крученыхом книг. В частности, специально писал Крученыху о сборнике «Мирсконца»: «Спасибо вам за письмо и за книжку: у ней остроумная внешность и обложка» (Велемир Хлебников. Собр. произв.: в 5 т. Т. V. Л., 1933, С. 297). Недоразумений о «петухе», как видим, не возникло.

⁸ Интересно отметить, что Хлебников в другом случае (примерно одновременно с «кочнем») написал «кочка» вместо «квочка», там где этого даже не требовалось из-за рифмы:

...Светлеет зеркало сорочки
Их трех чернеющих косынок
Надменный клюв хвостатой кочки.

(Куски, не вошедшие в поэму «Игра в аду». Незданные произведения, с. 129). Можно предположить, что «кочень» и «кочка» своего рода «языковой примитивизм», отражающий «простонародную» разговорную речь, со скороговоркой, проглатыванием отдельных звуков, размыванием границ между «русизмами» и «украинизмами» и пр. (ср. «кочень» и «пивень» – петух по-украински). «Кочень» в рассматриваемом случае своего рода шуточный фонетический «обман» читателя, вполне допустимый в непринужденном шутилом разговоре. Хлебников несомненно был уверен, что «кочень» в контексте двустушия должен быть понят как «петух», прозвучит вполне приемлемо как напоминание) замена «кочета». Это подтверждается действиями обоих художников, без сомнений и колебаний рисовавших петухов.

Издатель обоих сборников, А. Крученых позднее выдвигал предположение, что поэт предлагал неологизм «кочень» как вариант петуха (Творения, С. 663). Конечно – перестарался.

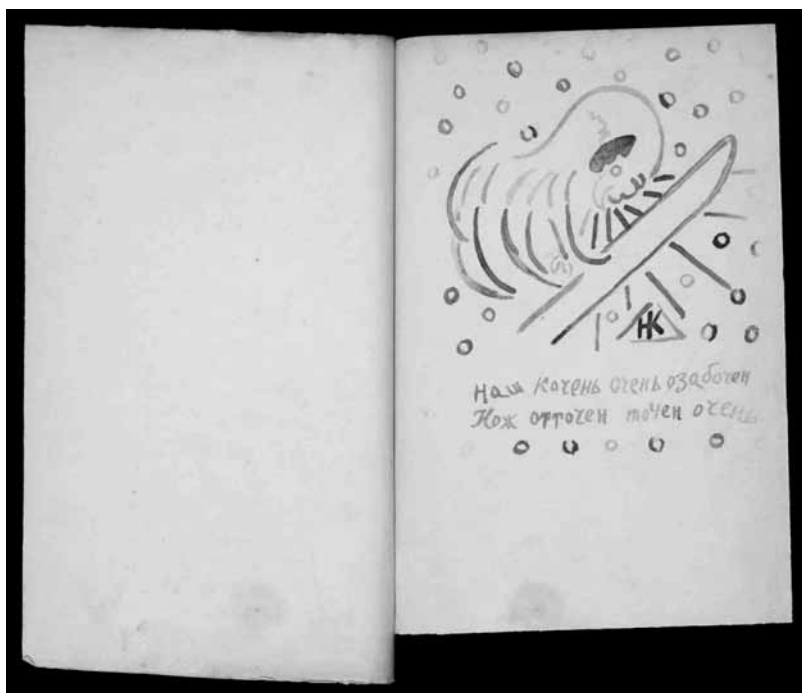
Многие хлебниковские выражения вошли в язык как неологизмы, но в целом поэт продемонстрировал читателям неисчерпаемую пластичность русского языка и словотворчества на его основе, разнообразие целей, приемов и практики такового словотворчества (не боясь «издержек» на таком пути). Одному из своих языковых приемов он дал очень выразительное и точное обозначение: «СОПРЯЖЕНИЕ КОРНЕЙ» (название текста, напечатанного в 1913 г., развивавшего тему известного стихотворения «Заключение смехом», 1910). Я полагаю, что хлебниковская формулировка сопряжения корней приложима и к рассматриваемому двустушию.

⁹ Рассматриваемое стихотворение (двустушие) принадлежит к жанру поэтических шуток, в которых стихотворная форма выступает на первый план. Шутка крайне оригинальна и виртуозна по рифмовке и своей «тектонике». Поэта увлекло создание очень длинной составной рифмы, в которой каждое из четырех слов первой строки отдельно рифмуется со стоящим под ним словом нижней строки. А двустушие приобрело изысканную симметричную структуру: строки можно поменять местами, а содержание в целом и формальные черты сохранятся. Вот схема рифмовки (заглавными буквами обозначим полную рифму, прописными – неполную):

верхняя строка: аББб
нижняя строка: аббБ

По схеме видно, что все шесть слов, завершающих обе строки, рифмуются между собой. А «кочан капусты» здесь совершенно ни при чем.

Первый вариант этой странной статьи был подготовлен для юбилейного сборника всемирно известной венгерской славистки Анны Хан и посвящен ей, в память нашего многократного сотрудничества. Издание заняло несколько лет (Studia Russica. XXIV. Budapest, 2011. P. 279–281; 1 илл.). Русским читателям он практически недоступен. В новой версии изменений мало: добавлено две строки стиха; расширен комментарий; уточнена типографская ориентация рисунка Ларионова и, может быть, добавится рисунок Кульбина.



**К ИСТОКАМ ХЛЕБНИКОВЕДЕНИЯ
В РУССКОМ ЗАРУБЕЖЬЕ**
(Семь писем В.Ф. Маркова Р.О. Якобсону)

Аннотация

Исследование творчества Велимира Хлебникова начинается с монографии Романа Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый» (Прага, 1919), однако за пределами России ее влияние было незначительным. Интерес к наследию поэта возобновляется там лишь в начале 1950-х гг., когда Владимир Марков публикует свою первую статью о Хлебникове и русском футуризме. Его письма этого периода (август 1953 – январь 1954) к Роману Якобсону позволяют проследить истоки его собственного интереса к Хлебникову и формирование оригинального исследовательского подхода к творчеству поэта.

Summary

The scholarly study of Velimir Khlebnikov's works dates to Roman Jakobson's pioneering monograph "Noveishaia russkaia poeziiia. Nabrosok pervyj" (Prague, 1919). This work, however, had little resonance outside of Russia. A renewed interest in the poet and his legacy is registered only in the early 1950s, when Vladimir Markov published his first essays on Khlebnikov and Russian futurism. His interest in the poet and the evolution of his own views on how best to approach his works may be traced in a series of letters addressed to Jakobson between August 1953 and January 1954.

Изучение творчества Велимира Хлебникова началось еще при его жизни. Первым шагом в этом направлении была небольшая статья Д. Вараввина «О стихе В. Хлебникова», напечатанная в 1916 году в литературном альманахе рядом с произведениями поэта¹. Основы научного исследования Хлебникова были заложены Романом Якобсоном в монографии «Новейшая русская поэзия. набросок Первый», которая стала отправной точкой «хлебниковедения» как в России, так и за рубежом. Хотя она была написана в 1919 году в Москве и вызвала немедленный интерес, в печать она попала только два года спустя, уже в Праге, тем самым став – по крайней мере, формально – первой эмигрантской работой на эту тему².

¹ Вараввин Д. (Вермель Ф.М.). О стихе В. Хлебникова // Московские мастера. М., 1916. С. 86–89.

² Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Praha, 1921.

Однако, несмотря на общий исток, две научные традиции сразу же расходятся. В России насущной задачей становится публикация рукописей Хлебникова: первое посмертное издание стихотворений выходит в 1923 году, через год после его кончины³. На протяжении последующих двадцати лет появляется пятитомное «Собрание произведений» под редакцией Н.Л. Степанова и Ю.Н. Тынянова; 23 выпуска (из планировавшихся 30) «Неизданного Хлебникова»; увесистый том «Избранных стихотворений», также составленный Степановым, и «Неизданные произведения» (1940) под редакцией Н.И. Харджиева и Т.С. Грица – издание, установившее более строгие текстологические стандарты для дальнейших публикаций⁴. Одновременно идет работа по исследованию творчества Хлебникова, в которой, помимо уже перечисленных имен, участвовали такие выдающиеся специалисты, как Ю.Н. Тынянов, Г.О. Винокур и В. Гофман. Конец обоим видам научной деятельности положила публикация в 1948 году мизантропической статьи Б.В. Яковлева «Поэт для эстетов»⁵.

В русской эмигрантской общине выход книги Якобсона не оставил заметных следов. Упоминания Хлебникова в работах на другие темы, даже если они принадлежали таким заметным интеллектуальным и поэтическим фигурам, как Георгий Адамович, Марк Слоним или Георгий Иванов, не могли скрыть тот факт, что на Западе его творчество оставалось практически неизвестным. Как позже (уже после Второй мировой) было отмечено в одном из эмигрантских журналов: «В эмиграции Хлебниковым мало интересовались. Круги и личности, «делавшие погоду», почти не замечали его. Так называемая «парижская школа» не принимала его во внимание. Поэты, культивировавшие одну «парижскую ноту», не могли согласиться с существованием другого поэта, который на клавиатуре поэтических возможностей пытался взять все ноты. В настоящее время в зарубежных газетах пишут даже о Фофанове, но о Хлебникове давно не появлялось ни строчки. В толстых историях литературы ему отводят один абзац. У «новоэмигрантских» поэтов в длинном списке поэтов, которых они имитируют, имя Хлебникова отсутствует. Как будто пришло время для «доцентов» писать историю еще одной репутации...»⁶.

³ Хлебников В. Стихи. М., 1923.

⁴ Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. Л., 1928–1933; Неизданный Хлебников: Вып. 1–30 / Под ред. А. Крученых. М., 1928–1935; Избранные стихотворения / Ред., биогр. очерк и примеч. Н. Степанова. М., 1936; Стихотворения / Вступ. статья, ред. и примеч. Н. Степанова. Л.: Советский писатель, 1940 (Малая серия «Библиотеки поэта»); Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева, Т. Грица. М.: Художественная литература, 1940.

⁵ Яковлев Б.В. Поэт для эстетов // Новый мир. 1948. № 5. С. 207–231.

⁶ Марков В.Ф. О Хлебникове (Попытка апологии и сопротивления) // Грани. 1954. № 22. С. 127.

Чем объяснялось это забвение? Безусловно, резонами и эстетического, и политического порядка. Многие из оказавшихся в эмиграции поэтов (К.Д. Бальмонт, И.А. Бунин, З.Н. Гиппиус, Г.В. Иванов, Д.С. Мережковский, В.И. Иванов, В.Ф. Ходасевич, и т.д.) были ближе скорее к символизму и акмеизму, чем к авангарду (исключениями, конечно, являлись М.И. Цветаева и И.В. Северянин). Вполне естественно, что их внимание было сосредоточено на тех из бывших соотечественников, с кем они ощущали эстетическое сродство. Но едва ли не решающую роль играли политические соображения: в послереволюционные годы сподвижники и поклонники Хлебникова создали ему репутацию поборника Октября, что дополнительно отчуждало от него эмигрантов первой волны. В этом смысле симптоматично замечание известного критика и политического деятеля Марка Вишняка, пренебрежительно охарактеризовавшего Хлебникова как поэта, которого «русский читатель может осудить за принятие великого Октября, но отнюдь не понять»⁷. Перед тем как стать частью литературного канона, поэту, очевидно, предстояло преодолеть существенное сопротивление.

Отношение к русскому авангарду начинает изменяться в эмигрантской среде после окончания Второй мировой. Тогда же происходит и подъем интереса к Хлебникову, причем в самом неожиданном месте – в Германии, оккупированной союзническими войсками. В американской зоне Берлина служил военным переводчиком Семен Аркадьевич Карлинский (Simon Karlinsky, 1924–2009), выходец из русской еврейской семьи, после революции бежавшей в Харбин, а в 1934 году переехавшей в Соединенные Штаты, в Калифорнию. Талантливый писатель и музыкант, он в 1950 году опубликовал в берлинском журнале *Das Lot*, специализировавшемся на европейском авангарде, небольшую статью о Хлебникове, Борисе Пастернаке и Борисе Поплавском. По его словам, «начало двадцатого столетия вдохнуло надежду на возрождение русской поэзии. Творческие личности стекались под знамена символизма. Русский язык невообразимо расцвел в поэзии. Но этот период завершился к концу 1920-х годов. Поток, вынесший целое поколение к пределам поэтической *terra incognita*, ушел под землю, и мог быть обнаружен лишь немногими лозоискателями. Самобытные поэты последней четверти века, за исключением Владимира Маяковского и Марины Цветаевой, практически неизвестны за пределами России, будь то Велимир Хлебников, Борис Пастернак, или Борис Поплавский»⁸. Далее Карлинский предлагал краткий очерк жизни и

⁷ «...Мир на почетных условиях»: Переписка В.Ф. Маркова с М.В. Вишняковым (1954–1959) // «Если чудо вообще возможно за границей...»: Эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов / Сост., предисл. и примеч. А. Коростелева. М., 2008. С. 444.

⁸ *Karlinsky Si. Drei russische Dichter: Welimir Chlebnikow, Boris Pasternak und Boris Poplawski* // *Das Lot*, 1950, B. 40. S. 46.

творчества перечисленных поэтов и переводы нескольких их стихотворений. Для презентации Хлебникова он выбрал «Азию» («Всегда рабыня, но родиной царей на смуглой груди...») и «Иранскую песню».

Не исключено, что интерес Карлинского к авангарду⁹ – и, в особенности, к Хлебникову – был пробужден другим лозоискателем, Владимиром Федоровичем Марковым (1920–2013), который также работал переводчиком в оккупационных войсках союзников. Филолог-германист, выпускник Ленинградского государственного университета (1941), Марков ушел на фронт сразу после начала войны, вскоре был ранен под Петергофом, взят в плен, и остаток Второй мировой провел на немецкой территории. После победы союзнических сил он некоторое время оставался в Германии, а в 1949 году перебрался в Соединенные Штаты, где преподавал русский в Армейской школе языков (Монтерей, Калифорния). Позднее он поступил в Калифорнийский университет в Беркли и в 1958 году получил ученую степень по специальности «Славянские языки и литературы». Его диссертация была посвящена поэмам Велимира Хлебникова¹⁰.

Современные хлебниковеды без труда опознают в Маркове автора приведенного выше замечания о равнодушии эмигрантских кругов к Хлебникову. Оно заимствовано из его пространной статьи, которая была опубликована в 1954 году под заглавием «О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления)». Это был первый аналитический очерк жизни и творчества поэта, вышедший на Западе после короткой монографии Якобсона¹¹. Каков был его путь к написанию этой статьи, за которой последовала работа о футуризме и, в конечном счете, диссертация о поэмах Хлебникова – на этот вопрос мы постараемся ответить.

Самая ранняя из опубликованных работ Маркова о Хлебникове была включена во вступительную часть антологии русской постреволюционной поэзии «Приглушенные голоса: Поэзия за железным занавесом», напечатанной им в 1952 году. Он причислял Хлебникова к «подвижникам и мученикам» русской поэзии, отчасти приглушая поэтическое новаторство своего героя и подчеркивая его скептическое отношение к итогам революции. Без сомнения, такое освещение было обусловлено спецификой аудитории, для которой предназначалось издание – русской эмиграции в Западной Европе и США. Желанием

⁹ Позднее он стал профессором Славянских языков и литератур в Калифорнийском университете в Беркли, а его первой монографией была биография Марины Цветаевой.

¹⁰ Краткий очерк его биографии см.: Vroon R. Vladimir Markov (1920–2013) // Wiener Slawistisches Jahrbuch. В. 58, 2012–2013. S. 358–362.

¹¹ Марков В. Ф. О Хлебникове. С. 126–145; статья переиздана с исправл. в кн.: Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. / Сост. Е. Белодубровского. СПб., 1994. С. 170–213; и в кн.: Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. СПб., 2001. С. 6–40.

сделать Хлебникова более приемлемым для предубежденных читателей продиктован и подбор стихотворений, из которых лишь одно можно назвать «экспериментальным» («Бобеоби пелись губы...»). Более того, три других, «Ручей с холодной водой...», «Иранская песня» и «Ночной обыск» в большей степени свидетельствуют о неоднозначном отношении поэта к новому политическому и социальному строю, чем о его поддержке большевистского переворота.

Можно укорить Маркова за тенденциозное «укрощение» Хлебникова, но, оставляя в стороне соображения рыночной конъюнктуры, оно объясняется вполне банально: у составителя был ограниченный доступ к сочинениям поэта. Тексты для своей антологии он отбирал из двух советских изданий, выходивших под редакцией Н.Л. Степанова (1936 и 1940 гг.), где экспериментальная составляющая уже была затушевана. Сам Марков стремился расширить свое понимание Хлебникова и знакомство с его творчеством. Этим продиктовано его обращение к Роману Якобсону, который, как он знал, не только являлся автором первого серьезного исследования творчества поэта, но был с ним лично знаком. В 1949 году Якобсон стал профессором Гарвардского университета, поэтому связаться с ним не представляло особых трудностей. В середине 1953 года Марков вступает в переписку с ученым:

282 Clay Street
Monterey, Calif<ornia>
19-го июня 1953

Многоуважаемый Роман Осипович!

Через жену моего коллеги, г. Стенбока-Фермора¹² я узнал, что Вы получили мою антологию¹³, а от Г.П. Струве¹⁴ я слышал, что Вы отзываетесь о ней одобрительно. Это меня очень радует, т. к. Вашим мнением дорожу в высшей степени.

¹² Елизавета Стенбок-Фермор, урожденная Севастопуло (1900–2001), была второй женой графа Ивана Стенбок-Фермора (1897–1986), белогвардейского офицера, сперва эмигрировавшего в Париж, а потом перебравшегося в Соединенные Штаты. Марков свел с ними знакомство в Монтерее. В момент написания письма Елизавета работала над диссертацией в Гарварде, а потому служила посредницей между ним и Якобсоном.

¹³ *Марков В.Ф.* (сост.). Приглушенные голоса. Поэзия за железным занавесом. New York, 1952.

¹⁴ Глеб Петрович Струве (1898–1985), сын П.Б. Струве, критик и историк литературы, автор многочисленных работ по истории русской – в особенности, эмигрантской – литературы. Эмигрировав на Запад после революции, он преподавал в Школе славянских и восточноевропейских исследований Лондонского университета, а с 1946 г. вплоть до 1967 г., когда вышел на пенсию, был профессором славянских языков в Калифорнийском университете в Беркли. Он помог Владимиру Маркову получить место преподавателя в Армейской школе языков в Монтерее, а позднее, когда Марков поступил в аспирантуру в Беркли в 1954 г., стал руководителем его диссертации (защита в 1958 г.).

Впрочем, это письмо мною пишется не для того, чтобы отнимать у Вас время изъяслениями моих чувств. Я хочу ответа на два вопроса, и был бы очень рад, если б Вы хоть коротко на них ответили. Я сейчас работаю над Хлебниковым («работаю» – слишком громкое слово. Преподавание в Армейской Школе Языков¹⁵ отнимает столько времени, что о серьезной систематической работе говорить не приходится. Правильнее будет сказать – пробую разобраться в Хлебникове, а потом, если приду к каким-нибудь результатам, написать две–три статьи). После работы над антологией я обнаружил, что представил Хлебникова не очень удачно. Увлечшись им потом, я обнаружил очень много нового, что следовало бы тоже показать в антологии. Меня Хлебников интересует и как поэт, и как личность (если бы это было в России, я бы, может быть, принялся за роман о нем – это прекрасная тема). И вот одну вещь мне хотелось бы выяснить. В зарубежных мемуарах принято изображать его таким кретином (Вам наверное известны его портреты кисти Бунина и Г. Иванова¹⁶). Я же лично, допуская что Хлебников мог страдать той или другой формой душевной болезни, не вижу в его творчестве отражения ее. Для меня Хлебников кажется гораздо нормальнее и здоровее (и уж конечно честнее), чем 90% его коллег-современников. Так вот я обра-

¹⁵ Первоначально располагавшаяся в Сан-Франциско и называвшаяся Школа иностранных языков военного разведывательного управления (Military Intelligence Service Language School), Армейская школа иностранных языков (the Army Language School; ныне Defense Language Institute Foreign Language Center) открылась в Монтерее в 1946 г.; Марков был принят в качестве инструктора по языку в 1950 г., и проработал там вплоть до 1957 г., когда получил место в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе.

¹⁶ См.: Бунин И.А. Автобиографические заметки // Воспоминания. Париж, 1950. С. 48–51 и Иванов Г. Петербургские зимы. Париж, 1928. С. 25–26. Бунин пишет в частности: «<...> элементарные залежи какого-то дикого художественного таланта были у него. Он слыл известным футуристом, кроме того, и сумасшедшим. Однако был ли впрямь сумасшедший? Нормальным он, конечно, никак не был, но все же играл роль сумасшедшего, спекулировал своим сумасшествием» (С. 48). В статье 1954 г. Марков комментирует этот пассаж с характерной для него благожелательностью: «Нужно воздать должное широте восприятия Бунина, когда он признает за Хлебниковым “элементарные залежи какого-то дикого таланта”. Любой другой человек его склада и направления сбросил бы Хлебникова со счета сразу» (Марков В.Ф. О Хлебникове. С. 130). Иванов в своих воспоминаниях рисует карикатурный портрет Хлебникова и Н.И. Кульбина: “В кабинете, у большого письменного стола, в мягком свете лампы – две фигуры. Дымя душистой папироской, заложив руки в карманы мягкой серой тужурки, поблескивая золотыми очками, – доктор беседует с пациентом. Сразу видно, что сидящий напротив – пациент. И вряд ли не душевнобольной. У него вид желтый и истощенный, взгляд дикий, волосы всклокочены. Говорит он заикаясь, дергаясь при каждом слове, голова трясется на худой, длинной шее. Он берет папиросу и не сразу может закурить – так дрожат руки. Закурил и сейчас же бросает, хватая новую папиросу, чтобы опять бросить... Иногда он что-то порывисто шепчет. Доктор, поблескивая очками, кивает седой головой и делает карандашом какие-то пометки. Отмечает ход болезни. <...> Это основополагатель русского футуризма Кульбин и “гениальнейший поэт мира” “Велимир” Хлебников составляют тезисы философского обоснования нового направления. На каждую минуту картина может измениться: с Хлебниковым сделается страшный припадок падучей, и его собеседнику придется вспомнить о другом искусстве – врача. Пишет рецепт» (С. 25–26).

щаюсь к Вам, как к человеку лично его знавшему с просьбой написать, действительно ли он производил непременно клиническое впечатление на окружающих.

Второй мой вопрос другого порядка. В здешних библиотеках можно достать только три издания Хлебникова: т<ак> н<азываемый> I Том<:> Поэмы (ред. Тынянова и Степанова), однотомник изд. Союза Писателей под ред<акцией> Степанова, и наконец у меня лично есть томик Малой библиотеки поэта¹⁷. Есть ли хоть какая-то возможность здесь в Америке достать его многотомное собрание сочинений? Без его теоретических высказываний, статей*, прозы* и некоторых поэм, обычно не включаемых в «Избранные» – как «Зангези» и др<угие> – просто как без рук, и не знаешь, с какой стороны приниматься. Имеющегося достаточно для критических статей общего порядка, но для серьезного подхода необходимо многотомное. Что Вы можете мне посоветовать?

Буду очень благодарен Вам за любой ответ, но если на нет <—> суда нет, все же попытаюсь начать мой one-man attempt «воскрешения» Хлебникова.

С уважением,

В. Марков

*Кое-что удалось найти в журналах, а также в статьях о нем (цитаты), но все это лишь обрывки, да и из вторых рук¹⁸.

Второе письмо Маркова к Якобсону свидетельствует о его намерении увести изучение Хлебникова прочь от формалистического анализа и каталогизирования приемов, но в каком именно направлении – он сам пока не знает. Кроме того, он предлагает еще одно объяснение своему желанию более глубоко заняться Хлебниковым: как ему кажется, это та фигура, которая повлияла на всех крупных поэтов постреволюционного периода:

<282 Clay Street
Monterey, California>
6-го августа 1953 г.

Многоуважаемый Роман Осипович!

Большое спасибо за Ваше письмо. Вашу книгу о Хлебникове я очень хочу иметь. Я ее, конечно, знаю, но все время приходится пользоваться чужими или библиотечными экземплярами. Кстати, там <,> на стр. 17,

¹⁷ См. выше примеч. 4.

¹⁸ MIT. Roman Jakobson Papers. MC 72. Box 44. Folder 11. Massachusetts Institute of Technology, Institute Archives and Special Collections, Cambridge, Massachusetts.

Все приводимые в статье письма относятся к этой единице хранения.

в последнем абзаце какая-то опечатка, но не могу установить в чем¹⁹. Пишу Вам об этом, потому что, возможно придется цитировать это именно место. Думаю, что даже сам Хлебников не стал бы защищать необходимость сохранения опечатки в исследовательской работе. В Вашей книге многим восхищаюсь, а против кое-чего зуб точу. Конечно, современная поэзия в какой-то мере упраздняет поэзию прошлого, но есть и (простите за затасканное выражение) вечная поэзия, и мне кажется, что даже наука может оперировать с таким опасным термином. В конце концов, бессознательно наука все время пользуется принципом отбора эстетического, и о Тютчеве больше работ, чем о Плещееве. Ганслик в цитате у Вас²⁰ прав для своего времени, но сейчас-то в Моцарте нам раскрываются такие вещи, каких XIX век и не подозревал; Шуман в нем видел греческую вазу, а я трагедию, и самое замечательно то, что современники Моцарта это качество тоже замечали. Ведь и Хлебников мне не современник. Что же заставляет меня в нем копать – в третьем поколении (я родился в 1920 г.)? Не его приемы. Во всяком случае не главным образом они. Чем передается гений во времени? – мне бы очень хотелось дознаться. Хочется установить, не из чего он состоит, а что у него выходит и что нет.

Несколько вопросов:

Знал ли Хлебников иностранные языки? Степанов пишет, что он свободно читал по-французски. Но мне все чудится в нем отсутствие чутья к всему русскому. Интересно – Вам, профессиональному лингвисту, кажется ли, что у него только лишь замечательные языковые прозрения (о которых много пишут) там сям, или же он с какой-то точки зрения может быть приемлем даже целиком и серьезно<?>. Насчет иностр<анных> языков спросил еще и потому, что здешние персы не знают слова Ай в значении «месяц», которое так восхитило Х<лебникова> в Персии. Нет ли под этим восторгом простого недоразумения?

В Собр<ании> произв<едений> входят ли «Доски судьбы» и если нет, то можно ли найти в Америке?

¹⁹ В оригинальном издании соответствующий пассаж выглядел следующим образом: «Так, часто теоретизирования поэтов обнаруживают логическую несостоятельность, ибо являют собой незаконное перенесение подмена логического хода словесной плетенкой из поэзии в науку, философию». В последующих изданиях он был исправлен: «<...> являют собой незаконное перенесение, подмен логического хода словесной плетенкой из поэзии в науку, философию».

²⁰ Эдвард Ганслик (1825–1904), немецкий музыкальный критик. Якобсон цитирует его труд «Vom Musikalisch-Schönen» [«О прекрасном в музыке»], где Ганслик утверждал, что музыкальные представления и оценки не остаются неизменными, и что композитор, чьи произведения казались смелыми и страстными одному поколению, в следующем могут восприниматься как вполне традиционные и безмятежные.

Лившица здесь в Беркли, к сожалению, нет²¹.

Меня интересует влияние Х<лебникова> на последующую поэзию, и мне кажется, что из крупных поэтов почти никто не избежал или прямого, или косвенного влияния его, кроме Клюева, пожалуй. Допускаете ли Вы некоторое действие его на позднего Багрицкого?

В общем, я с Хл<ебниковым> до сих пор борюсь – он и привлекает <, > и отталкивает. Иногда мешает «непонятность» в том смысле, что не вижу художественной необходимости, например, строк о военном и о появлении призраков в «Виле» (это одна из немногих поэм, которые хочется признать неудачными, несмотря на замечательные места). Может быть, Вы с улыбкой отнесетесь к некоторым из моих ломлений в открытые двери, но мне, право, это мешает. Тем более, что Хл<ебников> для меня на 90% «понятен» (он, вообще, более понятен, чем, скажем, Мандельштам).

Слоним в своей последней книге пишет, что отрицать значение Х<лебникова> нельзя, но настоящих achievements у него, дескать, нет²². Я с ним не знаком. Если Вы имеете возможность с ним видиться, напомните ему о тридцати поэмах – неужели он их даже не читал.

Сколько стоит фотографирование тех рукописных материалов, о которых Вы писали? Я бы хотел сделать это для себя лично, без университета.

С Вашими замечаниями о моей антологии согласен. Хочу лишь прибавить, что к Есенину относился пристрастно, ибо не люблю. Хочу писать статью против роста есенинской репутации сейчас в широких читательских кругах и хочу противопоставить ему Маяковского, главным образом в моральном отношении, исходя из сравнений их смертей.

Простите, что отнимаю время у Вас.

Уважающий Вас
В. Марков

Параллельно с перепиской с Якобсоном Марков продолжал искать недостающие тома сочинений Хлебникова. В ожидании ответа из запрошенных библиотек (и заказанных микрофильмов) он постепенно разрабатывает альтернативный подход к творчеству поэта, предполагавший нечто большее, чем изучение чисто формальных

²¹ Имеется в виду *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933.

²² Имеется в виду *Slonim M.* Modern Russian Literature: From Chekhov to the Present. New York, 1953. Слоним пишет: «<...> его стихотворения (и чрезвычайно интересные прозаические повествования) часто находятся за пределами понимания и представляют собой скорее эксперимент, нежели окончательный результат [final achievements]». Хотя от Хлебникова не осталось ничего, что могло бы продолжать существование в качестве отдельного достижения, его роль [в футуризме – *P.B.*] не подлежит сомнению» (Р. 225).

параметров его произведений. В другом письме, написанном в том же месяце, он обосновывал свой отказ от формалистического метода:

282 Clay Street
Monterey, Calif<ornia>
26-го авг<уста> 1953

Многоуважаемый Роман Осипович!

Я слышал от г. Стенбока²³, что его жена собирается привезти мне от Вас кое-что. Заранее благодарю.

Я продолжаю бороться с Хлебниковым, как Иаков с Богом. Он то отталкивает, то привлекает, но всегда берedit, заставляет думать о «конечных» вопросах поэтики и эстетики. Я лично обыкновенно не могу судить серьезно об отдельном стихотворении, пока не знаю всего (по возможности) творчества поэта, пока не встанет его творческий облик – и тогда проявляется понемногу: чего он хотел. Без этого последнего вопроса, по моему, нельзя ничего решить. Именно: чего он хотел, а потом: достиг ли?

Все это может показаться Вам наивным, но, сказать откровенно, хотя я и преклоняюсь перед формализмом (но все еще очень плохо его знаю) – формализм, конечно, дал самый до сих пор приемлемый метод, они делали свое дело талантливо, со вкусом, но на мой вопрос мне формализм ответа не дает, и я бьюсь, как рыба о лед. Все больше и больше растет уверенность, что формализму пора противопоставлять что-то иное (трудность в том, что в России он был прихлопнут, а не побежден в чистой борьбе) – но я один начинать эту борьбу не в силах: я один, лингвистически и философски я не подготовлен, и я за границей (last but not least). Однако Хлебников толкает меня на эту борьбу каждый раз, когда я сажусь за него*. И пишу статью и ловлю себя на непоследовательности, на примитивности, Бог знает на чем. Короче: трудно.

Простите, что расхныкался.

Несколько мелких вопросов. Вы не обращали внимания, что у Х<лебникова> чуть ли не в каждой вещи есть русалка, то как действ<ующее> лицо, то в образе, иногда совсем ни к селу, ни к городу. Впечатление такое, что он не мог отвязаться от этой русалки и совал ее всюду. В письме к матери (1 февр<аля> 1910) он пишет, что сестра ему сообщала о какой-то русалочке, кот<орая> лезла на дуб и оборвалась²⁴.

²³ См. выше примеч. 12.

²⁴ См. Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. Т. 5: Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник. С. 290.

Меня это начинает интриговать. Неизвестно ли Вам чего-нибудь об этом?

Что значат мистически буквы АСЦУ? Я их встретил в письме и в статье «Ляля на тигре» (V том)²⁵.

До сих пор не знаю «Внучку Малуши», «Девьего бога» и «Дети выдры». И не знаю, где достать. Простите за надоедание.

Уваж<ающий> Вас
В. Марков

*Тем более, что Хлебникова надо понимать, он «понятный поэт» в отличие от Мандельштама, например, которого иногда совсем не надо «понимать»²⁶.

Не исключено, что Марков надеялся получить от Елизаветы Стенбок-Фермор недостающие три тома «Собрания произведений», но она привезла экземпляр книги Якобсона и список его трудов. Это не помешало ему, используя имевшиеся в его распоряжении тексты, вчерне закончить статью «О Хлебникове (Попытка апологии и сопротивления)». Отдавая себе отчет в тех опасностях, которыми чреват обзор творчества поэта и оценка его вклада в литературный канон XX века, он просит Якобсона о помощи:

282 Clay St.
Monterey, Calif<ornia>
<Сентябрь–ноябрь 1953 г.>

Многоуважаемый Роман Осипович!

Спасибо Вам большое за книжку и библиографию.

Я закончил довольно большую полемическую статью о Хл<ебникове>. Как только отпечатаю, pošлю ее в «Опыты», которые, кажется, думают продолжать выходить (не знаю, попадался ли Вам 1-ый номер).

Вы ничего не имеете против, если я пришлю Вам копию этой статьи, потому что напечатают ее наверняка нескоро? Думаю, что я там пишу и глупости, которые Вам будут сразу заметны – но и эти глупости вызваны моей любовью к Хл<ебникову> и честной борьбой с ним. Т<ак> что, думаю, мне они на том свете простятся.

²⁵ Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. Т. 5, С. 215, 306. «АСЦУ» и другие его варианты встречаются и в других текстах. Опыты разгадки см.: Lanne J.-C. «Astsou», essai de topographie future // Modernités Russes, № 3. Lyon, 2002 и Парнис А.Е. К дешифровке одной мифологемы Хлебникова: от «острова свободного духа» к «священному острову АССУ» // Russian Literature, 2004, Vol. 54. С. 354–370.

²⁶ Замечание Маркова о «понятных» и «непонятных» стихах связано с общей дискуссией о поэзии, которая шла в русской эмигрантской периодике в начале 1950-х гг. Его комментарий на эту тему см.: Марков В.Ф. Заметки на полях // Опыты, 1956, № 6. С. 62–66.

В библиографии Ваших работ есть много интересного для меня, но боюсь, что ничего здесь не достать. В связи с Хл<ебниковым> меня особенно интересуют Ваши 2 работы о детском языке (немец<кая> и франц<узская>).

Хотя занятия Хлебниковым дали мне уже много ответвлений для будущих работ, одна из них, которая совсем на носу, у меня не ладится, и я хочу попросить у Вас совета. Я до сих пор не могу выбрать темы для доклада на 20 мин<ут> на съезде Mod<ern> Lang<uage> Ass<ociation>²⁷ в Чикаго в декабре с.г. Я как-то не представляю обстановки и поэтому не могу решить, какой стороной Хл<ебников> м<ожет> быть особенно интересен там. Не могли бы Вы помочь мне в этом? – Вы лучше знаете эту обстановку.

Хотел еще задать Вам праздный вопрос – что у Вас самое любимое среди хлебниковских вещей? У меня, пожалуй, «Труба Гул-муллы».

Неужели Вы никогда не напишете ничего мемуарного о Хл<ебникове>? Это так нужно. С Вас взыщется, если не сделаете.

Простите, что докучаю Вам. О Вашей занятости ходят легенды. Но к кому писать о Хлебникове, как не к Вам?

Уважающий Вас

В. Марков

P.S. Я, кажется, писал Вам о том, что хочу сам иметь фотостаты, о кот<орых> Вы писали в письме. Сколько это может стоить?

Это письмо осталось без ответа, но Марков все равно послал Якобсону свою статью, с одной стороны, надеясь на замечания, с другой – полагая, что старшему коллеге будет интересно «неприкрашенное» изложение взглядов нового поколения ученых:

282 Clay St.

Monterey, Calif<ornia>

<Сентябрь–ноябрь 1953 г.>

Многоуважаемый Роман Осипович!

Простите, что, не ожидая Вашего согласия на предложение выслать Вам мою статью о Хлебникове, уже высылаю Вам ее. Дело в том, что мне ее придется переделывать и сокращать, и еще неизвестно, когда она будет напечатана. Поэтому я решил послать ее Вам в «оригинальном» виде, со всеми недостатками. М<ожет> быть, Вы еще успеете указать мне на важные недостатки (исправимые, конечно). С другой стороны, если Вам

²⁷ Ассоциация современных языков (The Modern Language Association), основанная в 1883 г., является крупнейшим из существующих в США профессиональных объединений преподавателей языка и литературы. Марков пишет о ежегодно проводимой ею конференции.

интересно неприкрашенное мнение о Х<лебникове> моего (т.е. другого) поколения, то оно здесь, может быть, лучше выражено, чем (возможно) будет высказано в отделанной статье. Если Вам интересно, можете оставить экземпляр себе, у меня остались копии.

Это, конечно, только начало моего подхода к Хл<ебникову>, еще очень сырое. Во что все это выльется, не знаю, но кое-что уже выделяется для будущей диссертации. Мне статья кажется ужасной и полной глупостей – и я еще не вижу, где и в чем они.

Вы мне говорили, что «Повесть о Хл<ебникове>» Петровского напечатана в «Кр<асной> нови», но ее там нет. Не ошиблись ли Вы? Библиография Владиславлева указывает, что «Воспоминания о Х<лебникове>» того же Петровского напечатаны в 1-м № ЛЕФ'а за <19>23 год²⁸. Но ЛЕФ'а в Berkeley нет. Есть ли Харвард?

Уважающий Вас
В. Марков

Статья Маркова, конечно, была далеко не просто «сырым началом». Работая с ограниченным количеством доступных ему материалов, он разбирает посмертную рецепцию Хлебникова; освещает разнообразные перипетии, постигшие его стараниями сторонников и советского литературного истеблишмента; анализирует легенду, которая сформировалась вокруг него в 1920-е годы, а также описывает его основные темы и поэтические приемы. Эта статья до сих пор остается одним из лучших введений в жизнь и творчество поэта. Марков понимал, что является первопроходцем в том, что он обозначил как «живой эстетический подход к Хлебникову», то есть интегрированное изучение формальной поэтики, биографии и литературного контекста. По его мнению, такой холистический метод, над разработкой которого он начал трудиться, лучше соответствовал той важной цели, по направлению к которой он двигался – изучению эволюции поэта. Как будто бы прямо обращаясь к Якобсону, он пишет: «Хлебников интересен и сам по себе, и своим влиянием, а может быть и кое-чем в смысле перспективы. Попытка его “воскрешения” не так несвоевременна и произвольна, как может показаться с первого взгляда. Страсти улеглись, и другое поколение может говорить о нем более или менее беспристрастно. К сожалению, материалы еще не позволяют проследить внутреннее развитие поэта (благодатная задача

²⁸ См. *Владиславлев И.В.* Литература великого десятилетия, 1917–1927: художественная литература, критика, история литературы, литературная теория и методология. Т. 1. М.; Л., 1928. С. 271. После публикации в ЛЕФе расширенная версия воспоминаний Петровского вышла в 1926 г. отдельным изданием под названием «Повесть о Хлебникове».

для исследователя – неформалиста»²⁹. Трудно сомневаться в том, что Марков имел в виду самого себя.

Якобсон не отозвался на просьбу Маркова прислать замечания к статье, и вряд ли его реакция была положительной. Хотя Марков называет книгу старшего ученого лучшей из существующих работ о Хлебникове, он открыто и без особенных колебаний атакует формалистический метод³⁰. Молчание Якобсона побудило Маркова написать обстоятельное письмо, в котором он высказывает как свое беспокойство, так и желание пойти дальше, в направлении неизведанных территорий диахронической поэтики:

24 января 1954 г.
282 Clay Street
Monterey, Calif<ornia>

Многоуважаемый Роман Осипович!

Я очень затосковал, не получив от Вас никакого отклика на мою статью о Хлебникове, которую (в первоначальном несокращенном варианте) я послал Вам несколько месяцев назад. Тем временем, ее уже взяли на печатание в «Опыты»³¹. Теперь уже поздно – я надеялся, что Вы пришлете хоть несколько замечаний, и я их успею учесть при окончательной правке статьи. Я этих замечаний очень ждал, зная за собой склонность слишком «заострять». (Я посылал статью на суждение также Г.П. Струве и В. Эрлиху³², они откликнулись положительно).

Я знаю, что Вы очень заняты все время, но в подобных положениях фантазия обычно идет в ту сторону и начинаешь себе представлять разные вещи. И я стал чаще думать, что статья Вас просто разочаровала. Было бы жаль. Дальнейшую работу над Хл<ебниковым> трудно представить без Вашего «благословения», тем более, что я оказался в своем энтузиазме одиноким и в семье и среди знакомых реакция и к Хл<ебникову> и к тому, что я им занялся – отрицательная. Одни считают, что у меня заскок, другие, что я оригинальничаю. А я Хл<ебникову>, независимо от моего мнения о нем как поэте, уже по гроб жизни благодарен за то, что именно он толкнул меня к борьбе с проблемами, на которые я без него ни за что бы не натолкнулся.

²⁹ Марков В.Ф. О Хлебникове. С. 128.

³⁰ По поводу «антиформализма» Маркова см.: Вроон Р.К. характеристике научного наследия В.Ф. Маркова (Набросок первый) // Бриковский сборник. Вып. 2. М., 2013 (в печати).

³¹ В конечном счете, статья была отвергнута «Опытами» и опубликована в «Гранях».

³² Виктор Генрихович Эрлих (1914–2007), американский историк литературы и филолог русского происхождения. В момент знакомства с Марковым он работал в Вашингтонском университете.

Мне все кажется, что «настоящий» «чистый» Хл<ебников> начался после «Разина». До этого – доктрина, стиховая неуверенность. А после этого – откуда-то хлынуло, и вместо искусственных сдвигов – стихия.

Даже по Хл<ебникову> есть проторенные дороги (в большинстве, проторенные Вами), и после этого пишут о «Журавле», «Ладомире» («конский» образ), а по-моему значительнее и больше выявляют сущность поэта–Хлебникова – «Труба Гульмуллы», «Ночной обыск», «Синие оковы».

То же с Маяковским. Современники, гл<авным> образом, помнят ошеломляющее впечатление от «Облака» и «Человека», а я вижу больше художественности, чем в «Облаке», – во «Флейте» и (Маяк<овско>му любви семя дает единство) «Про это» – зреее, глубже и интереснее всех его других поэм, а Мирский почему-то фыркнул на него³³. И все эти первоначальные суждения как-то укрепились, и люди или следуют им, или вообще отвергают Маяк<овского> с современной идиотически-политической точки зрения.

Но все это, Вы скажете, «критика», «импрессионизм», а не исследование. Может быть. Но «импрессионизм» начинает исследование. В самих фактах ничего, кроме хаоса, нет. Нужна организующая, пусть даже априорная идея – м<ожет> быть «интуиция». Но это все лирика.

Я все еще страдаю от недостатка знания своей темы. Из «Собр<ания>» произв<едений> знаю I и V том, знаю «Избранные» 1936 г. и «Стих<отворен>ия» 1940 г. (Малая библиотека поэта). Знаю «Зангези» и некот<орые> более мелкие вещи в отдельных изданиях. Очень плохо знаю прозу («Малиновая шапка», «Есир» только).

В свое время Вы писали о возможности мимеографических текстов и микрофильмов (г. Иваск³⁴ писал об этом тоже после разговора с Вами). Конечно, я хочу этого всего, если возможно. Во сколько все это обойдется?

³³ Марков имеет в виду главку о Маяковском в «Истории русской литературы» Мирского. В частности, см. пассаж (*Mirsky D.S. Contemporary Russian Literature*. New York, 1926. P. 273), который в русском переводе звучит так: «После 1921 г. он пишет сатиры на внутренние советские неполадки, но уже возвращается к эгоистической поэзии, в которой главной темой является любовь. Лирическая поэма *Люблю* (1922), вероятно, самая привлекательная для среднего читателя: там нет чрезмерной грубости, и она вся построена на сложной системе "кончетти". Последняя его большая поэма тоже посвящена теме любви. Она гораздо менее привлекательна, и, в общем, скучна. Появилась она с портретом женщины, которой она адресована. Всем известно как ее имя, так и то, что она жена одного из литературных и личных друзей Маяковского. В поэме видно ослабление его таланта, как и во всех последних вещах (написанных в 1923—1924 гг.), многие из которых опять – сатира или пропаганда, написанная по заказу» (*Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года* / Пер. с англ. Р. Зерновой. London: 1992. С. 772–773).

³⁴ Юрий Павлович Иваск (1907–1986), русский поэт, литературный критик и редактор ж. «Опыты» (1955–1958), эмигрировавший в Соединенные Штаты в 1949 г. В 1954 г. защитил диссертацию в Гарвардском университете, позднее работал в Беркли, в Канзасском и в Масачусетском университетах, и ряде других.

Простите, что я Вас беспокою, но от текстов (главн<ым> образом) зависит, буду ли я продолжать работу. Бросать же ее не хочется – уже начало много мне дало и много открыло.

Уважающий Вас
В. Марков

Эта история, как водится, имеет счастливый финал. Две недели спустя Якобсон выполнил просьбу Маркова, и тот отозвался открыткой:

8-го февраля 1954
Многоуважаемый Роман Осипович!

Огромное спасибо за микрофильмы 4-х томов Хлебникова. Чувствую себя богачом.

Сколько с меня за все это?

На адресе Вы меня величаете «профессором», что слишком, – на самом деле я не могу даже доказать, что я окончил университет – мой диплом остался в России, и, если мне начинать здесь научную карьеру <,> придется с самого начала с 1-го семестра (здесь любят бумажки). К сожалению, в Berkeley даже экстернат невозможен.

Еще раз спасибо.

Уважающий Вас
В. Марков

«Научная карьера» Маркова действительно началась следующей осенью, когда он поступил в аспирантуру Беркли. Присланные Якобсоном тома позволили ему продолжить изучение Хлебникова и разработку нового подхода к его творчеству. В результате появилась книга о поэмах Хлебникова, которая стала источником вдохновения для следующего поколения западных хлебниковедов³⁵. Кроме того, позднее Марков оказал русской эмигрантской общине (и западным ученым) ту же услугу, которой когда-то был обязан Роману Якобсону: под его эгидой в Мюнхене было выпущено репринтное издание «Собрания произведений» и «Неизданных произведений» Хлебникова, на которые много лет полагались специалисты за пределами Советского Союза³⁶.

³⁵ *Markov V.V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, California, 1962. (University of California Publications in Modern Philology, v. 62).

³⁶ *Хлебников В. (Khlebnikov V.V.) Собрание сочинений (Gesammelte Werke). 4 Bd. / Mit einem Vorwort von Vladimir Markov. München, 1968–1972 (Slavische Propyläen, Bd. 87).*

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ О ХЛЕБНИКОВЕ

Аннотация

Статья посвящена исследованию того, как русские эмигранты воспринимали личность и творчество В.Хлебникова.

Summary

Article is devoted to research of how the Russian emigrants perceived the personality and V. Hlebnikov's creativity.

Пониманию того, как русская эмиграция могла относиться к Великому Хлебникову, будет содействовать знание об источниках чтения его стихов, а также о тенденциях восприятия его личности.

Очевидно, что правая эмиграция, не прощавшая симпатий к большевикам, не могла быть положительно настроена к «будетлянину», подержавшему октябрьскую революцию. Отчасти в этом контексте могут пониматься высказывания И.А. Бунина и некоторых других писателей.

И напротив, эмигрантская интеллигенция, не разделявшая правого «уклона», имела возможность объективно воспринять все то новое, что творилось в современной России? и достойно встретить последние звуки «серебряного века».

Вместе с тем, каждая из возможных тенденций имеет свои нюансы, на которых мы и остановимся более подробно.

Во-первых, уточним позицию неприятия В.В. Хлебникова.

И.А. Бунин в «Автобиографических заметках» в дополнение к материалам, уже опубликованным в берлинском собрании сочинений 1936 г., оставляет очень резкие слова о писателях-современниках. Бунин цитирует хлебниковскую поэму «Настоящее» (создавалась в ноябре 1921 г.), в частности – фрагменты второй части: главку 6 («Песня сумрака») и главку 7 («Прачка»)¹. Некоторые строчки Хлебникова выпали, но ритм, смысл, настроение от этого не потерялись, наоборот, такое цитирование, с нарочито незамеченными пропусками стихов, – знак проявления небрежности, страстности цитирующего. Вполне допустимо, что И.А. Бунин мог ознакомиться с этой поэмой еще по изданию 1926 г.², вероятнее

¹ Бунин И.А. Под серпом и молотом. Сборник рассказов, воспоминаний, стихотворений. Лондон (Канада): Заря, 1975. С. 122–123.

² Хлебников В. Настоящее: Поэма. Альвэк. Стихи. Силлов В. Библиография [произведений В. Хлебникова, 1908–1925] / Изд. В.В. Хлебниковой. М., 1926 (Тип. М.С. Самсонова). – 39 с.

всего, имевшемуся во Франции, или по другим поздним изданиям в СССР, а значит, – мог иметь под рукою полный текст Хлебникова. Но чем же вызвана страстность и небрежность Бунина в обращении с текстом великого «будетлянина»?

Вчитаемся в контекст бунинских заметок. Бунин очень жестко отзывался не только о нелюбимых модернистах, но и о богохульствующим писателях вообще: достается Ф. Сологубу, И. Бабелю, о котором говорится, что «был, кажется, вполне здоров, нормален в обычном смысле этих слов»; именно на этом фоне Буниным «в числе ненормальных вспоминается еще некий Хлебников». Позиция автора «Антоновских яблок» в отношении покойного Председателя Земного Шара очень эмоциональна: «Теперь не только в России, но иногда и в эмиграции говорят о его гениальности. Это, конечно, тоже очень глупо, но элементарные залежи какого-то дикого художественного таланта были у него. Он слыл известным футуристом, кроме того и сумасшедшим. Однако был ли впрямь сумасшедший? Нормальным он, конечно, никогда не был, но все же играл роль сумасшедшего, спекулировал своим сумасшествием»³. Бунин уверен, что поведение юродивого – всего лишь удобная форма («лубочная игра в помешанного»), выбранная Хлебниковым, чтобы привлечь к себе внимание, вызвать желательное отношение, а стихи его – «вирши, вполне разумные и выгодные», написанные «в угоду большевикам».

Фрагмент главки «Прачка» Бунин соотносит с фрагментом блоковских «Двенадцати»:

Я бы на живодерню
На одной веревке
всех господ привела
Да потом по горлу
Провела, провела...

Уж я времечко
Проведу, проведу
Уж я темечко
Почешу, почешу...
Уж я ножичком
Полосну, полосну!

Как минимум две черты конъюнктурной революционности: «кошунственное непотребство» поведения и «однообразность до пошлости» революционных лозунгов, – отмечают Буниным не столько в качестве признаков ненавистной большевизации, сколько в качестве свидетельств лицемерия, с которым писатель никогда не мог смириться. Это и вызывает такую злобу, от которой пропадает желание приводить ненавистный текст целиком.

Очевидно, что как бы современные литературоведы ни называли поведение представителей «серебряного века», какой бы маскарадом, какой бы

³ Бунин И.А. Под серпом и молотом. С. 120.

карнавальностью, многожанровостью ни объясняли их амбивалентные произведения, на атмосферу литературной жизни 1920–1930-х годов это никак не повлияет и тенденцию Бунина – видеть только деградацию в стихах В.В. Хлебникова, А.А. Блока, С.А. Есенина – не изменит.

И все же отметим то, что подспудно угадывается под броской общественной и поведенческой причиной неприятия, отторжения Буниным не просто модернизма, футуризма, а лично Хлебникова. Бунин – ценитель «ясного» слова, писатель, желающий понимать слово «умно», а Хлебников, напротив, тот самый поэт, который желает понимать слово «заумно», отказываясь придавать слову объяснительный, практический смысл. Этой бы эстетической причиной и объяснить бунинское отношение. Но в том-то и проблема, что, ругая Хлебникова-поэта, Бунин видит в нем не самозабвенного гения, а расчетливого конъюнктурщика, страждущего признания. Бунин словно мстит Хлебникову за нарушение его же эстетического принципа – «заумной» поэзии. Но вряд ли эта месть, как впрочем, и любая месть, справедлива.

На этом фоне злопамятные воспоминания Г.В. Иванова с приписыванием Хлебникову падучей⁴ – инфантильное фантазирование.

Противоположная точка зрения в отношении к Хлебникову – у филологов зарубежья, в научных и литературно-критических работах которых Хлебников – чаще всего критерий проверки таланта.

Р.О. Якобсон благодаря пражской публикации 1921 г. «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» стал главным пропагандистом словотворчества Хлебникова: «Слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму... Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точнее, – поскольку налицо соответствующая установка, – эвфоническому слову, к заумной речи»⁵. В том, что Якобсон опубликовал большую работу, в которой много места уделено заумной поэзии, в том числе поэзии Хлебникова, не было ничего удивительного: автор был очарован своим увлечением, вместе с которым занимался еще «в 10-е годы исследованием заклинаний и заумных заговоров»⁶.

Наверное, один из самых упоительных пассажей в отношении творчества Хлебникова представлен в монографии Д.П. Святополка-Мирского, написанной для английских студентов. Это удивительная попытка передать иноязычному читателю любовное объяснение творчества Хлебникова

⁴ *Иванов Г.В.* Петербургские зимы // *Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 3. С. 22.*

⁵ *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm>

⁶ *Иванов Вяч. Вс.* Поэтика Романа Якобсона (Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 5–22) // <http://www.philology.ru/literature1/ivanov-87.htm>

– очень сложного феномена авангардной поэзии: «Слова и формы для него вели самостоятельное существование, и делом его жизни было создание нового мира слов. У него было глубокое, первозданное чувство русского языка... он искал не естественного человека, а человека-мага. Все было для него лишь материалом для построения нового мира слов. Этот мир слов, несомненно, творение гения, но, совершенно очевидно, не для всех. Его не читают, и, вероятно, никогда не будет читать никто, кроме поэтов и филологов, хотя можно было бы отобрать из его произведений антологию *ad usum profanorum* (для непосвященных), чтобы представить его в более привлекательном и доступном виде, чем он предпочел сделать это сам... Его труды – микрокосм, отражающий с огромным увеличением творческие процессы всей истории жизни языка», только Хлебников «чувствовал фонетическую душу русского языка»⁷. Конечно, вряд ли князь Святополк-Мирский к моменту создания своей грандиозной книги успел прочесть поэму Хлебникова «Настоящее», но нет сомнения в том, что и ее бы он интерпретировал совсем иначе, чем Бунин.

Именно это, в высшей степени восторженное, мнение Святополка-Мирского угадывается и в эстетических ориентирах, которые предлагались современной литературе. В качестве примера – редакторская работа Святополка-Мирского над журналом «Версты» (Париж, 1926–1928). В.В. Агеносов, характеризуя деятельность этого журнала, указывает на принципы редколлегии, испытавшей влияние «сменовеховства» и «евразийства»; она «не проводит различия между русской культурой, создаваемой на родине и за ее рубежами», а новой литературе предлагает «войти в природу вещей, обновить мир, вернуть его составным частям утраченную свежесть», как это сделал В. Хлебников⁸. Именно потому на страницах издания более других публиковались М. Цветаева, А. Веселый, печатались произведения С. Есенина, Б. Пастернака, И. Сельвинского, Ю. Тынянова.

Отметим, что Хлебников был среди авторов, опубликованных в авангардистском журнале «Вещь» (Берлин, 1922, под редакцией Э. Лисицкого и И. Эренбурга), а также в ряде других изданий, по достоинству оценивших эстетические открытия русских авангардистов. Пражское объединение «Скит» на своих собраниях в 1920-е годы рассматривало творчество Хлебникова как важную составляющую духовной жизни современного русского человека. И даже демократические «Последние новости» не забывали о Хлебникове: Г.В. Адамович посвятил ему свою статью в номере за 6 февраля 1936 года.

⁷ История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зернов. 2-е изд. Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2006. С. 515–516.

⁸ Агеносов В.В. Версты // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940. Т. 2. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000. С. 53.

Художник Ю. Анненков, вспоминая о странностях Хлебникова с особой теплотой, не придавал им особого значения, он увидел в поэте главное и это главное защищал в полемике с «литтеристом» Изидором Изу: «Хлебникова, являющегося для многих из нас «подлинным творцом»... никто... не плагирует: за ним почтительно идут вслед»⁹.

Интерес к Хлебникову сохранялся и после Второй мировой войны. Ю.К. Терапиано опубликовал о нем несколько статей¹⁰. Г.П. Струве в своей монографии обнаруживает преемственность художественных приемов Хлебникова в поэтике М.И. Цветаевой¹¹, отголоски его стихов – в поэзии юродствующего А.С. Гингера¹², хлебниковское «косноязычие» узнается в лирике В.А. Мамченко¹³. Составители энциклопедии о книгах русского зарубежья¹⁴ отмечали черты, напоминающие о поэтическом опыте Хлебникова, в творчестве А.С. Присмановой, А.С. Гингера, Д.Д. Бурлюка, И.М. Зданевича. Однако странно, что сами поэты ни в 1920-е, ни в 1940-е годы о воздействии на них Хлебникова или об отношении к Хлебникову как-то и не писали. В чем причина? Различия в ритмах, поэтическом голосе, мировоззрениях?

В этой связи наиболее важны наблюдения, сделанные одним из самых «проницательных» читателей второй волны русской эмиграции, создателем главных работ о Хлебникове в Зарубежье – В.Ф. Марковым. Еще в 1954 г. он писал: «В эмиграции Хлебниковым мало интересовались. Круги и личности, “делавшие погоду”, почти не замечали его. Так называемая “парижская школа” не принимала его во внимание. Поэты, культивировавшие одну “парижскую ноту”, не могли согласиться с существованием другого поэта, который на клавиатуре поэтических возможностей пытался взять все ноты... В толстых историях литературы ему отводят один абзац. У “новоэмигрантских” поэтов в длинном списке поэтов, которых они имитируют, имя Хлебникова отсутствует. Как будто пришло время для “доцентов” писать историю еще одной репутации...»¹⁵. В той же работе В.Ф. Марков характеризует известный выпад И.А. Бунина в отношении

⁹ Анненков Ю.П. Велимир Хлебников // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т. Л.: Искусство, 1991. Т. 1. С. 135.

¹⁰ Терапиано Ю.К. О Хлебникове // Русская мысль (Париж). 1961. 3 июня; Большие произведения Хлебникова // Русская мысль (Париж). 1962. 3 ноября.

¹¹ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского Зарубежья. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. С. 109.

¹² Там же. С. 117.

¹³ Там же. С. 224.

¹⁴ Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940. Т. 3. Книги. М.: РОС-СПЭН, 2002.

¹⁵ Марков В.Ф. «О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления)» // <http://ka2.ru/nauka/markov.html> Самая известная работа Владимира Федоровича: The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. University of California. Publications in Modern Philology, 62. Berkeley, 1962.

Хлебникова: «Нужно воздать должное широте восприятия Бунина, когда он признает за Хлебниковым „элементарные залежи какого-то дикого таланта”. Любой другой человек его склада и направления сбросил бы Хлебникова со счета сразу».

Вместе с тем Марков настаивает на том, что новому поколению необходимо хранить легенду о Последнем Поэте как символе абсолютной отдачи творчеству. Вероятно, такая легенда стала бы противоядием дурному наследию «серебряного века» в зарубежье – озлобленности к ближнему, зависти и отсутствию как эстетической, так и этической преемственности в творчестве.

Удивительно, что есть исследования, которые не то чтобы поддерживают легенду, но формируют ореол гениальности Хлебникова как мыслителя, вписывают его не столько в литературный, сколько в научный контекст, причем в контекст эмигрантской научной мысли. Так, по мнению В. Вестстейна, «можно провести определенные параллели, основанные на сходных интересах и взглядах» между Хлебниковым и вдохновителем евразийства Н.С. Трубецким¹⁶. Однако эти очевидные параллели не обогащают представления о сложной судьбе феномена – поэзии Велимира Хлебникова.

Вывод, который напрашивается из этого нераспространенного обзора, – русская эмиграция не смогла в полной мере оценить творчество Велимира Хлебникова, принять его. Эмиграция читала, изучала поэзию Хлебникова и донесла ее до нас как факт научного исследования. Но зарубежная поэзия не сделала стихи Хлебникова ни предметом полемики, ни объектом наследования, традиции. След Хлебникова остался в литературе русского зарубежья, но сама литература была к нему очень настороженна так же, как к поэзии М. Цветаевой и Б. Пастернака. Нам еще не открылись ни рецепция хлебниковского слова, ни рецепция идей. Вероятно, предвзятое отношение русских эмигрантов, сосредоточенность литературы зарубежья на своих мировоззренческих и эстетических проблемах помешали рецепции Хлебникова раскрыться в полной мере.

¹⁶ Вестстейн В. Трубецкой и Хлебников // http://ka2.ru/nauka/weststeijn_1.html

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ И ПРОБЛЕМА СЛОВОТВОРЧЕСТВА В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Предполагая тройственную природу слова – звуковую, рациональную и – внимание! – судьбоносную, Хлебников мог бы уподобить эту «троицу» неким ущельям невозможного, в которых он сам считал себя неутонимым путником, не отказываясь от обаяния нового, неизвестного, пока что – непроизнесенного, ради которого, так или иначе, он приступил к заволакивающему, гипнотизирующему и, одновременно, изысканному созиданию слов. Словотворчество как ломающая все препоны логотехнология. (В драматургической сверхповести «Зангези» главный действующий персонаж, одалживающий свое имя некоему лицу, говорит в определенный момент: «Я его голова / Словарь только слово Эля». А в другой плоскости текста возникает и определение: *Раум*, непосредственный вид разума / рационального, «не знающий границ, преград, лучистый, сияющий ум. Речь его – рар(ре)чь»).

Косвенно, такое возникновение идей и такая увлеченность характерны и для некоторых румынских авторов.

Например, живя и трудясь в бурлящем пространстве европейской авангардистской литературы, Тристан Тцара в какой-то мере родственен Велимиру Хлебникову, который, в свою очередь, можно предположить, не был чужд общеконтинентальному веянию эстетических волнений начала прошлого века.

Таким образом, поэт и теоретик, отправившийся из Румынии в Германию, жил в своем искусстве, как отмечает Марсель Раймон, порывом мятежной юности, навязчивой идеей катастрофы, акцентируясь на собственном дискурсе, как и его северный собрат, и являясь в определенном смысле пророком. Как и у Хлебникова, тексты Тцары свидетельствуют о появлении лингвистического множества созданных им необычных созвучий, которые «постоянно намечают словесную алхимию, частично основанную на тонких модуляциях или брутальной дисгармонии гласных и согласных».

Оба поэта заняты поисками атавистических, примитивных, элементарных лингвистических корней. Однако поэтичных самих по себе, способных побудить к новым метафорическим перспективам. Тцара говорил: «Под каждым камнем скрывается *гнездо слов* (курсив мой. – Л.Б.), а сущность мира сформирована от их стремительного вращения», именно то,

что при переводе эссе Хлебникова «О современной поэзии» заставило меня читать-перечитывать с возрастающим вниманием, начиная с первой и второй фразы следующий текст: «Слово живет двойной жизнью. То оно просто, как растение, плодит *друзу звучных камней* (курсив мой, – Л.Б.), соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму». Я разместил рядом «камни» Тцары и Хлебникова, «найденные-идентифицированные-собранные» примерно в один и тот же период (1916–1919), понимая, что они как раз тот очевидный, в некоторой степени, конструктивный материал модернизации литературы, которая с такой силой развилась в Европе в начале прошлого столетия. И еще одна аналогия: увлеченность, так сказать, вращением в лингвистике является характерной для обоих поэтов, потому что к тем же самым субстанциям, образованным от стремительного вращения слов у Тцары, относятся и лингвистические составляющие, которые дают возможность Хлебникову констатировать, что: «*В* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу другой или по части его», а *К* «значит отсутствие движения, покой сети *n* точек, сохранение ими взаимного положения; конец движения».

С другой же стороны исследования и оценки, было бы оправданно задать себе вопрос, не является ли в какой-то степени экспрессивно-ассоциативный образ «камень-слово» одним из предпочтений в первые десятилетия XX века, знакомым многим поэтам, независимо от их школ и направлений.

При всем при том, давайте посмотрим, куда это нас приводит: а путь лежит к... Алексею Матеевичу, к румынскому поэту-классику из Бессарабии, получившему образование в России; мы приближаемся к его знаменитому «ожерелью из редких камней / В богатейшем наследии», дистиху из нынешнего Гимна Республики Молдова, стихам, созданным именно в тот же период (1917) с «гнездом слов», находящимся под любым камнем у Тцары, и Хлебниковским словом, которое «плодит друзу звучных камней».

Еще в ранней юности Велимир Хлебников задался целью реактуализации фольклорных архетипов, включая и относящиеся к языческой проторечи, возрожденных особой экспрессией, выделяющихся не многозначностью, а многоголосием слов, как, например, в знаменитом уникальном стихотворении «О рассмейтесь, смехачи!». Используя языковые средства народной речи и, так или иначе,... непопулярной среди других собратьев, исследуя ее углубленные древнейшие пласты, поэт-ученый-философ перемещает их, обогащает их с небывалой доселе изобретательностью,

создавая архаико-неологистично-инновационным способом сотни «радиационных» понятий из одного и того же корня или одни из других, проецируя их как бы по ту сторону времени и пространства, поясняя на конкретных примерах собственную убежденность в том, что будущее бросает свою тень на речь. В одной из его поэм возникает образ *Каинов молчания* («Идут слова молчаний Каинов»), под которым подразумеваются неологизмы, с чьим появлением исчезают глухонемые пласты языка. И, возможно, эти каины носят модифицированный «заряд» от негатива к позитиву, и именно они освобождают слово, которое, как говорит поэт, «Это бог, завывающий в клетке».

Разумеется, подобная проблематика и увлеченность были (или уже существовали) затронуты и в других литературных пространствах, порождая считающиеся необходимыми дискуссии и, значит, благотворные для вспышки новой энергии и движущих сил в эстетическом климате вообще и в литературном – в частности.

В своем трактате «Поэзия» Бенедетто Кроче говорит о Викторе Гюго и Габриэле Д'Анунцио, как бы в отдельности о каждом, «искатель и творец слов», для того чтобы потом вернуться с разъяснением, далеко не «в ладу» с тем, что сказано уже: «Создание слов – это довольствование в сотворении новых слов или в поиске редких слов характеризует художников искусства ради искусства, а не поэтов, ибо последние, в итоге, постоянно обновляют слова, не замечая этого: так как им кажутся вполне достаточными уже имеющиеся в обычной речи (какая непоследовательность! Так как, с другой стороны, тот же Кроче делает радикальное различие между обычной речью и поэтической. – Л.Б.), именно потому, что разнообразно используя их, они могут обрести все что им необходимо. Это то, о чем говорил Мопассан (было бы важнее сказанное корифеем стиля, Флобером. – Л.Б.), который ничего не хотел слышать о художественном письме, о редкой или богатой речи, довольствуясь узким количеством слов, которые он ставил на их место в разнообразно сконструированные фразы в музыкальном ритме.

До Мопассана такая же мысль, в которой правде отводится столько же места, сколько и иллюзии, появляется в значительном «Дискурсе об естественной поэзии и поэтическом языке» у Расина-сына, прекрасном знатоке поэзии: «Не слава выдумывать слова, слава фривольная и легкая, является целью хороших писателей; они стремятся только к славе введения новых оборотов речи. Вот что в принципе преследовали наши великие поэты и таким образом, облагораживая наш поэтический стиль, усовершенствовали в то же время и язык. Искусству определять слова на их место, что является искусством хорошего письма, невозможно обучить по грамматикам: гений – вот название этому дару».

Примечание, которое напрашивается прямо на заключительную фразу пассажа, состоит в том, что именно словотворцы (*создатели слов*, как говорится в переведенном тексте) были теми, кто меньше всего считались с грамматическими окоченелостями, иногда и впрямь стерильными. Следует понять по этой фразе «правда имеет столько же места, сколько и иллюзия», что в названной проблеме. Кроче, кажется, представляет себя в промежуточной позиции (или в какой-то неопределенной...), но «тотализаторное» чувство склоняет его больше к Мопассану, чем к Гюго (которого Леметр назвал королем слов) и Флоберу, или даже Аполлинеру, который в 1930 году, когда итальянский исследователь опубликовал свой трактат «Поэзия», уже обрел статус классика современной французской литературы и который, если был бы жив, безоговорочно представил бы себя на стороне словотворцев.

Идея трансрационального языка (заумный язык) могла стать, казалось бы, и базовым «притоком» более поздних программ, основанных (насколько это возможно) на технических вариантах какого-либо единого языка, какой-либо лингвистики и какой-либо общей семиотики как науки о знаках любого типа. В этой сфере Хлебников опередил Деррида, который также стремился открыть логоцентрический фундамент такой же надежды, связанной с универсальным языком, нацеленным на единственную версию (из многих возможных) утверждения и абсолютного способа общения, что пользовалось бы тем же фонетически-алфавитным письмом. Вообще, неолингвистические интересы, трансрациональный язык, словотворчество, неомифология, как дискурс, «поддерживают» повседневное общение постмодернистскими дискурсами, диалогом, в котором «обе стороны» и оба ... времени понимают и поддерживают мир как текстуальную реальность (и возможно – почему нет? – ирреальность), а пространство – как «единую книгу» социокультурных сообщений (текстов). Хлебниковская концепция универсума основывалась / складывалась, насколько это возможно в человеческой субъективной сфере, на литературе, собственно говоря (поэзии, прозе, драматургии, эссе), переплетенной с философией языка, историей, мифом, футурологией, существенная экспрессия которой состоит именно в той / этой «Единой книге», находящейся в извечном процессе пополнения, переписывания, вариативности своих компонентов. В этом универсальном контексте. Позднее Деррида скажет, что «не существует ничего, что было бы за пределами текста».

Начиная с этих предпосылок, необходимо выделить идею, что, по Хлебникову, диалог между культурами и, разумеется, литературами означает, прежде всего, посыл и пояснение (перевод, разъяснение) понятий

и образов в сфере интерсубъективизации сообщений любого порядка. И здесь присутствовал бы неомифологизм в обработке и предварительном изучении культуры, поэзии и поэтики, литературы и искусств вообще, потому что в том, что касается *контекстуальной* реальности (или: текста как реальности, космичности), тогда, в авангардизме, как и ныне, в пост-модернизме, миф остается (оставался) существовать как одна из самых плодотворных и адекватных (другим текстам!) форм, сохраняя в себе способность давать толчок новым решениям в создании новых художественных идей.

Рационально-метафорическое, полифонически-побудительное брожение этой идеи отмечается во многих эссе и поразительной изобретательности и непредсказуемости «выявления» интуиции, а также относительно четких концептуально-теоретических раскладок, из которых можно вывести «обобщенного» (или... множественного) последователя Платона, Спинозы, Канта, Ницше и т.д., некоторые из принципов которых прошли сквозь призму (или которые, возможно, и создали эту ...призму!) того, что было названо «будетлеанизмом». Во многом будетлеанизм попадает в самую точку примечания Георге Ускэтеску, румынского теоретика, утвердившегося в европейском плане, по которому «через сложности и муки новаторские опыты века существовали, возможно, в единственной перманентности: в футуризме». Потому что, если все остальные опыты и тенденции авангардизма того периода «были использованы или продолжают в эпигонской деятельности некоторых имитаторов или в обезличенных возвратах, футуризм создает, взамен... возможно единственное постоянство, красную нить, тонкую и, в то же время, прочную, в обширном авангардистском распространении».

Но для того, чтобы более детально разобраться в некоторых идеях и принципах В. Хлебникова, который, как колдовство и заклинания, иногда применял самые странные «свободные комбинации, вроде игры голоса по ту сторону слов, собственно говоря» («Ию на цолк, ию на цолк, / Копоцамо, миногоамо, пинцо, пинцо, пинцо!»; «Шагадам, магадам, выкадам. – Чух, чух, чух / Чух»), обратимся к эссе А.Е. Баконского, большого румынского поэта и теоретика. В изданной им знаменитой «Панораме всемирной современной поэзии» (1972), куда он включил и шестерых великих русских поэтов (Блока, Есенина, Хлебникова, Маяковского, Мандельштама, Пастернака), и в «Очерке о феноменологии поэтики» (1968), обращаемся к общеподобным случаям и к связям специфически однонаправлений редукции, когда «поэт располагает речь в онтологическом пространстве и направляет редукцию своей разоблачительной функции в сторону первоначальной примитивной речи

(Ursprache), потому что только таким образом она может стать «материей» для поэзии. Слово должно потерять в самой большой степени ценность своего текущего условного значения для обрисовки элементов реального и вернуться таким образом к своему первичному значению для построения реальности, открывая и перемещая ее в экзистенциальном плане. Это первичное слово, следовательно, является предтечей речи, которая становится возможной, как отмечает Хайдеггер, только благодаря предшествованию поэзии».

А вышеприведенные примеры, извлеченные из поэмы Хлебникова «Ночь в Галиции», происходят из того же просодического стихотворческого пространства, в котором располагаются, скажем, стихи из «Великого тилипики» Христиана Моргенштерна (даю их в переводе на румынский язык Нины Касиян, т.к. не владею немецким языком): «Кулитаркэ, Палагунэ... / Керемие-цирикук: / Мачи, лачи; цэрнэкунэ: / Апуд, хапуд, цук»), текст, который по примечанию Умберто Эко (эссе «Lector in fabula») представляет из себя чисто линейную манифестацию, которой не может соответствовать ни одно актуализированное содержание, поскольку автор не обратился ни к одному из существующих кодов (исключим из простых мотивов явный ореол «литературности»), на которые рассчитаны эти стихи и на которые рассчитывает автор; исключим не потому, что она не представляет собой возможного содержания, а потому, что туманная неточность содержания не позволяет нам в этом случае говорить о тексте, хотя можно говорить каким-то образом о сообщении, переданном в коммуникативных целях). Последующий текст из «Тото-Вака» Тристана Тцары: «Катанги те киви / киви / ка ранги те мохо / мохо...» кажется «совершенно» похожим на первый. Говоря теоретически, он мог или ему следовало бы иметь содержание, потому что создается впечатление, что он относится к поэзии маори. Во всяком случае, он, вероятно, был передан в тех же целях, что и первый текст. Если каким-то образом внетекстуальное раскрытие Тцары относится, обманным приемом, к глобальному тексту (так, как заглавие может считаться частью произведения), тогда к переносному смыслу прибавились бы другие условия экзотизма.

Безусловно, что и тексты подобного рода, как и глосологические тексты, чье содержание игнорирует даже сам их выразитель, могут быть подвергнуты фонетической (речевой) интерпретации и могут разразиться многочисленными элементарными ассоциациями фоно-символической природы.

Так как лингвистико-поэтические элементы типа: «Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры» и т.д. являются псевдозвукоподражаниями, которые могут казаться преднамеренно искусственными или

действительно странными, однако которые Хлебников видел в качестве составляющих элементов какого-то чистого языка, относящегося к предъязыку и трансрациональному сознанию. Они тяготеют к образной речи, называемой и речью в себе, с семантикой отличной в своем роде от, собственно говоря, семантики «реального» языка. Это семантика воображаемого, внутренних и межобъектных взаимосвязей и проявлений.

Обратим особое внимание, что Хлебников не писал поэм на базе чистой речи, а всегда у него абстрактные элементы комбинировались в структурах «естественного» языка, связи подобного типа поэт сравнивал так, как если бы он сравнивал евклидову геометрию с геометрией Лобачевского.

Таким образом, он подчиняет речь трансцендентальности. Однако в более «радикальных» поэмах автор становится актером речи, ее мимом, а не поэтом в прямом смысле. Он модифицирует, предлагает творчески возможные принципы, вмешиваясь непосредственно в структуры и процессы, существующие в языке, преследуя не столько имплантацию некоторых новых познавательных приобретений, сколько апробируя абстрактно-эстетические эффекты. Таким образом, происходит попытка формулировки некоторых общих принципов, отличных от так называемых «классических», создания, «введения» и приемов языковых средств не столько в простые ситуации общения, сколько в более специфические художественные герметики. То есть, без обязательного почтения к принципам «сохранения формы для смыслового значения и смыслового значения для определенной формы».

В некоторых случаях (сверхповесть «Зангези» предоставляет еще больше примеров), речь, возможно, идет о сознательном лингвистическом агностицизме, понятом и воспринятом как таковой, но применяемом из чисто художественных соображений. Некоторые из примеров генеративной семантики, созданные одним архаизированным дуновением воли, ведут скорее всего к абстрактно-символическому, чем к абстрактно-семантическому, когда слова отрываются от анекдотичности смысла, что часто случается в художественном авангардизме.

*Перевод
Мирославы Метляевой*

МЕТАФОРЫ И СРАВНЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Аннотация

В статье обсуждается важный элемент поэтического языка Хлебникова: его метафоры и сравнения. Как в хлебниковских стихотворениях, так и в его прозе мы встречаем много часто совсем необычных и оригинальных метафорических выражений. Анализируются стихотворение «В этот день голубых медведёй...» и первое предложение рассказа «Жители гор», в которых объект метафорического выражения (*comparant*) так же важен, или даже важнее, субъекта (*comparé*).

Summary

In the scholarly literature on Khlebnikov much attention has been paid to his neologisms, but much less to his metaphors and similes, which are, however, an important element of his poetical language. Both Khlebnikov's poetry and his prose are rich in metaphorical expressions. The article analyses the poem «В этот день голубых медведёй...» ('On this day of blue bears...') and the first sentence of the story «Жители гор» ('Mountain People'). In both texts the figurative part of the metaphoric expression (*comparant*) is as important, or even more important, than the literal one (*comparé*).

В хлебниковедении довольно много внимания обращено к словотворчеству Хлебникова, прежде всего к его неологизмам. Можно назвать такие фундаментальные книги, как *Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages* Роналда Вроона (1983)¹, «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта» покойного Виктора Петровича Григорьева (1986)², «Словарь неологизмов Велимира Хлебникова» Натальи Перцовой (1995)³ и ее же «Словотворчество Велимира Хлебникова»⁴. Намного меньше изучены другие аспекты хлебниковского поэтического языка, как например его сравнения и метафоры. Давно, в своей диссертации 1983 г.⁵, я посвятил главу проблеме метафоры и анализировал сравнения и метафоры в

¹ Vroon Ronald. Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983.

² Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

³ Перцова Наталья. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 40, Wien-Moskau, 1995.

⁴ Перцова Н.Н. Словотворчество Велимира Хлебникова. М., 2003.

⁵ Weststeijn W.G. Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam, 1983. С. 162–230.

нескольких стихотворениях Хлебникова. В этой статье я хочу вернуться к этой проблематике.

В самой первой научной работе о Хлебникове, «Новейшая русская поэзия», Романа Якобсона (1921)⁶, автор, называя целый ряд обнажений приема в произведениях Хлебникова, также пишет о его поэтических сравнениях. Цитирую несколько заметок Якобсона по этой теме:

Что такое поэтическое сравнение? Отвлекаясь от его симметрической функции, мы можем охарактеризовать сравнения, как один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования.

У Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями.

<...>

Сеть аналогий, устанавливаемая Хлебниковым, сложна. Сопоставляется пространство и время, зрительные и слуховые восприятия, персонаж и действие. «Ужасна это охота, где осока – годы, где, дичь – поколения».

<...>

«Она стояла скорбно, странно, / Как бледный дождь в холодном лете».

<...>

Характерна для Хлебникова контаминация сопоставлений. «Словно черным парусом белое море, свирепые зрачки косо пересекали глаза. Страшные белые глаза подымались к бровям головы мертвого, повешенной за косу»⁷.

Остановимся более подробно на этом последнем примере, из рассказа «Есир»⁸. В принципе речь идет о двух сравнениях. Основой первого сравнения является глаз, который сравнивается с морем; основой второго сравнения – глаз, который сравнивается с головой мертвого. К описанию и первого, и второго сравнений добавляются цвет и движение, в то время как в первом сравнении на самом деле сравниваются объекты в глазу и в море, то есть зрачки и парус. В первом сравнении, в объекте сравнения, *comparant*, по полезной терминологии французского исследователя Херар Женетт⁹ (т.е. сравнивающееся: чем мы сравниваем), в нашем примере парус в море, белый и черный цвет эксплицитно названы, в субъекте, или *comparé* (сравниваемое: что мы сравниваем), зрачок в глазу, только

⁶ Якобсон Роман. Новейшая русская поэзия // Jakobson Roman Selected Writings. V. The Hague; Paris; New York, 1979. С. 299–354.

⁷ Ibidem. С. 328–329.

⁸ Хлебников В.. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2004. С. 193.

⁹ Genette Gérard. La rhétorique restreinte // Genette Gérard. Figures III. Paris, 1972. С. 21–40.

предположены. В *comparé* во втором сравнении – глаз, обозначен белый цвет. В обоих сравнениях множественное число в *comparé* (зрачки, глаза) сравнивается с единственным числом в *comparant* (парус, голова)¹⁰. Интересно зрительное добавление к обоим сравнениям: в первом сравнении: зрачки косо пересекали глаза; слово косо находится в *comparé* сравнения. Во втором сравнении: голова, повешена за косу, слово коса находится в *comparant*. Таким образом, Хлебников тклет довольно сложный образ, на основе чисто визуальных аспектов, но и на основе созвучных слов.

Сравнение глаза с морем регулярно встречается в произведениях Хлебникова. Например: «В больших глазах его одновременно боролись бледно-синеватый оттенок и зеленый, как будто плавал лист купавы по озеру» («Коля был красивый мальчик...»)¹¹. В рассказе «Жители гор»: «Сноп трав и цветов был в ее руке, а в глазах блестело и колыхалось далекое синее море»¹². В одном месте, в поэме «Война в мышеловке», сравнение мотивировано сходством звука: «А взоры – это море, где плавают моржи»¹³.

Развернутое сравнение, в котором и *comparé* (глаз) и *comparant* (море) подробно описываются, так что они почти становятся самостоятельными образами, мы находим в стихотворении «В этот день голубых медведёй...»¹⁴.

В этот день голубых медведёй,
Пробежавших по тихим ресницам,
Я провижу за синей водой
В чаше глаз приказанье проснуться.

На серебряной ложке протянутых глаз
Мне протянуто море и на нем буревестник:
И к шумящему морю, вижу, птичая Русь
Меж ресниц пролетит неизвестных.

Но моряной любес опрокинут
Чей-то парус в воде кругло-синей.
Но зато в безнадежное канут
Первый гром и путь дальше весенний.

¹⁰ В английской научной литературе часто употребляются термины «vehicle (comparant) и tenor (comparé) Ричардса. См. *Richards I.A. The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, 1936.

¹¹ Хлебников В.. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 91.

¹² Там же. С. 115.

¹³ Хлебников В.. Собр.соч.: В 6 т. Т. 3. М., 2002. С. 183.

¹⁴ Хлебников В.. Собр.соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 49.

Это стихотворение было написано в 1919 г. после или во время пребывания Хлебникова у сестер Синяковых на их даче Красная Поляна под Харьковом¹⁵. Хлебников был влюблен в одну из сестер, Веру; другая сестра, Мария, позже написала воспоминания о пребывании Хлебникова на даче. Они любезно приняли его и, как пишет София Старкина в шестой главе своей биографии Хлебникова, безуспешно старались его «причесать»¹⁶. В комментарии к стихотворению во втором томе Собрания сочинений Хлебникова Аронзон и Дуганова¹⁷ говорится, что сестер Синяковых называли «Медведевнами» – по отчеству «Михайловны». Это объясняет первую строчку стихотворения со странной комбинацией слов «день голубых медведей». В тексте есть фонетические намеки на имена девушек¹⁸, но кроме того Хлебников, очевидно, описывает очи (синее око – Синяковы) сестер,

¹⁵ Сестер Синяковых было пять: Зинаида, Надежда, Мария, Ксения и Вера. Они все были одаренными и кроме того красивыми женщинами и стали «музами футуризма». Они хорошо знали футуристических поэтов и художников: Маяковского, Хлебникова, братьев Бурлюкова, Пастернака, Асеева, Петникова, которые часто приезжали к ним в гости. Зинаида стала оперной певицей, Мария – известной художницей. Пастернак был влюблен в Надежду, Ксения вышла замуж за Асеева, Вера – за Петникова. Во всех них поочередно был влюблен Хлебников. В разговоре о Хлебникове с С.С. Лесневским (14 декабря 1974 г.) Ксения Михайловна Асеева (Синякова) вспоминает: «А влюблен он был на даче во всех по очереди, начиная с Марии, потом перешел на меня. Только в Надю он не был влюблен. Черненьких он не любил, что ли, я не знаю. Нет, Вера черненькая: последняя была Вера, в которую он так все время был влюблен до своей смерти. Он страшно за ней ухаживал и писал ей стихи». (Велимир Хлебников в размышлениях и воспоминаниях современников (по фотодокументам В.Д. Дувакина 1960–1970 годов) // Вестник Общества Велимира Хлебникова. I.M., 1996. С. 59). Хлебников действительно написал целый ряд стихотворений о сестрах: «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова...» (обращено к Марии), «Маниловая шашка», «Я и ты», «Синие оковы» «Три сестры» и др. Поэма «Три сестры» опять начинается со сравнения глаз-вода:

Как воды далеких озер
За темными ветками ивы,
Молчали глаза у сестер,
А все они были красивы.

(Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 229).

О сестрах Синяковых см.: *Пармонов А., Титарь В.* Музы футуристов // Дон. 2003, 3–4. С. 236–259; *Титарь В.П., Пармонов А.Ф., Фефелова Л.И.* Сестры Синяковы – Харьковские музы футуризма // Харьковский исторический альманах. № 3. Харьков, 2002 (электронный ресурс: www.ysadba.rider.com.ua/almanac.html).

¹⁶ *Старкина София.* Велимир Хлебников. Король Времени. СПб., 2005. С. 306.

¹⁷ *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 511.

¹⁸ Эксперт по анаграммам Ирина Шатова (см. например ее работы: Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса. Запорожье, 2012; К вопросу о своеобразии анаграмматической техники Андрея Белого // *Миры Андрея Белого* / Ред.-сост. К. Ичин и М. Спивак. Белград: М., 2011. С. 509–516; Звукопись и анаграмматизм в художественном мире Андрея Платонова: Метаморфозы рецепции // *Russian Literature LXXIII-I/II*, 2013. С. 255–283) показала мне в этом тексте ряд возможных криптонимов, например во второй и третьей строчках первой строфы: <К>СЕИИИ СИНЬАКОВОЙ, в первой и второй строчках второй строфы: ПЕТНИКОВОЙ, ВЕРЕ ПЕТНИКОВОЙ, в первой строчке третьей строфы: *опрокинут* ПЕТНИКОВОЙ, на стыке двух последних строк: *путь* ВЕРЫ ПЕТНИКОВОЙ, здесь же, возможно: и ГРИГОРИЙ ПЕТНИКОВ; *безнадежное* – НАДЕЖДА, ЗИНАИДА, *кругло-синей* и *весенний* – <К>СЕИИИ <А>СЕЕВОЙ.

сравнивая их с морем. Зная контекст, в котором стихотворение было написано, мы можем определить и интерпретировать другие детали. «Приказание проснуться», наверно, относится к стараниям сестер, чтобы не-исправимо неряшливый Хлебников принял более опрятный вид. В слове «моряна» звучит Мария, и последняя строфа, с опрокинутой лодкой, может быть, намекает на то, что Хлебников напрасно влюблен и что его любовь остается безответной. Здесь уместны возможные анаграммы Григория и Веры Петниковых. Однако намного интереснее этого автобиографического контекста проследить, каким образом Хлебников развивает свое стихотворение, исходя из основного сравнения глаз – море, добавляя и к *comparé* и к *comparant* сравнения различные детали.

Эксплицитное сравнение глаза с морем мы встречаем только во второй строфе: «На серебряной ложке протянутых глаз / мне протянуто море...», но оно уже присутствует в первой строфе, где «чаша глаз» – метафора-сравнение, по терминологии Юрия Левина в его известной статье «Структура русской метафоры»¹⁹, – наполнена синей водой. «Тихие ресницы» во второй строчке уже явно намекают на основной мотив глаза. Ресницы повторяются в последней строчке второй строфы. Часть строфы посвящена описанию *comparant*, то есть моря. На море буревестник и другие птицы России («птичая Русь»), и море шумит. *Comparant* сравнения становится самостоятельным образом. Это продолжается в третьей строфе, в которой описывается, что ветер с моря повалил парусную лодку. *Comparé* (глаз) совершенно исчезает и остается весенний пейзаж с морем и громом, который можно считать расширением *comparant*.

Зная, когда и где Хлебников написал это стихотворение, можно интерпретировать его следующим образом: лирическое я находится в компании красивых женщин или девушек, может быть, за столом на даче. Он восхищен голубыми глазами этих девушек и в их глазах видит синюю воду, для него – море. На первый взгляд загадочную первую строчку второй строфы «на серебряной ложке протянутых глаз» можно читать так: одна из девушек предлагает ему чашку чая или ложку для перемешивания. Действие предложения переносится на глаза, как будто лирическое я чувствует или думает, что глаза приветливы, приглашающие. Однако в глазах-море летит буревестник, море шумит и в буре парусная лодка опрокидывается. Хотя глаза кажутся приветливыми, лирическое я понимает, что его «бурные» чувства («моряна любес») остаются безответными, что его любовь безнадежна. Но все-таки гром исчезает и путь дальше весенний: не надо слишком печалиться.

Моя интерпретация стихотворения «В этот день голубых медведёй...» основана на том, что мне кажется, что Хлебников в первую очередь пишет

¹⁹ Левин Ю.И. Структура русской метафоры // Левин, Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 457–463.

о конкретной ситуации в своей жизни. Однако существуют другие интерпретации. В своей книге «Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова»²⁰ Наталья Башмакова, обсуждая это стихотворение, ничего не говорит о возможной конкретной ситуации в жизни Хлебникова. Цитируя слова Р.В. Дуганова по поводу этого стихотворения о нераздельном единстве поэта с природой: «...мы никак не можем решить, где же здесь кончается человек и начинается природа, и кто же здесь на кого смотрит»²¹ и следуя его замечанию, что Хлебников здесь ближе всего к Тютчеву, она сравнивает «В этот день голубых медведей...» с тютчевским стихотворением «Весенняя гроза»²².

Хотя существуют тематические сходства между хлебниковским и тютчевским стихотворениями, Башмакова подчеркивает их различия.

У Тютчева мифопоэтическая гроза – игра природы таковой, какой она предстает поколениям народов. <...> У Хлебникова же гром – знак «пути весеннего», пути просыпающейся Родины, ее природы, а далее всего мироздания, тянущихся к далекому образу-символу буревестника. Следовательно, и элемент воды, связанный с грозой у двух поэтов, – разный. У Тютчева – «дождик», «перлы дождевые», «брызги», «горный поток». У Хлебникова – «вода», «шумящее море».

У Тютчева колористика голубо-золотая, солнечная. У Хлебникова интенсификация цвета от голубого до «кругло-синего». А цвет – не солнечный, а мерцающий, серебряный. Это свет сумерек первого дня мира. Это

²⁰ Башмакова Наталья. Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987.

²¹ Хлебников В. Ладомир. Поэмы. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текстов и примечания Р.В. Дуганова. Элиста, 1984. С. 12. Также: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 10.

²² Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной и шум нагорный –
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смесь, на землю пролила.

же – свет первого дня нового Мифа. Образ «кругло-синей» воды – неожидан и тем не менее точен: он передает плотность воды и ее массу. Одинокое точен в передаче упругости нарастающего ветра образ «но моряной любес опрокинут / чей-то парус в воде кругло-синей».

<...>

Тютчев делает упор на мимолетность, на переходящий характер явлений природы. Хлебников – на длительность, на даль и глубину времени.

<...>

У Тютчева хохот, грохот, резвость. У Хлебникова тишина, простирающаяся до самого шумящего моря²³.

Башмакова еще много другого читает в хлебниковском стихотворении. Для нее первые строки – «образ протекания электрического тока», и самую первую строку, включая ударение на последнем слоге в слове медведёй, она интерпретирует таким образом:

В первой строке слово «голубых» распределяется семантически не только вперед, как определение слова «медведей» – голубых медведей, но и вспять, как определение слова «день» – день голубых. Смысл как бы колеблется, раскачивается в слове «голубых». Поэтому нужен именно рывок необычного ударения на последнем слоге «медведёй», как бы перевес, чтобы направить семантику опять «по течению», теперь ж стремительно-му: тяжесть /медведей/ пробегает по легкости /ресницам/²⁴.

Это оригинальная, но в то же время довольно мудреная интерпретация. Введение слова «медведь» (именно в первую строку) можно объяснить с учетом реального контекста, в котором Хлебников написал свое стихотворение; ударение на последнем вместо второго слоге является результатом чисто стиховедческих правил. Дополнительный эффект этого передвижения ударения: Хлебников пишет не о настоящих медведях, но о чем-то другом.

Стихотворение «В этот день голубых медведей...» типично для Хлебникова в том смысле, что целое стихотворение основано на одной метафоре или сравнении. Оба члена сравнения, и *comparant* и *comparé* – в нашем стихотворении и море, и глаз – реальные, и оба члена развиваются с новыми признаками и деталями в ходе стихотворения. В результате, и *comparant* и *comparé* становятся более или менее самостоятельными, хотя они постоянно соединяются и переплетаются, так как признаки

²³ Башмакова Наталья. Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова. С. 120–121.

²⁴ Там же, С. 122.

одного члена сравнения употребляются в описании другого. Это переплетение *comparant* и *comparé* одной фигуры аналогии – метафоры или сравнения – мы, например, также видим в известном стихотворении «Я и Россия», в котором лирическое я, снимающее свою рубашку, сравнивается с Россией, дающей свободу народам. Совершенно верна констатация Якобсона, что «у Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями».

Метафоры и сравнения являются существенными элементами хлебниковского творчества. Мы находим их не только в его стихотворениях, но и в его прозе. Как в хлебниковской поэзии, так и в его рассказах, мы встречаем обилие часто неожиданных, оригинальных образных выражений. В рассказе «Николай», например, пишется о скрытом и молчаливом герое, опытном и страшном охотнике: «Он не был с людьми. Он походил на усадьбы, забором отгороженные от дороги, забором повернутые к проселку»²⁵. И дальше в тексте: «С задумчивыми глазами, с молчаливым ртом, он уже два или три десятка лет был главным жрецом в храме Убийства и Смерти»²⁶. В рассказе «Скуфья Скифа»: «Лелеемые усталой ладонью ветра, сыпались пески и убегали дальше то как мука, то как снег, то как золотое море шумящих тихо-золотистых струн»²⁷. В хлебниковской прозе нет метафор или сравнений, доминирующих над целым текстом, как это часто бывает в его стихотворениях, но обилие метафорических выражений в его прозе поразительно. Как пример я кратко проанализирую начало рассказа «Жители гор», довольно длинное первое предложение, содержащее описание природы.

Суровые очертания грозного кремля гор, точно круто искривленные брови старообрядцев при встрече с Кучумом, ослепительные одноугольники с льдистыми глазами, устремленными вверх, и мутное серебро рек в зеленых тканях, будто белые девы свадьбы, смеясь и гуторя, надели зеленые венки, поют и поднимают сорванные ветви, водопад – нить жемчугов вдоль горного, полного хищного предвкушения счастья, горла невесты, закат-уманец с сверкающей саблей, по зову Острицы поднявшийся в поход, и вы, голубые небеса, и две голубых боярышни, смеющиеся и шушukaющиеся друг с другом, и могучий кряж, как русская порода, составшая для защиты земли в дни Грюнвальда, и белый, окаймленный молнией, камень с прямыми чертами, падающими во все стороны из одной точки, власть <Москвы> среди Новгорода, Пскова, и Литвы, и Польши, и

²⁵ Хлебников В.. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 108.

²⁶ Там же, С. 112.

²⁷ Там же, С. 166.

гремучая широкая река – все окружало белого государя, толпилось к нему, уносило его живую силу речным сильным потоком и молилось на него или било покорно челом, простершись у подножья²⁸.

Предложение начинается с метафоры-сравнения «кремль гор». Она становится частью *comparé* следующего сравнения: «суровые очертания грозного кремля гор» сравниваются с «круто искривленными бровями старообрядцев при встрече с Кучумом»: не только «круто искривленные брови» и даже не только «круто искривленные брови старообрядцев», но еще с добавлением «при встрече Кучумом»²⁹, с ссылкой на русскую историю в развернутом *comparant*. В следующем образе опять сопоставляется предмет природы: «одноугольники» (вершины гор) с частью человеческого тела: глаза, которые близки к бровям в предыдущем сравнении. Вершины гор не имеют близкого сходства с глазами, но сравнение мотивировано добавлением признаков и в *comparé* и в *comparant*. Вершины гор «ослепительные», глаза «льдистые». Интересно, что слово «ослепительный» в *comparé* (вершины гор) принадлежит к области *comparant* (глаз), в то время как «льдистый» в *comparant* относится к *comparé*. «Устремленные кверху» в *comparant* уместно и в *comparant* и в *comparé*: то же самое переплетение, которое мы видели в стихотворении «В этот день голубых медведей...».

Следующий образ: «мутное серебро рек в зеленых тканях», состоит из метафоры-сравнения – «серебро рек» – и метафоры-загадки (метафора, в которой «описываемый объект замещен другим объектом»)³⁰ – «зеленые ткани», где ткани, конечно, – прибрежная растительность. Метафорически описанная река затем сравнивается с «белыми девами свадьбы», прибрежная растительность – с их «зелеными венками». К *comparant* этого сравнения добавляется признак звука: девы поют, смеются и гуторят. Звук, конечно, тоже относится к реке, и также к следующему предмету описываемой природы – водопаду. В развернутом *comparant* водопада продолжается образ девах свадьбы. Водопад сравнивается с «нитью жемчугов вдоль горла невесты». Кроме того, это «гордое горло» (звуковая метафора) «полно хищного предвкушения счастья». В следующем метафорой-сравнением: «закат-уманец», опять сопоставляется объект природы с человеком. В слове «уманец» слышится «ум», но уманец прежде всего ассоциируется на основе цвета со словом «румянец». *Comparant* опять развертывается. У уманца «сверкающая сабля» и «по зову Острианицы»³¹ поднимается в поход. После этого сравнения оказывается, что все названные элементы природы не только части описания, но и адресаты в тексте.

²⁸ Хлебников В.. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 114.

²⁹ Кучум – последний правитель в 16-м веке Сибирского ханства.

³⁰ Левин Ю.И. Структура русской метафоры. С. 457.

³¹ Украинский гетман 17-ого века.

Текст продолжается перечислением других аспектов природы: «голубые небеса», «могучий кряж», «белый камень» и «широкая река». Они опять сравниваются с людьми и опять в развернутых *comparant* слышится намек на русскую историю (например «могучий кряж» как «русская порода, составившая для защиты земли в дни Грюнвальда»)³². В конце предложения гора представлена как белый государь, у подножья которого все молится на него. Таким образом, через метафоры и сравнения в описании мира природы открывается совсем другой мир, мир русского фольклора и русской истории. Благодаря постоянному переплетению *comparé* и *comparant* метафорических выражений, эти миры тесно связаны друг с другом.

На основе анализа ряда метафорических выражений в произведениях Хлебникова мы можем сделать следующие выводы:

1. Часто *comparé* и *comparant* хлебниковских метафор и сравнений семантически далеки друг от друга.

2. И *comparé* и *comparant* почти всегда конкретны. Вопреки его языковым экспериментам и словотворчеству, Хлебников все-таки и, может быть, прежде всего – визуальный поэт/писатель.

3. В хлебниковских метафорических выражениях очень часто сопоставляются человек и природа. Антропоморфизация природы и вещей – одна из характерных черт его творчества.

4. В описании образа и *comparé* и *comparant* часто расширяются. Так как оба они конкретны, возможно, что в этом расширении признаки, принадлежащие к *comparé*, употребляются в *comparant* и наоборот. Из-за этого переплетения иногда трудно определить, что в произведении является *comparé* и что *comparant*. Иногда *comparant* так расширяется, что в тексте открывается совсем новая, самостоятельная тема или мир.

5. Метафорическое выражение иногда мотивировано звуковым сходством: глаз – голова; море – взоры; гордое – горло. То же самое происходит в расширении *comparé* и *comparant*, как косой/коса в примере из рассказа «Есир».

Хлебниковские метафоры и сравнения почти всегда необычны и неожиданны, что является одной из причин уникальности и увлекательности его творчества.

³² Деревня в Восточной Пруссии, близ которой в 1410 г. войска Тевтонского ордена были разбиты польско-литовско-русской армией.

И.Е. ЛОЩИЛОВ

Новосибирск

**ПЕТР ПОТЕМКИН В ПОЭМАХ
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ПЕРЕДО МНОЙ
ВАРИЛСЯ ВАР...» И «КАРАМОРА № 2-ОЙ»**

Аннотация

Статья посвящена присутствию образа Петра Петровича Потемкина (1886–1926), поэта круга журнала «Сатирикон», в двух поэмах Хлебникова, написанных в 1909–1910 годы. Личные отношения между двумя поэтами были недоброжелательными из-за связи Потемкина с западной культурой и божемным образом жизни. Но поэтическое мастерство и новаторство Потемкина сделали его на недолгое время в восприятии Хлебникова достаточно сильным конкурентом.

Summary

The article is devoted to the presence of the image of Petr Petrovich Potyomkin (1886–1926), a poet of circle of magazine «Satyricon», in two Khlebnikov's poems, written in 1909–1910. Personal relations between the two poets were hostile because of Potemkin's connection with the Western culture and Bohemian way of life. But poetic skill and innovation Potemkin did it for a short time in the perception of Khlebnikov quite a strong competitor.

Р.Д. Тименчик писал о Потемкине: «Подзабытый ныне голос, рассыпавшийся друг на дружку стихотворений, в которых читатель следующей эпохи находил то будущего Маяковского, то будущего Олейникова»¹. Д.А. Суховой говорит: «Он издал меньше книг, чем иные современники, а главное, сделал это на несколько лет раньше основного потока значимых событий в русской литературе, пришедшегося на 1913 год»².

Вопрос о поэтике Петра Петровича Потемкина (1886–1926) – поэта круга журнала «Сатирикон» – и футуризме ставился неоднократно, однако в первую очередь в связи с фигурой Маяковского.

Т.Л. Никольская отметила, что постановка вопроса имеет некоторую историю и преемственность: «Намеченное в “Проблеме стихотворного языка” сопоставление комического стиха Маяковского со стихом П. Потемкина и других сатириконовцев легло в основу статьи Н. Харджиева

¹ Тименчик Р.Д. Остров искусства: Биографическая новелла в документах // Дружба народов. 1989. № 6. С. 189.

² Суховой Д.А. Книга Петра Потемкина «Смешная любовь» // Русская литература в европейском контексте. II. Сборник научных работ молодых филологов. Warszawa, 2009. С. 254.

и В. Тренина «Маяковский и “сатириконская поэзия”», посвященной Тынянову»³.

Ю.Н. Тынянов указал на связь с поэтикой Маяковского еще при жизни обоих поэтов, в 1924 году: «...в наше время Маяковский сливает форму комического стиха (ср. его стих со стихом П. Потемкина и др. сатириконцев) с системой грандиозных образов»⁴. В названной статье Н.И. Харджиева и В.В. Тренина, напечатанной десять лет спустя, Потемкину было уделено достойное место⁵.

В литературно-критической полемике связь была отмечена еще в знаменательном 1913 году. Иван Игнатьев писал: «“Новые” рифмы и “отрицание ритма” московские футуристы подтверждают такими “стихами”:

...Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
Решеткой
Четкой,
Железной мысли проводов
Перина... <...>

...г. П. Потемкин не писал разве (даже на страницах доступного толпе “Сатирикона”):

...В «Кафе де-Пари»
Сидели три
Дамы
Из «Ямы».
На одной была
Шляпа с кроликом,
На другой – боа роликом,
А третья была
Алкоголиком...

Стихи г. П. Потемкина печатались года три тому назад, а гг. москвичи хотят удивить мир своим “новым” рифмо- и ритмотворчеством именно теперь только»⁶.

³ Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 119.

⁴ Тынянов Ю.Н. Проблема поэтического языка. Вопросы поэтики. Вып. V.Л.: Academia, 1924. С. 16.

⁵ Тренин В.В., Харджиев Н.И. Маяковский и «сатириконская поэзия» // Литературный критик. 1934. № 4. С. 127–131.

⁶ Ивей. Эгофутурист о футуристах // Всегда. Эгофутуристы: Сборник. VII. СПб., 1913. С. 2–3. Игнатьев-Ивей неточно цитирует стихотворение Потемкина «Обыкновенная история», напечатанное впервые в тематическом номере «Сатирикона», посвященном пошлости (1910. № 5).

Хронологически первые пересечения будущих будетлян с Потемкиным связаны, однако, с именем Велимира Хлебникова, а не Маяковского. Но если в случае Маяковского речь идет о влиянии (возможно, на некоторых этапах – взаимном) и преемственности, отношения между Потемкиным и Хлебниковым основывались на взаимном неприятии. Вопрос об этих отношениях, насколько нам известно, был прямо поставлен лишь Н.И. Харджиевым в примечаниях к подготовленному им вместе с Т.С. Грицем в 1940 году тому сочинений Хлебникова⁷.

Давид Бурлюк вспоминал: «Поздней осенью 1909 года Витя Хлебников декламировал у приехавших из Киева А.А. и Н.Е. Экстер, на Михайловской площади в “отеле”, в присутствии П.П. Потемкина, своего “Журавля” (“Садок Судей”, I). Я был потрясен. Александра Александровна Экстер, чуткая женщина, оценила»⁸. Мемуарный пассаж построен таким образом, что из него следует: Потемкин, видимо, не оценил Хлебникова, или оценил не должным образом. Отсутствие упоминания о реакции Потемкина следует признать значимым: неприятие оказалось взаимным.

Образ и имя Потемкина присутствуют в материалах к двум поэмам Хлебникова – «Передо мной варился вар...» и «Карамора № 2-ой», и это присутствие связано с продолжением их знакомства на заседаниях «Академии стиха» (август 1909 – февраль 1910)⁹:

Здесь Гумилев, Потемкин, Ауслендер, Гюнтер, я.

И каждому из нас с мечтательной улыбкой

Лавровый венок из лавровы<х> <листьев> муз предлагает

насмешливая семья¹⁰.

Н.И. Харджиев перенес посвященные Потемкину строки в примечания и варианты¹¹. О второй из поэм, однако, прямо говорится: «“Карамора

⁷ Хлебников В. Неизданные произведения / Ред. и коммент. Н.И. Харджиева, Т.С. Грица. М., 1940. С. 218–226. Часть текста, несвязанная с «потемкинским» сюжетом, переиздана: Харджиев Н.И. Из комментария к поэме В. Хлебникова «Передо мной варился вар...» // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М., 2006. С. 314–319.

⁸ Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994. С. 48.

⁹ См. об этом: Харджиев Н.И. Хлебников в «Академии стиха» // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997 (Архив русского авангарда). Т. 2. С. 278–279; См. также: // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых. С. 311–313; Шишкин А.Б. Велимир Хлебников на «башне» Вяч. Иванова // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 141–167. Приблизительный «календарь» встреч Хлебникова и Потемкина может быть воссоздан по записям Кузмина; см.: Кузмин М.А. Дневник 1908–1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2005. С. 165–169, 173, 176–178, 193, 196–197, 201–202.

¹⁰ Хлебников В. Неизданные произведения. С. 223.

¹¹ Хлебников В. Неизданные произведения. С. 418–427. В современном издании некоторые из этих строк введены в состав основного текста: Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3: Поэмы. 1905–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. М., 2002. С. 24–35.

№ 2-ой” представляет собой памфлет, направленный против “Аполлона” и “Академии стиха”, и в частности против поэта “сатириконца” П. Потемкина, как представителя поэтического “западничества”:

Тщательно застегнутого на золотые пуговицы.
Он был, как военный, строен и других выше.
Волосатое темя подобно колену.
Слабо улыбаются желтые зубы.
Смотрите! приподнялись длинные губы
И похотливо тянут гроб Верлена.

Полемическая направленность «сатиры» Хлебникова заострена литературно-бытовыми намеками:

И вдруг в его глазах – тщетно просящая о пощаде, вспыхивает,
мяуча страшно, кошка,
Искажая облик лица в общем пригожего.

Здесь Хлебников имеет в виду скандальный судебный процесс “кошкочадов”, где в качестве одного из главных обвиняемых был П. Потемкин. (См., напр., газ. “Вечер”, СПб., 1908, №№ 145, 146, октябрь.) См. также в литературных воспоминаниях Андрея Белого: “В петербургских газетах разоблачали писателей-хулиганов: где-то стали пропадать кошки; что же оказалось? Компания литераторов (назывались небезызвестные имена модернистов, как-то Потемкина), собираясь пьянствовать у какого-то фрукта, истязала-де кошек”... (Между двух революций. Л., 1934, стр. 197)¹².

В августе 1908 года Потемкин оказался замешанным в скандальном деле «писателей-кошкочадов», возбужденном по жалобе члена правления общества покровительства животным Сергиевского. В доме книгоиздателя Георгия Михайловича (Гоги) Попова на Подрезовой улице (Петербургская сторона), получившего в наследство от умершего в 1906 году отца, вместе с книготорговым и книгоиздательским делом, немалое состояние (первая книга Потемкина, «Смешная любовь», была издана в 1908 года с указанием: «Иждивением Книгопродавца Г.М. Попова»), литераторы во время кутежей развлекались тем, что натравливали на бездомных кошек собак-фокстерьеров. Как отметил в энциклопедической статье о Потемкине Р.Д. Тименчик, дело нанесло «почти непоправимый урон» репутации Потемкина¹³, распространившийся и на судьбу его наследия. Т.Л. Никольская вспоминает о Л.Н. Черткове: «Слухи о том, что поэт П. Потемкин принимал участие в повешении кошек, начисто отбили у Лени охоту

¹² Хлебников В. Неизданные произведения. С. 421–422.

¹³ Тименчик Р.Д. Потемкин Петр Петрович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М., 2007. С. 121.

искать новые материалы об этом талантливом поэте»¹⁴.

Процесс бурно освещался в прессе, и память о нем отзывалась впоследствии в художественной¹⁵ литературе, а также в переписке, публицистике и воспоминаниях современников¹⁶.

Характер и степень участия Потемкина в пропивании поповского наследства, возможно, еще могут быть уточнены с помощью специальных архивных разысканий. Имя его отсутствует в списке лиц, понесших наказание по этому делу: Г.М. Попов, М.П. Ялгубцев, А.Н. Юдин и Е.В. Барков. Потемкин писал В.Ф. Нувелю: «Прочел сегодня газеты с кошковадским процессом. Думаю что меня тоже оправдают как Котылева. Все это дело до того погано что противно читать. Почему Агафонов не привлечен? Гадость страшная!» (РГАЛИ.Ф. 781. Оп.1. Ед. хр. 12. Л. 24)¹⁷.

В первой из поэм есть строка, которая, может быть, способна прояснить внутренние пружины неприязни Хлебникова к Потемкину. Некто – возможно, сам Вячеслав Иванов – произносит:

– Очень мило. Вы очень удачно похитили у раешников меру.

Глаза сказавшего с лукавством устремлены на Веру

Константиновну Иванову-Шварсалон

С окошка

Кошка

Смотрела на салон¹⁸.

¹⁴ Никольская Т.Л. Указ. соч. С. 292–293.

¹⁵ См.: Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 176; Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. Т. 24: Жизнь Клима Самгина. 1925–1936. М., 1975; Ремизов А.М. О происхождении моей книги о табаке. Что есть табак. Paris: Tchijoff, 1983; Ремизов А.М. Собр. соч.: [В 10 т.]: Т. 10. Петербургский буерак. М.: Русская книга, 2002. С. 205–236; 465, 477–486.

¹⁶ См.: Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 8: Проза (1908–1916). М., 2010. С. 362; Валерий Брюсов и его корреспонденты // Литературное наследство. Т. 98: В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. Н.А. Трифонов. М., 1994. С. 486–487; Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка // Литературное наследство / Отв. ред. И.С. Зильберштейн, Н.И. Дикушина. Т. 95. М., 1988. С. 116–117; Азадовский К.М., Тименчик Р.Д. К биографии Н.С. Гумилева (вокруг дневников и альбомов Ф.Ф. Фидлера) // Русская литература. 1988. № 2. С. 177; Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения / Подгот. изд. К.М. Азадовского. М., 2008. С. 459, 828; См. также: Вайнберг И.И. За горьковской строкой: Реальный факт и правда искусства в романе «Жизнь Клима Самгина». М., 1976. С. 87–89; «...Сколько же истины в Куприне?» (Потаенные странички жизни и творчества писателя) / Публ. и коммент. С.Н. Тяпкина // Вопросы онтологической поэтики; Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 236–240. Предположение об отражении этой истории в одном из стихотворений Потемкина выдвинуто автором в статье: Лощилов И.Е. «Мирное житие» Петра Потемкина // «Образ мира, в слове явленный...»: Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно / red. R. Bobryk, J. Urban, R. Mnich. Siedlce, 2011. С. 415–426.

¹⁷ Выражаю признательность профессору Н. Букс (Париж, Сорбонна) за сведения об этом письме.

¹⁸ Хлебников В. Неизданные произведения. С. 200.

Имя Потемкина здесь не упоминается, но есть основания предположить, что память о нем – и о процессе «кошкодавов» – имплицитно присутствует в этих строках, как и в упоминаниях о *кошках* в примыкающей к «сатирам-караморам» пьесе «Чертик. Петербургская шутка на рождение “Аполлона”» (1909):

Молодой человек. Немногого. Ты видишь на углу? Ты понимаешь, здесь толпы съехавшихся с разных концов русской земли девушек истребляют свои права быть нашим небом и справляют те, которые способны обратить ведьм в бегство. Крашенные кошки и собаки прилежно заменяют соболя расходящихся с учения девушек. <...>¹⁹

Одна. Соловьев... Отечественный мыслитель сказал...

Черт. Да, мы там послушаем и соловьев. Знайте, что недавно я должен был принять ходоков от городских кошек, жалующихся, что несметное количество их сестер погибает от – предрассудков, что весенняя песнь кошек, их хвала восходящему солнцу менее приятна, чем песни их вкусных соперников по нарушению ночной тишины – соловьев, и что свод законов не ограждает их от летящих чернильниц – и просящих слезно рассеять этот предрассудок. Но я должен был им указать на ограниченность круга их миропонимания и заявить, что начало кошек, призванных заменить нечто мычащее или только еще хрюкающее (и здесь благородство имеет разделы), – есть мировое начало и восходит до звезд и даже дальше, за пределы сих светил, ибо сам мир – я должен это заявить голосом, твердым и властным – есть лишь протяжное «мяу», зажатое и поданное нам вместо благородного «м-му». Вы видите, что и я бываю способен на потрясение основ.

Одна. Вы несколько порой болтливы, Чертик. Вы позволите нам называть Вас «Чертик»?

Черт. О да, и заметьте при этом, и с большим удовольствием.

Другие. Если Вы завели разговор о кошках только потому, что рассказывали раньше о <б> <о> кошке, то это доказывает Ваш дурной слух и то, что пишете очень скверные стихи²⁰.

Несомненна перекличка с финалом поэмы «Карамора № 2-ой»:

¹⁹ В новом собрании сочинений часть реплики *Молодого человека* приводится в другой редакции, еще отчетливее проясняющей инфернальный контекст: «...которые способны обратить ведьм в бегство, <черные службы Наву>». – Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4: Драматические поэмы. Драм. Сцены. 1904–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. М., 2003. С. 185.

²⁰ Хлебников В. Творения / Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986. С. 391, 394.

Верлен упорствует. Можно еще следовать
В очертании обуви и ее носка,
Или в искусстве обернуть шею упорством белого,
как мука, куска,
Или в способе, как должна подаваться рука...
Но если кто в области, свободной исконно,
Следует, вяло и сонно, закройщика законам, –
Пусть этот закройщик и из Парижа –
В том неизменно воскресает рыжий.
Или мы нуждаемся в искусственных – веке, носе и глазе?
Тогда Россия – зрелище, благодарное для богомаза.
В ней они увидеть должны жизнь в день страшного суда,
Когда все звало: «Смерть, скорей, от мук целя, сюда, сюда!»
Бедный Верлен, поданный кошкой
На блюде ее верных искусств!
Рот, разверзавшийся для пищи, как любопытного окошко –
Ныне пуст.
Я не согласен есть весенних кошек, которые так звонко
некогда кричали,
Вместо ярко-красных с белыми глазами ягнят, умиравших
дрожа,
Пусть кошки и поданы на человеческом сале –
Прокажут кладбищ сторожа.
Думал ли, что кошек моря, он созидает моря
И морскую болезнь для путевого?
Вот обильная почва размышлений для
Стоящего с разинутым ртом полового.
И я не хочу отрицать существования изъяна,
Когда Верлен подан кошкой вместо русского Баяна²¹.

Думается, дело не только в западничестве, «германофильстве»²² и «верленстве»²³ Потемкина: Хлебников, возможно, видел в нем конкурента, с которым возможна встреча на одной «территории».

²¹ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 34–35.

²² «Потемкин прожил в детстве некоторое время в Риге и считал себя связанным с немецким языком и культурой. Не бросая шахмат, он бросил к этому времени естественные науки и в университете стал числиться на том же романо-германском отделении, которое выбрал себе в конце концов и я, на котором был и впервые в ту весну появившийся на горизонте О. Мандельштам и Н. Гумилев. Все, кроме Потемкина-германиста, были романистами» (Пят В.А. Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста и коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 99).

²³ Восклицание *мертвеца* «Дэлямузик!» в поэме «Карамора № 2-ой» отсылает, возможно, не только – как отмечено в современном комментарии – к программному стихотворению Поля Верлена «Искусство поэзии» («De la musique avant toute chose») (Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 432), но и намекает на стихотворение Потемкина «В конке»: «“Musick” на черной папке / трепещет от огня» (Потемкин. Смешная любовь. 1-я книга стихов. СПб., 1908. С. 18).

Мера раешников – сочетание слов, которое в равной степени может быть отнесено и к опытам Хлебникова, и к стихам Потемкина²⁴ – журнальным, и из первого сборника «Смешная любовь», где даже графика стиха была необычной (строки были выровнены по правому краю). Такое расположение текста придавало книге забавную изысканность, впоследствии оно не раз использовалось в практике авангарда – например, у Вадима Шершеневича²⁵.

Не только упоминание о *кошке* в составе «поглощающей» рифмы («С окошка / Кошка...»), но и сама форма стиха – «вольный размер», восходящий к «раешнику и басенному стиху»²⁶, к стиху И.А. Крылова, А.С. Грибоедова и ритмическим опытам Андрея Белого – напоминает о, видимо, досадных для Хлебникова совпадениях его опытов с некоторыми аспектами поэтики первой книги Потемкина. Например, точный резонанс ощущается в работе с омоформами в позиции рифмы. У Потемкина:

Не заплывает мой костер
на берегу.
Но каждый твой невольный взор
я берегу²⁷.

У Хлебникова в стихотворении «Крымское. Записи сердца. Вольный размер» (конец 1908):

Турки
Вырея блестящего и щеголя всегда – окурки
Валяются на берегу.
Берегу
Своих рыбок
В ладонях
Сослоненных.
Своих улыбок
Не могут сдержать белокурые
Турки.
Иногда балагурят.
Я тоже роняю окурки...²⁸

²⁴ М.Л. Гаспаров приводит и комментирует журнальное стихотворение Потемкина «Честь» (1911) как пример раешного стиха с непредсказуемой рифмовкой (Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. 3-е изд. М., 2004. С. 164–165).

²⁵ См.: Тренин В.В., Харджиев Н.И. Указ. соч. С. 130.

²⁶ Хлебников В. Незданные произведения. С. 421. См. также: Харджиев Н.И. Маяковский и Хлебников // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых. С. 216–218.

²⁷ Потемкин. Смешная любовь. С. 58. (Курсив мой. – И.Л.)

²⁸ Хлебников В. Творения. С. 45. (Курсив мой. – И.Л.)

Приведем пример, нехарактерный для «Смешной любви», но вызывающий в памяти ряд параллелей в поэтической практике Хлебникова – как ранней, так и позднейшего времени, когда видимых следов памяти о Потемкине в его стихах не встречается. Это первое стихотворение цикла «На водопады»:

В окошке с тюлевой шторой,
с горшками герани,
оставив все немощи плоти хворой
в бане,
сидит старушонка.
Платком
намокшие волосы скрыты.
Впалы глазные орбиты.
Иконка
тайком
из кофты ночной вылезает.
С озера глаз не спускает.
Чай остывает.
«Мать Троеручица!
Озеро пучится,
вихрь завывает.
Наши-то целы ли?
Эка ведь баловни,
что понаделали!
Павловне
ночью недаром
сам Серафим с Николаем
являлись,
а вечерком под амбаром
лаем
Тузик с Дружком заливались...
Мать Троеручица!»
.....
Озеро пучится²⁹.

Харджиев и Тренин писали о Потемкине «Такие его рифмы, как “Троеручица” – “пучится” были встречены резкими нападками рецензентов»³⁰, имея в виду, вероятно, отклик другого сатириконца – Аркадия Бухова. Отзываясь на первую книгу

²⁹ Потемкин. Смешная любовь. С. 52–53.

³⁰ Тренин В.В., Харджиев Н.И. Указ. соч. С. 128.

Потемкина, Бухов «описательно» предвосхищает характерные черты будущего Маяковского «Главным образом ругают Потемкина за его язык... Рифмы “Зоська” и “Моська”, “Павел” и “исслюнявил”, “Трое-ручица” и “пучится” действительно не слишком компактны для правоверного критического уха, но ведь было бы смешной нелогичностью для Потемкина – писать другим языком <...> Можно ли <...> петь языком гимнов о пропавшем корыте, словами молитвы о сломанном станке и т. д.»³¹.

Заслуживает упоминания, что в январе 1910 года Н.И. Кульбин использовал стихотворение Потемкина из первой книги (ранее напечатанное в «Аполлоне») как иллюстрацию характерных особенностей импрессионизма. На литературно-музыкальном вечере об импрессионизме в Вильно в помещении Дворянского клуба «Приват-доцентом Н.И. Кульбиным была прочитана лекция на тему: “Новые пути в искусстве”. Поставив некоторые общие вопросы, касающиеся содержания и значения искусства как такового, г. Кульбин перешел к психологическому обоснованию принципа *impressio* – впечатление. Прочувственно прочел г. Кульбин импрессионистское стихотворение П. Потемкина, представляющее собою образчик чистого импрессионистского слова. Вот наиболее характерные места его:

ДЬЯВОЛ

Не видно тяжелой площади,
Не видно во мгле.
Вырастают пенные лошади, –
Не стучат по земле.
.....
.....
Подошла, за рукав ухватила,
Обняла, повела...
«Я ли тебя, ты ли меня погубила,
Ты ли меня, я ли тебя в гроб свела».

В угол дуплет
Упал, опрокинулся,
Бурый жилет
Ближе подвинулся.
Поднял свой кий,
На пол упал,
Зеленый змий на него напал.

³¹ Бухов А. Трагик пошлости // Весна. 1908. № 9. С. 4.

.....

 В час, когда сторгят светила,
 Тело жертв сожгу догला...
 «Я ли тебя, ты ли меня иссушила,
 Ты ли меня, я ли тебя в гроб свела»³².

Итак, можно, кажется, сделать некоторые выводы. В поэзии и личности Потемкина Хлебникова отвратила «богемность»³³, «дух Запада», неприемлемый для «русского Бояна». Ориентация на немецкую и французскую традиции делает «мortality» Потемкина – зловеще-инфернальной. Такова, например, его «Осень»:

В тишине измокших сосен,
 шитых золотом берез,
 тихо бродит ведьма Осень,
 треплет прядями волос.
 Погрозила мне рукою,
 замахнулась костью,
 притворилась злою, злою,
 прошептала: Все умрем³⁴.

Поэтическая коллизия проецируется в сферу литературного быта: не менее, чем «западничество», отвратительны для Хлебникова слухи о нетрезвых развлечениях поэта, превратившихся в «черные службы Наву». Но виртуозная техника стихосложения³⁵ и своеобразное новаторство

³² И.З. Лекции прив. доц. Н.И. Кульбина // Виленский курьер – Наша копейка. 1910. № 175, 13 янв. С. 3. В газете графика потемкинского стихотворения была при цитировании изменена (см.: *Потемкин. Смешная любовь*. С. 25–37). Впервые Стихотворение «Дьявол» было напечатано среди сочинений, присланных на конкурс журнала «Золотое руно», посвященный раскрытию темы «Дьявол» «в философском и художественном аспектах» (Золотое руно. 1907. № 1. С. 33). Там же был напечатан рассказ А.М. Ремизова, название которого повторено в пьесе Хлебникова: «Чертик».

³³ В краткой справке, составленной М.Л. Гаспаровым для книги «Русский стих начала XX века в комментариях», о Потемкине говорится, что он «воспринимался современниками как один из первых вульгаризаторов символизма, перенесший его эстетизм в ресторанно-богемный быт, а его поэтическую технику в “низкие” развлекательные темы; но талант его никем не оспаривался» (*Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 302).

³⁴ *Потемкин. Смешная любовь*. С. 76.

³⁵ Другой поэт круга «Сатирикона», Валентин Горянский, позднее писал в некрологе: «Потемкин – создатель капризных стихотворных ритмов, которые как нельзя более соответствуют капризной изысканности содержания его произведений. Он писал вольным неправильным стихом, но неправильности и перебои стиха, распределенные периодически и по законам симметрии, создали музыку и, в этом отношении Потемкин сохраняет за собой место одного из самых тончайших мастеров стиха» (*Горянский В. Петр Потемкин // Возрождение – Vozrojdenie – La Renaissance: Ежедневная газета (Париж). 1926. № 513, 28 окт. С. 3).*

Потемкина, лишенное, однако, «авангардистской установки», вероятно, были отмечены Хлебниковым и оценены по заслугам – как и Маяковским. Для Хлебникова версификационная лаборатория Потемкина стала не столько пространством ученичества или «обмена опытом», сколько чуждой и враждебной территорией конкурента, вызвала чувство ревности и, возможно, недолгой зависти.

В пародийных таблицах из брошюры 1912 года «Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1» «народное слово» и «народная песнь» наглядно противопоставляются современной литературе: Сологуб (гробокопатель), Ремизов (насекомое), Леонид Андреев, Арцыбашев, Брюсов и другие³⁶. Имя Потемкина вполне могло бы оказаться в этом ряду, но, вероятно, к 1912 году оно утратило для Хлебникова актуальность рубежа 1909–1910 годов. Ни в поэтических текстах, ни в воспоминаниях современников нет, кажется, никаких следов его знакомства с второй книгой Потемкина, сборником стихотворений «Герань» (1912)³⁷.

Вместе с тем, текст сатирических поэм-памфлетов «Передо мной варился вар...» и «Карамора № 2-ой» дают, как нам представляется, основание предполагать, что «Смешная любовь» Потемкина была прочитана Хлебниковым «по свежим следам» (или даже «с опережением») недолгого личного знакомства – внимательно, пристрастно и недоброжелательно.

³⁶ Хлебников В. Творения. С. 590–591.

³⁷ В примечаниях к строке «И похотливо тянут гроб Верлен» в новом собрании сочинений говорится: «Косвенным стимулом этого образа “мертвечины” мог послужить стихотворный перевод П. Потемкина драмы Ф. Ведекинда “Пляска мертвых”, 1907 как характерного примера западно-европейского декаданса» (Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 432). Введение в круг ассоциаций потемкинского перевода представляется допустимым. Но знал ли Хлебников это издание (Ведекинд Ф. Пляска мертвых. Три сцены / Перев. Потемкина; обложка работы Л. Бакста. СПб.: EOS, 1907), читал ли этот перевод (пьеса Ведекинда переводилась и издавалась неоднократно)? Видел ли и мог ли видеть спектакль, поставленный на основе потемкинского перевода? Эти вопросы остаются открытыми.

Д.Б. ТЕРЕШКИНА, Т.В. ИГОШЕВА
Великий Новгород

**О СТИХОТВОРЕНИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА,
ПОСВЯЩЕННОМ МИХАИЛУ КЛОПСКОМУ
(«СВЯТЧЕ БОЖИЙ!...»)**

Святче божий!
Старец, бородой сед!
Ты скажи, кто ты?
Человек ли еси,
Ли бес?
И что – имя тебе?
И холмы отвечали:
Человек ли еси,
Ли бес?
И что – имя тебе?
Молчал.
Только нес он белую книгу
Перед собой
И отражался в синей воде.
И стояла на ней глаголица старая,
И ветер, волнуя бороду,
Мешал идти
И несть книгу.
А стояло в ней:
«Бойтесь трех ног у коня,
Бойтесь трех ног у людей!»
Старче божий!
Зачем идешь?
И холмы отвечали:
Зачем идешь?
И какого ты роду-племени,
И откуда – ты?
Я оттуда, где двое тянут соху,
А третий сохою пашет.
Только три мужика в черном поле
Да тьма воронов!
Вот пастух с бичом,
В узлах чертики
От дождя спрятались.
Загонять коров помогать ему они будут.

Стихотворение В.Хлебникова «Святче Божий!» написано в мае-июне 1922 г. в Москве незадолго до его отъезда в Санталово к П.В. Митуричу. Оно создано по мотивам жития Михаила Клопского. Это было установлено еще первыми комментаторами стихотворения, подготовленного к печати в 1923 году, после смерти поэта. Примечательно, что имя святого в тексте не названо, хотя мотив поиска имени является организующим в структуре стихотворения. Творение Хлебникова не является переложением жития в целом, т.к. из источника поэт избирает лишь два эпизода. Соотнесение стихотворения с житием именно Михаила Клопского стало возможным благодаря дословному цитированию В.Хлебниковым слов святого, находящихся в начале жития. Именно эта цитата помогает нам определить непосредственный источник, которым воспользовался Велимир Хлебников для создания своего текста.

Святче Божий!
Старец, бородой сед!
Ты скажи, кто ты?
Человек ли еси,
Ли бес?
И что – имя тебе?
И холмы отвечали:
Человек ли еси,
Ли бес?
И что – имя тебе?
Молчал.

Эта часть стихотворения является прямой отсылкой к житию Михаила Клопского. Житие повествует о том, как однажды в Троицком Новгородском монастыре, вернувшись с заутрени, братия нашла в одной из келий неизвестного, сидящего молча и пишущего книгу Деяний святых апостолов. На вопрос иноков «Кто еси – человек или бес?» неизвестный пришелец, юродствуя, повторял «Кто еси – человек или бес?», так и не открывшись насельникам монастыря. Лишь спустя какое-то время, когда в монастырь приехал князь Константин с супругой и признал в святом своего родственника, имя Михаила открылось. Избегая славы людской, Михаил скрывал как свое имя, так и знатное происхождение.

Стоит отметить, что всего одна фраза, использованная Хлебниковым, стала ключевой в определении древнерусских редакций повести. Дело в том, что вопрос братии и повторение ее Михаилом в таком виде – «Кто еси – человек или бес?» – встречается только в первоначальных редакциях жития,

основанных на устных преданиях о святом и складывавшихся в XV веке. Уже в третьей редакции, составленной в XVI веке боярским сыном Василием Тучковым в духе макарьевского стиля идеализирующего биографизма, житие Михаила Клопского лишается простоты, непосредственности устного рассказа, из него исчезают разговорные элементы, образ святого схематизируется и приближается к агиографически каноническому. В Тучковской редакции интересующая нас фраза звучит иначе: «Кто еси – человек или дух?». Автор заменяет нейтральным «дух» лексему «бес», которая, очевидно, была неуместной в житии уже прославленного святого (Михаил Клопский был канонизирован макарьевскими соборами в 1547 году).

К началу XX века было как минимум три издания «Жития Михаила Клопского». Общеизвестным сводом житий были «Жития святых», изложенные по руководству Четых-Миней Дмитрия Ростовского («Жития святых на русской языке, изложенные по руководству Четых-Миней Дмитрия Ростовского». Кн. 5. М., 1903. С. 334–337; чуть более позднее издание – М., 1914. стб. 730–740), житие Михаила Клопского читается под датой поминовения святого (преставился 11 января), но в этом издании читается житие Михаила в «сглаженном» виде, в официальном своем варианте. Издавалось житие и в не широко распространенной серии «Памятники литературы» (1862 г., вып. 4, с. 36–51), но и здесь это редакции времен Макария, т.е. XVI века.

Наиболее вероятным источником для В.Хлебникова послужила книга И.С. Некрасова «Зарождение национальной литературы в Северной Руси» (Одесса, 1870), где исследуются преимущества первоначальных редакций русских житий, а «Житию Михаила Клопского» посвящена отдельная глава. Общий пафос исследования И.С. Некрасова, считающего демократичность, самобытность первоначальных редакций житий лучшими их чертами, был очевидно близок В.Хлебникову. Кроме того, в этой книге поэт и мог найти текст ранней редакции «Жития Михаила Клопского»: И.С. Некрасов публикует два ее варианта (первый вид – по списку XVI в. библиотеки Волоколамского монастыря, № 659, второй вид – по списку Макарьевских миней, Синодальное собрание, № 990). Общий строй стихотворения подтверждает приверженность В.Хлебникова к неканонической составляющей агиографического материала, послужившего ему лишь отправной точкой для создания своего видения образа новгородского святого.

Примем как утверждение, что стихотворение является законченным, хотя нам встретилаcь иная точка зрения¹. Придерживаясь точки зрения на текст как заверченный, мы должны взять на себя смелость попытаться

¹ В.П. Григорьев и А.Е. Парнис в комментариях к изданию. *Хлебников В. Творения* (М., 1987) отмечают: «Стихотворение, по-видимому, не закончено» (С. 677). В Третьем томе шеститомного собр. соч. Хлебникова Е.Р. Арэнзон и Р.В. Дуганов незаконченности стихотворения не отмечают (См.: *Хлебников В. Собр. соч.*: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 591).

объяснить существующий его строй и образы, которые чрезвычайно трудно поддаются интерпретации.

Из того, что в стихотворении может быть соотнесено с «Житием Михаила Клопского», – уже указанная нами цитата из первого диалога со святым, а также несколько образов, впрочем, весьма своеобразно преломленных Хлебниковым. Таковыми являются *белая книга* и *синяя вода*.

Символизм цвета не нуждается в подробных комментариях. Белый цвет (символ Божественного света, чистоты и святости) и синий (лазоревый) (цвет неба, т.е. иного, вечного мира) во все века использовались в русской иконографии. То, что в стихотворении явно отразилась иконографическая символика, очевидно из максимально зримого образа святого, а также благодаря выражению «старец, бороною сед». Это практически дословная цитата из «Иконописного подлинника» – пособия для иконографов, в котором даны типологические описания изображения святых (в зависимости от класса святости, к которому принадлежал святой): «Схема изображения святого складывается из характеристики его возраста и одежды. Чаше всего возрастная примета персонажа передавалась с помощью бороды «св. Вавила: брада седа, подоле Николины» (СККДР). Явны в образах белой книги и синей воды отсылки к житию: Михаил, которого впервые обнаруживают в келье насельники Клопского монастыря, пишет книгу «Деяний апостолов» («Павлово плавание»), что само по себе было символичным. Далее в житии следует эпизод о том, как косноязычный в обычной жизни, Михаил стал читать книгу за монастырской трапезой – здесь проявилась его настоящая речь, благодаря которой, приглядевшись к читавшему пристальнее, князь Константин и признал в нем Михаила, сына Максимова. Есть в житии еще один эпизод с писанием Михаилом загадочных слов: в чуде с низведением источника Михаила застали на берегу пишущим на песке «Чашу спасения прииму, имя Господне призову. Ту будет кладязь неисчерпаемый». На месте, где писал слова святой, открылся колодец с чистым ключом, спасший монастырь от последствий трехлетней засухи. С этим чудом, видимо, аллюзивно связан в стихотворении образ старца, отражающегося в синей воде.

Книга или свиток с текстом из Священного Писания – неперменный атрибут преподобных в иконографической традиции. Однако в книге, которую несет старец в стихотворении Хлебникова, значителен отнюдь не канонический текст, а «глаголицей старой» – подобие заговора:

Бойтесь трех ног у коня,
Бойтесь трех ног у людей.

Несомненно языческого содержания, запись трудно поддается интерпретации. Нам не удалось найти абсолютно точных соответствий к указанным словам ни в русских заговорах, ни в русском глоссарии символов.

Смеем лишь предположить, что обе фразы в этой синтаксической и смысловой фигуре параллелизма означают анти-норму, уродство, причем и «недостаток», и «излишек» оказываются в равной степени ужасными. Трехногий конь в некоторых апокрифических источниках трактуется как конь Дьявола (в осетинских сказках трехногий конь – это конь Великана, разрушителя, которого побеждает герой). Из жизненной практики известно, что трехногий конь жить не может (в отличие от собаки, например): если лошадь повреждала хоть одну ногу, ее добивали. Трехногий конь, таким образом, становится символом смерти – и в физическом, и в метафизическом смысле (как принадлежащий нечистой силе, несущий разрушение, смерть).

Фраза «Бойтесь трех ног у людей» не менее трудна для истолкования. Это может быть и символическое изображение старости (человек с клюкой), и прямое указание на человеческое уродство. В первой четверти XX века был известен трехногий человек Франческо Лентини, родившийся в Сицилии в 1889 году, выросший в интернате для детей с уродствами и сумевший преодолеть свой недостаток, более 40 лет проработавший в цирке и ставший широко известным. Привлечение этого исторического контекста возможно в том числе потому, что, как известно, лексические сближения для Хлебникова были очень важны. Бояться следует физического уродства (которое всегда воспринималось как наказание за грехи родителей), а не юродства, которое есть сознательное смирение тела во имя Духа.

Интерпретации стихотворения, в котором менее всего понятна вторая часть, может поспособствовать анализ формы текста. Он построен, согласно ключевому эпизоду первоисточника, как диалог со святым. Начинаясь обращением «Святче Божий!», этот диалог разворачивается в нескольких плоскостях. Одна из них – это уже названный нами мотив вопрошания об имени. О мотиве поиска имени в стихотворении Хлебникова невозможно говорить без учета контекста споров об имяславии. Напомним, что поводом к спору послужил выход в свет в 1907 году книги схимонаха Илариона «На горах Кавказа»². В ней описывался мистический опыт Иисусовой молитвы и был высказан тезис о том, что в Имени Божием присутствует сам Бог – всем Своим существом и всеми своими бесконечными свойствами» (Резниченко, Семенкин... С. 184). Пик афонских споров об имени Божием пришелся на 1912–1913 гг. Необходимо отметить также, что в ходе дальнейшей разработки идея имяславия стала трактоваться более широко, чем изначально – в контексте не только собственно религиозном, но и философском.

Одним из первых религиозных философов, которого привлекла философско-религиозная проблема имени, именования, был П. Флоренский.

² См. *Иларион Сх. О. На горах Кавказа. Беседа двух старцев подвижников о внутреннем единении с господом через молитву Иисус Христову, или Духовная деятельность современных пустынников* СПб., 1998.

Он действительно склонен был воспринимать проблему «имяславия» шире по сравнению с ключевым для «имяславцев» богословским утверждением о том, что в имени Христа присутствует сам Христос. Для него «имяславие» было органично в контексте философии имени, магии имени (и не только божественного, но и любого другого). Флоренский определял имяславие как «...соблюдение духовной сути имен»³; как «воздаяние чести и славы, по праву приличествующей имени»⁴. «...Имя, – подчеркивал русский философ, – отождествляется с носителем его»⁵; оно – «эссенция самого носителя»⁶; Т.е., по Флоренскому, имяславие – это «...установка онтологического тождества реальности с именем...»⁷.

Эти замечания имеют непосредственное отношение к хлебниковскому образу святого, не называющему своего имени. Здесь нужно вспомнить, что имя Михаил происходит от слов ивр. מִיכָאֵל וְיְהוָה (ми кмо элохим, сокращенно «ми-ка-эль») – буквально – «Кто как Бог?» или «Кто подобен Богу?» в значении – «никто не равен Богу». Иногда значение имени Михаил толкуется в невопросительной форме: «Кто как Бог», или «Тот, Кто как Бог»⁸.

Еще Ориген объяснял: «Имя есть такое слово, которым обозначается по большей части преимущественное свойство лица, носящего то имя». И если свойства человека изменяются, то меняется и его имя: Аврам – Авраам, Савл – Павел и пр. В контексте символистской культуры отыскивание, угадывание имени означает выявление, проявление к актуальному бытию самой именуемой сущности. Согласно этой традиции святой хлебниковского стихотворения умалется до отказа от имени (отказа назвать имя), что символически означает и его личностное самоумаление. Если принять значение имени Михаил как «никто не равен Богу», то отказ от имени является как бы реализацией этого значения, заложенного в имени.

В акт диалогического общения включены не только спрашивающий субъект и святой Михаил, но и окружающая природа и тот, кому принадлежит развернутый ответ в последней части текста. Отвечает на вопрос «Ты скажи, кто ты? / Человек ли еси, / Ли бес?» не сам Михаил, а холмы, эхом вторящие вопросу – этим словно снимается со святого налет ерничества, и на повторный вопрос «И что – имя тебе?» старец «молчал». «Говорит» он только записью в книге, и запись эта, согласно всему языку юродивых – намеренно «темному», метафоричному – важнее, чем называние имени святого, которое он тщательно, по житию, скрывал.

³ Флоренский П. Т. 2. У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990. С. 299.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 315.

⁶ Там же. С. 315.

⁷ Там же. С. 301.

⁸ <http://ru.wikipedia.org/wiki/Михаил>

Тем более удивительным кажется пространный ответ на последний вопрос, обращенный к старцу. Этот ответ, такой же метафоричный, как и все остальное, творимое юродивым, сопоставим с житием Михаила лишь дальним глухим откликом. Одно из чудес Михаила, описанного в житии, повествует о том, как кусочком мха Михаил вел за собой оленя, послушного ему, словно домашнее животное: «...смотрят, аже идет Михаила, а олень за ним, а не привязан ничим – только у Михаила мошок в руке, а он за мошком идет». В ответе старца в хлебниковском тексте мотив пастуха остается, разворачиваясь в широкую картину крестьянского земельного труда:

Я оттуда, где двое тянут соху,
А третий сохою пашет.
Только три мужика в черном поле
Да тьма воронов!
Вот пастух с бичом,
В узлах чертики
От дождя спрятались.
Загонять коров помогать ему они будут.

Мрачная картина тяжелой человеческой жизни, отягощенная символом ворона, птицы с однозначно роковой семантикой, чертики, постоянно обитающие рядом с человеком, – все это словно не оставляет надежды на торжество добра и веры, как это читалось бы в житии. Однако, уйдя в стихию народно-поэтического языка (вернее, в его стилизацию), В.Хлебников, тем не менее, не уходит от сакрального – житийного – подтекста изображаемого.

Если мы примем как данность то положение, что ответ принадлежит Михаилу Клопскому (а не, скажем, спрашивающему, что тоже возможно, поскольку кавычек в прямой речи нет), важно будет отметить следующее. Развернутый метафорический ответ святой Михаил дает после «мирского» к нему обращения – «Старче Божий!» (форма звательного падежа «старче» более свойственна фольклору; в агиографических текстах последовательно употребляется «отче»). Святой отзывается, таким образом, на свое «мирское имя», оставаясь безмолвным в ответ на обращение к нему как к святому – и из-за смирения, и потому, что, находясь на земле среди людей и полной страданий жизни, он являет прежде всего свою человеческую ипостась, всячески скрывая (по агиографическому канону) проявления своей святости. (Напомним, что в стихотворении имени Михаил нет; образ святого предельно обобщается.)

Согласно своей мирской ипостаси произносит старец речь о тяготах человеческой жизни. В ней словно «зашифрованы» главные «проклятия», данные человеку Богом после его грехопадения: смертность и добывание хлеба в тяжелом труде. Есть в этой жизни и бесы – но уже не в виде «духов» (в параллель первым строкам стихотворения, где за беса принимают самого Михаила), а в виде мелких пакостников, досаждающих человеку и чинящих всяческие препоны, что делает жизнь еще более трудной. (Литературное и народное представление о бесах как мелких существах, живущих рядом с человеком, опирается на вековую традицию, связанную, прежде всего, с «Киево-Печерским патериком» (первые редакции – с XIII века, где бесы изображались именно такими) и гениально развитую А. Пушкиным). «Чертики» в хлебниковском тексте спрятались в узлах пастушеского бича, что равно соотносится и с языческой, и с христианской традициями. Узел в верованиях многих народов символизирует ключевые моменты жизни⁹. Узел был составной частью письма многих народов (так называемое кипу), и мотив «тайного письма», обозначенного в надписи на книге «глаголицей старой», разворачивается В. Хлебниковым в гораздо более древние эпохи и в письмо гораздо более «тайное».

Христианское толкование образа чертиков в узлах прямо соотносится с агиографической традицией мотива «заключенного беса». Не читающийся в Житии Михаила Клопского, этот мотив есть во многих известных житиях, в том числе с богатой литературной традицией. Заключает беса в рукомойнике другой новгородский святой – Иоанн, который в качестве откупа от заключения требует от беса свозить его в Иерусалим. Заключением бесов полны сюжеты «Киево-Печерского патерика», в котором усмиренная нечистая сила возводит плотины, строит мельницы и всячески трудится на братию.

Явленная в последнем монологе «земная ипостась» святого становится, таким образом, выражением органичного совмещения земного, отягощенного человеческой слабостью, и небесного, данного ему же некоей высшей силой. Целостный образ юродствующего святого, таким образом, не нарушается, он остается по-народному прост, емок, лаконичен, полон предчувствий и ожиданий испытаний природой и нечистой силой. Но этот же человек, овладевший бичом, усмиряющим нечистую силу и природу, становится пастырем-повелителем, которому обузданные им стихии помогают делать свое дело, завещанное ему Создателем.

⁹ Узел обладает двойственным символизмом: завязывание узла – магическое действо. Узел обозначает звено, связь, судьбу, ее неизбежность для человека. В христианстве три узла на веревке монаха символизируют три обета: бедности, целомудрия и послушания. В колдовстве узел – заговodka, неудача.

НА ПУТИ К ГЕТЕРОМОРФНОСТИ: ГЕНЕЗИС ГМС В ПОЭЗИИ ХЛЕБНИКОВА

Аннотация

В статье рассматривается становление в раннем творчестве Хлебникова особого, введенного в отечественное стихосложение именно им, типа русского стиха – так называемого ГМС (гетероморфного стиха), противостоящего всем остальным – гомоморфным типам (в том числе и свободному стиху в его современном понимании). Приводятся примеры разных типов гетероморфности, характерных для стиха раннего Хлебникова, взаимодействие в этом стихе элементов силлаботоники, тоники и верлибра. Рассматривается перспектива хлебниковского раннего ГМС, ставшего в 1920-х гг. основным типом его стиха.

Summary

In the article discussed the vain Khlebnikov's now-how in the field of versifications: so-called "heteromorphic verse", characterized with verse nature's permanent changes. Author shows examples of different types of such a changing and "heteromorphic verse" perspective from early to late Khlebnikov's poetry...

Проблема природы стиха Хлебникова давно занимает исследователей русского стиха. Именно стих Хлебников спровоцировал Холщевникова на введение понятия «зыбкий метр»¹ а Бельскую и Гаспарова – «микрополиметрия»², а затем и «сверхмикрополиметрия»³. Применительно к стиху Хлебникова Гаспаров разработал также особую методику построения анализа природы стиха⁴. По мнению А. Жовтиса, именно такой стих, опирающийся на принципиальную нерегулярность на всех уровнях структуры – «смену мер повтора фонетических сущностей» – следует называть свободным⁵.

¹ «В творчестве Хлебникова и некоторых его последователей <...> нередки переходы от одного размера к другому в пределах одной рифменной цепи, даже внутри одного предложения, без всякой тематической обусловленности – такую форму можно назвать *зыбким метром*» (Холщевников В. Мысль, вооруженная рифмами. Л., 1987. С. 36).

² Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 223–224; Бельская Л. О полиметрии и полиморфности // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 99–109.

³ Гаспаров М. Там же. С. 224–225.

⁴ Гаспаров М. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // Гаспаров М. Избр. труды. Т. 2. М., 1997.

⁵ Жовтис А. Границы свободного стиха; О критериях типологической характеристики свободного стиха; Свободный стих Фета; Верлибры Блока // Жовтис А. Избранные статьи. Алматы, 2013. С. 14–36; 104–123; 124–139; 241–260.

Несколько лет назад мы с Анной Андреевой предложили учитывающую все названные наработки концепцию гетероморфного стиха, (упорядоченного на всей протяженности) стиха, в том числе и свободного; первые образцы его обнаруживаются именно у Хлебникова и Крученых, а затем его наследуют обэриуты (особенно Введенский) и многие современные авторы⁶.

При этом важно различать собственно ГМС и различные проявления гетероморфности (неупорядоченности) в разных видах стиха, в том числе и в традиционной силлаботонике и тонике: вольность, неупорядоченность каталектики и особенно анакрус, полиметрию и прозиметрию, наличие холостых строк в рифмованном тексте и наоборот; астрофичность. Из одного перечисления ясно, что все рассматриваемые качества в той или степени были присущи поэзии всегда; однако когда все они или хотя бы несколько из них сходятся в рамках одного текста, имеет смысл говорить о ГМС как типе стиха; в остальных случаях имеет смысл говорить о гетероморфности как некоторой отличительной черте стиха, не превращающей его в факт иной системы.

Генезис ГМС нередко возводят к непрофессиональному (графоманскому) стихотворчеству и особенно – к его ироническим профессиональным имитациям. При этом чаще всего упоминаются стихи героя романа «Бесы» капитана Лебядкина. Всего Достоевский сочинил за своего героя четыре стихотворения, однако три из них написаны точно выдержанным силлаботническим метром – четырехстопным хореем (самый знаменитый «Таракан», а также «Бал в пользу гувернанток» и «Светлая личность»), и только одно стихотворение можно соотносить с ГМС:

СОВЕРШЕНСТВУ ДЕВИЦЫ ТУШИНОЙ.

Милостивая государыня,
Елизавета Николаевна!

⁶ Андреева А., Орлицкий Ю. Гетероморфный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. VIII. Материалы междунар. науч. конф. М., 2008. С. 365–389; Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73. С. 187–202; Орлицкий Ю. Стих Александра Введенского в контексте обэриутской стихотворной поэтики // Александр Введенский и русский авангард. Материалы междунар. науч. конф., посв. 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004. С. 39–47; Орлицкий Ю. Гетероморфность как отличительная черта стиха новейшего русского стиха // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы. Сборник научных статей по материалам междунар. науч. конф. (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, филологический факультет, кафедра новейшей русской литературы. 23–24 октября 2006 г.). Санкт-Петербург, 2007. С. 119–123; Орлицкий Ю. Феномен гетероморфности в творчестве петербургских поэтов конца XX – начала XXI вв. // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2011): В 2 ч. Ч. 2. Литературоведение: Сб. науч. тр. СПб.: СПбГУТД, 2012. С. 294–305 и др.

О, как мила она,
Елизавета Тушина,
Когда с родственником на дамском седле летает,
А локон ее с ветрами играет,
Или когда с матерью в церкви падает ниц,
И зрится румянец благоговейных лиц!
Тогда брачных и законных наслаждений желаю
И вслед ей, вместе с матерью, слезу посылаю.

Однако, строго говоря, и тут не все так просто: все строки стихотворения одинаково «нескладны» с точки зрения законов мерной силлаботоники, но вполне подобны по своей природе одна другой, их можно с полным основанием отнести к маргинальной, но вполне самостоятельной системе русского стихосложения – рифменной, или раешной, единственным регулярным стихообразующим признаком которой оказывается рифма в конце строки.

В отличие от этого произведения многие стихи Хлебникова не просто нескладны с традиционной точки зрения, они постоянно меняют свою природу и поэтому один короткий фрагмент текста может представлять один конкретный тип стиха, другой – другой, и т.д.

Нам уже доводилось подробно писать о гетероморфном стихе Хлебникова, занимающем в творчестве этого поэта-новатора очень важное место⁷. Большинство своих ГМС (а их на счету поэта более ста) он создает в зрелом возрасте, в 1920–1922 гг., когда окончательно находит свой «фирменный» стих, которым и становится ГМС.

Однако представляется особенно важным рассмотреть именно генезис его ГМС. Для этого мы обратились к самым ранним поэтическим опытам Хлебникова, открывающим первый том его собрания сочинений и датированным 1904–1907 гг.; их оказалось 80. Надо заметить, что это не только ранние незавершенные опыты (хотя и таких в нашем материале достаточно), но и стихотворения, признанные шедеврами Хлебникова: «о Достоевскимо...», «Времыши-камыши...»; кстати, следом в томе идет «Кузнечик».

Признаки гетероморфности можно обнаружить уже в самом первом стихотворном опыте поэта – неумелом детском стихотворении «Птичка в клетке», датированном 1897 г. В основе этого стихотворения лежит ямб (им написаны три первые и многие другие строки), однако автор его придерживается не везде: не случайно составители академического собрания

⁷ Орлицкий Ю. Гетероморфный стих Хлебникова // Художественный текст как динамическая система. Материалы междунар. науч. конф., посвященной 80-летию В.П. Григорьева / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. М.: Управление технологиями, 2006. С. 563–575.

сочинений поэта отказались от включения «Птички» в издание. Однако нас интересует и этот текст – как первое свидетельство пусть неумышленного, но конфликта нашего поэта с традиционной манерой сложения стихов:

О чем поешь ты, птичка в клетке?
О том ли, как попалась в сетку?
Как гнездышко ты вила?
Как тебя с подружкой клетка разлучила?
Или о счастии твоём
В милом гнездышке своём?
Или как мушек ты ловила
И их деткам носила?
О свободе ли, лесах,
О высоких ли холмах,
О лугах ли зеленых,
О полях ли просторных?
Скучно бедняжке на жердочке сидеть
И из оконца на солнце глядеть.
В солнечные дни ты купаешься,
Песней чудной заливаешься,
Старое вспоминаешь,
Свое горе забываешь,
Семечки клюешь,
Жадно водичку пьешь.

Применительно к этому стихотворению можно сказать, что его гетероморфность естественно происходит от простого неумения автора выдержать метр, от непрофессионализма. Однако последующие стихотворные опыты Хлебникова показывают, что несоблюдение традиционного метра постепенно становится принципом его стиха.

Так, среди опытов первых четырех лет всего четверть можно классифицировать как «нормальную» силлаботонику, тонику или верлибра, в остальных наблюдается та или иная аномалия – особенно если стихотворение оказывается длиннее восьми строк (то есть, можно предположить, что начинающему автору было просто скучно писать тем или иным типом стиха!).

При этом в ранней силлаботонике Хлебникова решительно преобладают не литературные ямбы, а «народные» хореи; сравнительно много также трехсложных размеров. Однако почти все стихотворения этой группы написаны вольными метрами (то есть строки неупорядоченно

различаются по количеству стоп), что тоже, как мы уже говорили, является проявлением гетероморфности. Нередко в силлаботонических стихах Хлебникова происходит также внешне не мотивированная смена одного силлаботонического размера другим, что особенно заметно и необычно в условиях короткого текста, а также переход от силлаботоники к тонике.

Каталектика тоже очень часто оказывается нерегулярной, что приводит, в частности, к появлению неравностоппной рифмы. Рифма в целом тоже крайне нерегулярна, более половины текстов содержат холостые (нерифмованные) строки, есть и обратное явление – неожиданное появление рифмованных строк в белом стихе.

Поскольку большинство ранних стихотворений Хлебникова невелико по объему, трудно ожидать от них той или иной строфической дисциплины; однако она не появляется и в немногочисленных «длинных» текстах.

Рассмотрим указанные особенности на примерах нескольких ранних стихотворений поэта. Открывающее 1-й том стихотворение включает три метрические строки (две полустроки дактиля в начале и строка семистопного ямба в конце), еще одна строка начинается ямбом, но в последней стопе появляется нарушающий ритм «лишний» слог, так что получается дольник, основная же часть стихотворения может рассматриваться как верлибр, а текст в целом – как безусловно гетероморфное образование, ГМС (курсивом выделены силлаботонические строки, полужирным шрифтом – нарушение метра):

Странник, ты видел,

Как конь иногда,

Замученный, дико оком поводя,

На тихую поверхность вод голубых

Пену ронял?

Ты знаешь, что кони

В страдании и муках

Пеною плачут? Слез у них нет.

Странник, взгляни вон на то облако,

Чернеющее, с разорванными краями,

1001001001

01000101001 Я4⁸

⁸ Здесь и далее используются общепринятые стиховедческие обозначения силлаботонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; цифра после названия метра обозначает его стопность: например, Х4 – четырехстопный хорей. Тип клаузулы обозначается буквами «м» – мужская, «ж» – женская, «д» – дактилическая и «г» – гипердактилическая; соответственно, Я4ж – строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж – пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний. Для обозначения рифмовки в частично рифмованных стихах зарифмованные строки обозначаются одинаковыми буквами, нерифмованные (холосты) – буквой «х»; тип окончания отмечается размером букв: прописные обозначают мужские окончания, строчные – женские, строчные со штрихом – дактилические, с двумя штрихами – гипердактилические.

Одно на лазури небес.
 Знай – это земля уронила
 На лазурные воды небес
 В миг страдания, – миг падения под ярмом судьбы,
 Ту пену уронила,
 В миг, когда проклятье с уст кротких
 Дерзко сорваться готово...
 Так говорил седовласый араб,
 На камне – ровеснике мира – сидя
И посохом ручья тревожа многоструйный бег.

01000101000101 Я7

По аналогичной схеме построено и второе стихотворение тома, более короткое: оно начинается ямбом, затем следует короткая строка амфибрахия и две строки дактиля; пятую в силу минимальной (одна стопа) слоговой длины можно с равными основаниями трактовать и как амфибрахическую, и как ямбическую; три последние строки с силлаботоническим метром не совпадают:

На ветке

Сидели птица гнева

010/ 0101010

Я1+3

И птица любви

01001

Амф2

И опустила на ветку

10010010

Дак3

Птица спокойствия.

100100

Дак2

И с клетотом

0100

Амф1 /Я1

Поднялась птица гнева.

А за ней поднялась птица

Любви.

Еще интереснее оказывается третье стихотворение: четыре строки из пяти здесь – четырехстопный хорей, но последняя строка, хотя и зарифмована со второй, оказывается неметричной. В целом стихотворение можно интерпретировать как силлаботоническое с одной «неправильной» строчкой:

Мирооси данник звездный,

00101010

Я омчусь как колесо,

1010001

Пролетая в миг над бездной,

00101010

Задевая краем бездны,

00101010

Я учусь словесо.

101001

Наконец, четвертое стихотворение тома – «Гробатая явь» – написано правильным (гомоморфным) свободным стихом, хотя некоторые его строки в силу малого объема могут совпадать с силлаботоническими, а вторую и следует трактовать как трехстопный анапест:

– Будрое дитя, мови:
Когда будешь червивым мешком,
Мешком туго завязанным,
Полным до краев?
– Буду любимцем звезд!
Буду, балуя, править
Звездной конницей
Сполохогровкой.
Поклонимся, в знак внимания,
До пояса
Будрому дитяти.

Пятое стихотворение представляет собой композицию, состоящую из четверостишия двустопного ямба с перекрестной рифмовкой, за которым следует двестише четырехстопного хорей с неравносложной смежной рифмовкой и еще одно четверостишие снова с перекрестной рифмой, две первые строчки которого – двустопный, а две вторые – четырехстопный хорей – то есть и в данном случае гетероморфность безусловно определяет нерегулярную структуру силлаботонического по своей природе текста:

Познал я числа,
Узнал Я жизнь.
Я лесь без смысла,
Я песнь немизн.
Былеликий, сны – копыта...
Милый диким бег в забытое...
Зори – лица,
Ночи – темя.
Я веселия божницы...
Улетающее стремя...

И только шестое стихотворение можно рассматривать как в полном смысле слова силлаботоническое – рифмованный вольный хорей (первые две строки – пяти-, остальные – четырехстопный), но и здесь, как видим, присутствует определенная нерегулярность:

В умных лесах правен Лесовой,	101010001
В милых водах силен Водяной,	101010001
В домах честен Домовой,	1010001
А в народе – Славяной.	0010001
Так зыбит-снует молва,	1010101
С нею, славень, славен я!	1010101

Как композицию из шести смежно зарифмованных строк трехстопного ямба, которыми начинается и замыкается текст, и оказавшихся между ними двух смежно зарифмованных двестишестистопных строк четырехстопного ямба (причем первые две связаны мужской, а вторые – женской рифмой) можно рассматривать следующее стихотворение; согласимся, что для десяти строк и тут количество отклонений сильно превышает представление о норме:

Тебе поем, Родун!
 Тебе поем, Бывун!
 Тебе поем, Радун!
 Научи нас, Лесовой,
 Разучи нас волховой,
 В звездном лесе не теряться,
 Звездной тайны не бояться.
 Тебе поем, Ведун!
 Тебе поем, Седун!
 Тебе поем, Владун!

Нетрудно поэтому понять логику Т. Скулачевой, писавшей, что «ранние произведения Хлебникова мы должны будем называть свободным стихом»⁹; однако нам представляется, что точнее будет определять стих этих произведений именно как гетероморфный. Хотя примерно четверть из наших восьмидесяти стихотворений все-таки укладываются в разные типы гомоморфного стиха: силлаботонического, тонического и свободного.

... Рассмотрим последнее из стихотворений нашего периода:

О, достоевскиймо бегущей тучи!
 О, пушкиноты млеющего полдня!
 Ночь смотрится, как Тютчев,
 Безмерное замирным полня.

Это – ямб принципиально «неправильный», нерегулярный: первые две строки написаны пятистопником, третья – трехстопником, четвертая –

⁹ Скулачева Т. Свободный стих В. Хлебникова // Язык как творчество. М., 1996. С. 40.

четырёхстопником. В условиях короткого (всего четыре строки!) текста такая неупорядоченность оказывается более заметной, чем само наличие метрической константы; к тому же третья строка начинается сильным сверхсхемным ударением на первом слоге, а первые две, наоборот – «длинной» дактилической аканкрусой, предельно маскирующими традиционную в своей основе метрическую природу стиха.

Стихотворения 1908 г. начинаются в томе знаменитым «Кузнечиком»:

Крылышкуя золотиписьмом	
Тончайших жил,	0101
Кузнечик в кузов пуза уложил	0101010001
Прибрежных много трав и вер.	01010101
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.	
О, лебедиво!	
О, озари!	

Здесь гетероморфность тоже очевидна: хотя три строки из семи (почти половина) выполнены вольным ямбом (соответственно двух-, пяти- и четырёхстопным), а четыре (со второй по пятую) связаны двумя смежными рифмами, остальные строки следовало бы характеризовать как верлибр – опять-таки, если бы не тот факт, что пятая «свободная» строка связана рифмой с четвертой ямбической. Поэтому логичнее всего стих этого произведения считать не верлибром с метрическими вкраплениями и не примером «сверхмикрополиметрии», а именно ГМС.

Позднее Хлебников очень активно пользуется своими ранними откровениями в произведениях больших размеров; подлинного расцвета ГМС достигает в его позднем творчестве, когда поэт практически отказывается от силлаботоники, за которую он держался в ранних опытах:

<i>Дорога к людей уравнию</i>	<i>0100100100</i>	<i>Амф 3 д</i>
<i>Легла сквозь леса уравниений</i>	<i>010010010</i>	<i>Амф 3 ж</i>
<i>Там поет число,</i>	<i>10101</i>	<i>ХЗ м</i>
<i>Вережит, шумит</i>	<i>00101</i>	<i>ХЗ м</i>
<i>На ветвях величин</i>	<i>001001</i>	<i>Ан2 м</i>
1922		

Более сложный случай – стихотворение 1919 г.:

<i>Высоко руками подняв Ярославну,</i>	<i>0100100100</i>	<i>Амф4ж</i>
<i>Железный араб, не известный писателю Пушкину,</i>	<i>0100100100100100</i>	<i>Амф5д</i>

<i>Быстро несется с добычей.</i>	10010010	Дак3ж
<i>Ветер стеклянных одежд, ветер стеклянного стана.</i>	1001001/10010010	Дак5ж ц
<i>Он шарит ухватами глаз</i>	01001001	Амф3м
<i>В горне пылающих верст,</i>	1001001	Дак3м
<i>Вспрыснув духами полей и черного масла и пыли</i>	10010010 10010010	Дак6ж ц
<i>Невесты потерю сознания.</i>	0100100100	Амф3д
<i>Закинув стан стеклянный божества,</i>	0101010001	Я5м
<i>Он хрюкнул громко в ухо толп,</i>	01010101	Я4м
<i>Как буйвол бело-красных глаз.</i>	01010101	Я4м
<i>Ночь черная за снежною звездой</i>	01000100010	Я5ж
<i>Зеркальной хаты.</i>	01010	Я2 ж

Здесь мы находим в тринадцати строках три метра (амфибрахий, дактиль и ямб), причем разной стопности (от шести до двух), с разной каталектикой (мужской, женской и дактилической); две строки – цезурированы, причем одна – с усечением двух слогов на цезуре, а другая – одного. Лишь две строки из тринадцати (десятая и одиннадцатая) имеют одинаковую структуру.

Собственно гетероморфным стихов написано около 50 произведений Хлебникова 1920–1922 гг. В качестве последнего примера приведем еще одно позднее стихотворение, позволяющее видеть, во что в конечном счете вылились ранние хлебниковские «опыты неповиновения» традиционному стиху:

<i>И ночь прошла, соседи не заметили</i>	Я5д а'
<i>Поляну,</i>	Я1х
<i>Там, где кусты свидетели</i>	Я3а'
<i>Ночной любви без страха</i>	Я3х
<i>И боя слов: «чудовище», «постой», «невеня»</i>	Я6х
<i>Приходит день, и незнакомки нет,</i>	Я5х
<i>Той горожанки, чья улыбка детская</i>	Я5б'
<i>И косы пролиты речонкой за плечо,</i>	Я6Х
<i>И галаха,</i>	Х2х
<i>У кого через обувь смотрит палец ноги.</i>	Акц5В
<i>Под веткой березовой скомканы</i>	Амф3х
<i>Одежды черные и светские</i>	Я4б'
<i>И сапоги.</i>	Акц1В

<i>И видя беспорядок, бойко</i>	<i>Я4г</i>
<i>Над ними закричала сойка.</i>	<i>Я4г</i>
<i>Он был босой, он был оборван,</i>	<i>Я4е</i>
<i>Когда блестел на ветках иней,</i>	<i>Я4ж</i>
<i>Его глаза по-волчьи зеленели,</i>	<i>Я5д</i>
<i>Ему кричали дети «вор, вон!»,</i>	<i>Я4е</i>
<i>А ей в письме писали:</i>	
<i>«Милой Бэле»</i>	<i>Я5д</i>
<i>И называли неприступною богиней.</i>	<i>Я6ж</i>
<i>В нее все влюблялись,</i>	<i>Акц2з</i>
<i>Из-за нее стрелялись.</i>	<i>Я3з</i>
<i>А он, осенних дач скиталец,</i>	<i>Я4з</i>
<i>Уж он один ревнивей Святополка.</i>	<i>Я5и</i>
<i>И жести голубой глаза жестоки,</i>	<i>Я5к</i>
<i>А на кусте лоскут трепещет шелка,</i>	<i>Я5и</i>
<i>Наверное, востока.</i>	<i>Я3к</i>

Таким образом, можно сказать, что стремление к неупорядоченности было характерно для Хлебникова на всех этапах его творческой эволюции. Однако если в ранних опытах он только нащупывает способы отказа от традиционной стиховой дисциплины, создавая переходные формы стиха, опирающиеся на силлаботоническую традицию, но разными способами деформирующие ее, то в позднем стихе гетроморфность становится у него господствующим принципом организации стихотворного текста.

КРИПТОГРАФИЧЕСКИЙ КАРНАВАЛ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА¹

Аннотация

В статье рассматривается своеобразие криптографического карнавала Велимира Хлебникова. Проанализирована криптография известных карнавальных творений поэта. Доказывается, что анаграммы и криптограммы становятся средствами карнавализации и смехового пародирования.

Summary

The article considers the peculiarities of Velimir Khlebnikov cryptographic carnival. Cryptography of the poet's famous carnival creations has been analyzed in it. It is being proved that anagrams and cryptograms become the means of carnivalization and comic parody.

Гротеск, карнавал, карнавальность – довольно старые и хорошо изученные темы культурологических и литературоведческих изысканий. Карнавальный гротеск – одна из разновидностей гротескной образности и стилистики, которая может проявляться на разных уровнях структуры текста: на уровне художественных образов, на сюжетно-композиционном, тематико-мотивном, на пространственном, темпоральном, на уровне жанра, стиля, слова и даже звука (фонемы). В последнем случае происходит нарушение благозвучности текста за счет нагромождения звуков, создания эффекта какофонии или криптографического эффекта. Важной разновидностью карнавального гротеска подобного уровня является криптографический карнавал – возможность зашифровки в художественном тексте игровой природы анаграмматических и криптографических структур, являющихся дополнительным средством карнавализации дискурса. Так, в карнавализованных творениях Д. Хармса анаграмматический анализ выявил скрытые имена политических деятелей и советские реалии, позволяющие читать тексты между строк и придать абсурдным, на первый взгляд, произведениям политическую антисоветскую подоплеку. К примеру, один из центральных образов карнавальной пьесы «Елизавета Бам» (1927) – «домик на горе», откуда пришли два оперуполномоченных с тем, чтобы арестовать Елизавету. В этом домике стоит печка с тараканом, который держит топор. *Печка* криптографически интерпретируется

¹ Сердечно благодарю В.Г. Вестстейна, Р. Вроона и Т.В. Игошеву за разнообразную помощь в подготовке статьи.

как ПЧК (ПЭЧЕКА) – петроградская ЧК. Интересен и криптоанализ речи папаши, произнесенной перед «сражением двух богатырей»: «Пускай на солнце залетит крылатый попугай, / пускай померкнет золотой, широкий день, пускай». Как *печка*, сказочный проводник в потусторонний, загробный мир, является карнавално-криптографическим «двойником» ПЧК, так и «крылатый *попугай*», который залетит на солнце и омрачит собой «золотой, широкий день», воспринимается как анаграмматический коррелят ОГПУ, его своеобразный криптографически-карнавальный двойник, с учетом грамматической омонимии, т. е. семантики слова-омоформы – глагола повелительного наклонения *попугай*, образованного от инфинитива *пугать*². Довольно часто в анаграмматических карнавальных текстах под смеховой маской обнаруживаются имена друзей или оппонентов, иногда даже политических.

Рубеж XIX и XX вв. Б.М. Гаспаров называл временем расцвета карнавальной культуры. «В последней трети XIX и в особенности с начала XX в., – писал ученый, – в европейском искусстве резко возрастает интерес к арлекинаде, эксцентрике, балагану, широко культивируются “низкие” жанры и формы»³. М.М. Бахтин обнаруживал продолжение традиций карнавальной культуры в творчестве Ч. Чаплина, Б. Брехта, К. Вагинова, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко⁴. «Глубоко карнавальным человеком» признавал он и Велимира Хлебникова⁵.

Исследование звуковой стихии поэтической речи Хлебникова выявило любопытную особенность: одним из средств карнавализации художественного мира писателя стало использование тайнописи. Уже в своих ранних творениях конца 1900-х – начала 1910-х гг. поэт-будетлянин включал в художественную ткань криптограммы, способом создания которых стало анаграммирование – воспроизведение заданных слов путем пере-

² Подробнее об этом см.: Шатова И.Н. Криптографический карнавал в русской литературе 1900-х – 1930-х годов // Русская литература. СПб., 2011. № 2. С. 190–203; Шатова И.Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса: Исследования и разборы. Запорожье, 2012. С. 206–212.

³ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М., 1994. С. 4.

⁴ Вулис А.З. У Бахтина в Малеевке // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2–3. С. 183.

⁵ Бахтин называл Хлебникова человеком, «у которого карнавальность была не внешняя – не пляска, не внешняя маска, а внутренняя форма» его субъективных переживаний, мышления и т. д.; «Он не мог уложиться ни в какие рамки, не мог принимать никаких существующих устоев»; «Он мыслил действительно категориями очень широкими, космическими, но не абстрактно-космическими. <...> он был очень карнавален в самой основе своей, – он умел, так сказать, отвлекаться от всего частного и умел уловить какое-то бесконечное, неограниченное целое, целое, так сказать, земного шара. Он же был одним из Председателей земного шара... И целой Вселенной. <...> если как-то сумеешь понять, войти в струю его космического, вселенского мышления, тогда все это становится понятным и в высшей степени интересным». (Велимир Хлебников в размышлениях и воспоминаниях современников (по фонодокументам В.Д. Дувакина 1960–1970 годов) // Вестник Общества Велимира Хлебникова. I.M., 1996. С. 61–62).

становки букв или повторения звуков в ближайшем контексте. Поэзия, драматургия и проза Хлебникова обладают несколькими уровнями прочтения; анаграммы придают произведениям игровой, карнавальный, или интимный, или драматический отсвет.

Родственная этимология слов *криптография* и *гротеск*⁶, *маскарад* и *маскировка* позволяет выявить внутреннюю близость между гротескными причудливыми сочетаниями, преувеличениями, метаморфозами, карнавальной смеховой стихией, таящей «перевернутые», скрытые смыслы, и игровым тайнописанием, прихотливым в руках изысканных мастеров стиха и стиля.

Многие русские поэты начала XX в. обращались к поискам новых возможностей выражения тайного, скрытого смысла. Создатель заумного и «звездного» языка В. Хлебников отметил в «Досках судьбы»: «Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной “второй смысл”, когда оно стекло для смутной закрываемой им тайны, спрятанной за ним, тогда через слюда и блеск обыденного смысла светится второй, смотрит темной избой в окно слов. <...> Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают нередко. И в них первый видимый смысл – просто спокойный седок страшной силы второго смысла.

Это речь, дважды разумная, двоякоумная = двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного»⁷.

Идея разрушения автоматизма восприятия, воскрешения слов и вещей, громко заявленная в известных манифестах футуризма и теоретических положениях формалистов, талантливо воплотилась в первой трети XX в. в художественной практике русских авангардистов. «Оживление» слов путем придания им второго смысла «двоякоумной речи» нашло интересную реализацию в анаграмматическом потенциале художественной словесности. Скрывая сакральные, интимные или профанно-смеховые подтексты, анаграммы стали неотъемлемым атрибутом русской поэзии»⁸.

Предлагаемые наблюдения составлены с учетом криптографического аспекта интерпретации текста. Речь пойдет о тех анаграммах, ключевое слово-тема которых отсутствует или скрыто в тексте и должно быть отгадано читателем. Ф. де Соссюр называл такой вид анаграмматических структур криптограммой.

Предлагаемые в данной статье анаграмматические анализы, при всем их соотношении с литературными, биографическими, социокультурными

⁶ Подробнее об этом сказано в статье: *Шатова И.Н.* Криптографический карнавал в русской литературе 1900-х – 1930-х годов // *Русская литература*. СПб., 2011. № 2. С. 190.

⁷ *Хлебников В.* Доски судьбы. Отрывок IV. Одиночество // *Russian Literature*. Volume LXVI, Issue III. 2009. P. 266.

⁸ Подробнее об этом говорится в книге: *Шатова И.Н.* Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса. Запорожье, 2012.

контекстами, не могут быть строго верифицированы, но карнавалный, пародийный, игровой либо экспериментальный характер произведений, о которых пойдет речь, изощренная поэтическая техника автора, его интерес к языковым играм и экспериментам, к играм с именами, самое пристальное внимание к звукописи, фонетическим повторам и перестановкам, палиндромному письму позволяют надеяться, что эти материалы верно передают дух творческих исканий В. Хлебникова.

В творениях поэтов-будетлян анаграмматизм действительно приобрел потенциал, необходимый для обновления восприятия «окаменевших слов» и их оживления. Об анаграммах у футуристов, в том числе В. Хлебникова, уже написано несколько интересных работ: Р.О. Якобсона, О.А. Ханзен-Леви, Е. Фарыно, Р. Вроона, В.П. Григорьева, А.Е. Парниса и др. Рассмотрим более детально своеобразие анаграмматизма и криптографии, в частности, криптографического карнавала на материале художественного творчества В. Хлебникова.

Приведу вначале несколько общеизвестных примеров анаграмматических построений поэта. Так, стихотворение «Пен пан» (<1915>) целиком основано на анаграмматическом принципе, с его первых до последних строк, что выражено в таких рифмах-перевертнях: «У вод я подумал о бесе / и о себе», «на пне» – «пен пан», жемчуг – «могуч меж», «вдов вод» – овод, воздух – «худ зов», осколки – сколько и т. д.⁹ (с. 101–103).

Назову хорошо известные всем примеры именных анаграмм поэта на дружескую и интимную тематику. В поэме «Передо мной варился вар...» (1909) описана одна из знаменитых «сред» Вяч. Иванова, и в строке «Амизук прилег болванчиком» фамилия М. Кузмина, который был в те годы учителем и покровителем начинающего поэта¹⁰, оказывается зашифрованной в начальном слове при помощи анаграммы АМИЗУК – КУЗМИН или М. А. КУЗМИН¹¹.

Общеизвестно, что поэма «Синие оковы» (1922) посвящена сестрам Синяковым, анаграмма их фамилии вынесена в название, она отчетливо прочитывается в правильной последовательности звуков и не вызывает никаких сомнений: СИНЬАКОВЫ. Имя главного адресата Ксении Синяковой-Асеевой звучит в начальных словах поэмы: «К сениям, где ласточка тихо щебечет» (КСЕНИЯ). Анаграммы фамилии сестер повторяются в тексте многократно, в словах «В знакомо-синие оковы», «Прочтя нечаянные строки: / Осенняя синь и вы – в Владивостоке?», «И, подковав на синие подковы», «А эти синие оковы», «О, Синяя! В небе, на котором» и др.

⁹ Здесь и далее произведения Хлебникова цитируются по изданию: Хлебников В. Творения. М., 1987.

¹⁰ «Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой magister», – сообщает Хлебников брату (Старкина С.В. Велимир Хлебников: Король Времени. Биография. СПб., 2005. С. 97). Само словосочетание «знаменитого Кузмина» также содержит смежную неполную анаграмму.

¹¹ Старкина С.В. Велимир Хлебников: Король Времени. Биография. С. 102–103.

Общеизвестно, что Хлебников в разное время был влюблен в Ксению, Марию и Веру Синяковых и даже делал им предложения. Комментаторы указывают, что большой заключительный фрагмент поэмы, от слов «О, Синяя! В небе, на котором...», обращен к Вере Синяковой¹². Это подтверждают и многочисленные анаграммы имени адресата, часто смежные: «Ваши семнадцать лет, какую звездочкой сверкали?», «Веревкой грубой опоясав», «Я верю: разум мировой», «Быть может, то был общий заговор / И дерева и тела. / Отвага глаза, ватага вер / И рядом – вишневая розга» и т. д. (ВЕРА, ВЕРЕ, ВЕРОЧКА, ВЕРКА). В тексте явственно прочитывается также анаграмма ее фамилии: «Три в семнадцатой степени звезд» (ПЕТНИКОВА), «Скрывая тело окаянное», «На ветке деревянной верещали» (ВЕРА <П>ЕТНИКОВА, ВЕРЕ <П>ЕТНИКОВОЙ), «Стоит в рубашке покаянной» (ВЕРУШКА ПЕТНИКОВА), и даже в таких бытовых, «прозаических» фразах: «Сегодня в рот вспорхнет вареник» (ВЕРА ПЕТНИКОВА) и т. д. Причем именные анаграммы Веры не только появляются в указанном фрагменте и предваряют его, но и прочитываются в других частях поэмы: «Я кое-как проковыляю / Поруг пустынную, / Пока не соберутся люди и светила» (ПЕТНИКОВА), «Нет, это ж просто поверье язычества», «Себя небрежно заковал, / Верней, другие заковали», «На кладбище сосновой древесины. / Я верю, многие не боятся», «А вы чернилами вернул – / Верни! Верни!», «Знак равенства в знакомом уравнении» и др. (ВЕРА, ВЕРЕ).

Именные анаграммы третьей из сестер, Марии Синяковой, по мужу – Уречиной, возникают уже в самом начале поэмы и позже многократно повторяются в тексте: «У морей ученических кос» (МАРИИ УРЕЧИНОЙ), вечер, «К тому, что вечерние гаснут лучи» (УРЕЧИНА), «Речи несутся от края до края, / Что брошено ими “уми” / Из умирая» (УРЕЧИНА МАРИЯ), «Где оно нынче? / У черта заморского запонка?», «Дорогу вели крючку рыбака», «И речи врезались в их головы, / В стакане черепа жужжат, / Здесь богатырь в овчине, похож на творца Петербурга, / И милые дивчины, и корчи падучей, летевшие зорко» (УРЕЧИНА или УРЕЧИНОЙ), «И вот девушка-умница, девушка-чудочко / Самой яркой звездой земного погона» (МАРИЯ или по-украински: МАРИЙКА), «И бегали пальцы дорожки стучания / По черным и белым дощечкам ночей», «Нечаянные речи», «Вы гости сумрачных могил», «И сруб бревенчатый Сибири» (УРЕЧИНА), «Вдруг написать чернилами чернил / Русалку, божество <...> Перчаткой белой околотовных. / А вы чернилами вернул <...> Умеете коряво начертать», «Корявый почерк / Начертать / И, крикнув: “Ни черта!”» (УРЕЧИНА и ПИЧЕТА – фамилия 4-й сестры, Надежды), «Где учит балясин училище с четами нечет», «Нас, не читаемых в грезах», «Едино течет

¹² Григорьев В.П., Парнис А.Е. Примечания // Хлебников В. Творения. С. 688.

рекой», «И милые дивчины, и корчи падучей, летевшие зорко», «Случалось вам лежать в печи» (ПИЧЕТА) и т. д. И в конце поэмы, переплетаясь с именными анаграммами Веры Петниковой: «И через невод человека и камней / Единою течет рекой», «Искала отдыха, у темени / Ручей бежал земного времени», «Глаза дрожали – черная роса» (УРЕЧИНА, УРЕЧИНОЙ МАНЕ). Вероятно, встречаются в тексте и потаенные имена старшей сестры – оперной певицы Зинаиды Синяковой-Мамоновой, московскую квартиру которой посещали В. Хлебников, В. Маяковский и другие футуристы: «Самой яркой звездой земного погона» (звездой-ЗИНАИДОЙ), «Желанной истины: / Знак равенства в знакомом уравниеньи» (с. 363–378) (МАМОНОВА ЗИНА) и др.

Подобные именные анаграммы можно обнаружить и в поэме «Три сестры» (1920, 1921), адресованной трем сестрам Синяковым: Марии, Надежде и Вере. Вот лишь несколько характерных примеров, которых в тексте – намного больше: «А все они были красивы», «Где звезды раскинул Всевышний», «И ветров синие цыгане» (СИНЬАКОВЫ), «Дает темным волнам и сон и покой» (СИНЬАКОВОЙ или СИНЬАКОВЫМ), «Тогда весна сидит сиделкой» (СИНЬАКОВА); «Одна, зачарована Богом», «С глазами усталой снегурочки», «И в сказку вечернего неба», «Чертили тучное лицо у третьей», «Сквозь белые деревья очи / Ты скачешь товаркою ночи, / И в черной шубе медвежонок», «Ведут взволнованную речь» (УРЕЧИНА, УРЕЧИНОЙ), «Из мира далекого сна», «О, строгая ликом раскольница, / Поморов отшельница-мать» (МАРИЙА, МАРИЙКА); «на птичнике», «Лоск ласк и хитрости привычной сети / Чертили тучное лицо у третьей», «В ее дыхании печет. / Она пчелиным божеством» (ПИЧЕТА или Н. ПИЧЕТА), «Душой простодушнее дурочки» (НАДЬУШЕ), «Зовет назад ее межа», «И в черной шубе медвежонок», медвежат, «Идет, хоть трудно меж ветвей» (НАДЕЖДА), «Платка белоснежный ковер, / Одежда бела и чиста; / Как пена далеких озер» (<Н>АДЕЖДА <П>ИЧЕТА, Наде... адежда). Наиболее распространены, безусловно, криптонимы самой любимой из сестер – Веры: «И в мертвом засохнувшем сене / Плывет в голубые пути», «И сказка великая пела», «В молитвенник дальнего неба», «Те волосы – черного хлеба поток» (ПЕТНИКОВА), «В ней кровь весенняя течет» (СИНЯКОВА–<П>ЕТНИКОВА ВЕРА), «И хоботом узким пьет синий цветок. / Поверили звезд водоему» (поверили ВЕРЕ СИНЯКОВОЙ–ПЕТНИКОВОЙ, ВЕРА), «Иль, может быть, Пушкин иль Ленский / По ниве идет деревенской; / И слабая кашка запутает ноги / Случайному путнику сельской дороги» (четырежды: ПЕТНИКОВОЙ, ПЕТНИКОВОЙ ВЕРЕ), «Проходит, как ветер по нивам», «Стоит на вершине кургана», «Позволит ветров табуну», «И в сказку вечернего неба», «Она – точно смуглый зверок», «Платка белоснежный ковер», «Хоть дерева ветки дрожат»,

«И жар весеннего костра», «Сквозь белые деревья очи / Ты скачешь товаркою ночи» и др. (с. 272–274) (ВЕРА, ВЕРЕ, ВЕРОК, ВЕРКА, ВЕРОНЬКА, ВЕРОЧКА). Аналогичные анаграммы насыщают текст и других произведений, адресованных сестрам Синяковым, например, «В этот день голубых медведей...».

Рассмотрим еще один подобный случай. Стихотворение «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова...» (1916, 1922) посвящено одной из сестер Синяковых – художнице Марии Уречиной. Текст буквально пронизан именными анаграммами адресата: «И не сумел прочесть письмо зари» (письмо УРЕЧИНОЙ МАРИИ), «Смотрели вы умно и горячо, / И косы падали вечерней голубиной / На ваше смуглое плечо» (дважды: УРЕЧИНОЙ), «по нивам ночным», «Учили препинанью голос» (УРЕЧИНА), «Ведь это вы скрывались в ниве / Играть русалкою на гуслях кос. / Ведь это вы, чтоб сделаться красивой», «Не зная ссор с весельем. / Здесь Божья Мать, ступая по колосьям», «Здесь думую медленной рос я / И становился иным» (СИНЯКОВА, СИНЬАКОВЫ), «Здесь Божия Мать мыла рядом» (с. 105–107) (МАРИЯ).

Анаграммы фамилии и имени того же адресата явственно прочитываются в стихотворении «Харьковское Оно» (<1918>), в уместном «речном» контексте заключительной строфы: «Ее речными именами» (именами <У>РЕЧИНОЙ МАНИ), «из сумрака», «Нога качает стремена-ми» (с. 110) (МАРИЙА или МАРИИ, МАНЕ).

Как явствует из комментария, «Песнь смущенного» (1913) адресована А. Ахматовой¹³. Именную анаграмму поэтессы находим в пятой строке: «Так рано? А странно: костяком» (с. 90) (АННА).

Стихотворение «Утренняя прогулка» (1913) написано ко дню рождения Надежды Бурлюк¹⁴. Именная анаграмма адресата обнаруживается (благодаря звуковым повторам) уже в рифмах начальных строк: «Лапой белой и медвеж<ь>ей / Друг из воздуха помажет, / И порыв метели свежий / Отошедшее расскажет» и в «загадочной» фразе, объясняющей повод для создания стихотворения: «Но дважды тринадцать в уме» (НАДЕЖДА или НАДЕЖДЫ). Анаграмматические следы ее фамилии угадываются в словах облик, «Слышу крик», «В оглоблях скривленных», верю (с. 85–86).

Стихотворение «Детуся! Если устали глаза быть широкими...» (1921, 1922) обращено к молодой художнице Ю.С. Самородовой, чье имя многократно прочитывается в тексте в виде полной контактной анаграммы: «Всегда нелюдим, / Везде нелюбим» (дважды: ЮЛЕ), «мы будем брат и сестра, / Мы ведь в свободной земле свободные люди, / Сами законы творим», «Тщетно рубить дровосеку. / Много мы лишних слов избежим» (с.

¹³ Григорьев В.П., Парнис А.Е. Примечания // Хлебников В. Творения. С. 665.

¹⁴ Там же.

151) (ЮЛЕ САМОРОДОВОЙ) и др. Тому же адресату посвящена лирическая миниатюра «Золотистые волосики...» (1921) (с надписью «Ю.С.»), буквально вся пронизанная именными анаграммами: «В светло-серые лучи», «Это брызнули ключи» (ключи ЮЛИ, ЮЛИЧКИ), «Полевой глаз огородится», «Синева у Богородицы» (с. 151) (САМОРОДОВОЙ).

Криптонимы в произведениях Хлебникова бывали посвящены не только любимым девушкам, но и друзьям. Так, стихотворение «Крученных» (1921) начинается двумя именными анаграммами адресата: «Лондонский маленький призрак» (АЛЕКСЕЙ), «Мальчишка в 30 лет, в воротничках, / Острый, задорный и юркий» (А. КРУЧОНЫХ). Неполная анаграмма имени и фамилии угадывается и в концовке стихотворения: «Сплетник большой и проказа, / Выпады личные любите. / Вы очарователь<ный> писатель». Вероятна также и дистантная анаграмма: юркий, «Прилепил к сибирскому зову на “ченых”», Бурлюка (Кру...ченных). Стихотворение оканчивается созданием «карнавальной пары» – контрастным противопоставлением «трикстера»-Крученных и другого приятеля поэта, лидера футуризма, выступающего, вероятно, в роли «культурного героя» илидемиурга (творца, мастера): «Бурлюка отрицатель<ный> двойник». Анаграмма фамилии этого двойника также появляется в начале текста, на стыке третьей и четвертой строк: «Острый, задорный и юркий, / Бледного жителя серых камней» (с. 165) (БУРЛЮК или БУРЛЮКИ), при этом слово «юркий» повторяется в тексте дважды и анаграмматически связывает оба имени, т. к. содержит начало криптонима лирического героя и окончание криптонима его карнавального «антагониста». Таким образом, будучи проявлением криптографического карнавала, анаграммы позволяют придать карнавализованному тексту дополнительные игровые оттенки.

Другим подобным примером является стихотворение «Бурлюк» (1921), написанное в столь же определенных карнавальных традициях. Несмотря на то, что адресат прямо указан в названии и трижды – в тексте, криптонимы его фамилии еще четырежды возникают в начале и в середине стихотворения, создавая своеобразный ритм эксплицитно и имплицитно названных имен. Вот анаграмма в начале текста: «С широкою кистью в руке ты бегал рысью / И кумачовой рубахой / Улицы Мюнхена долго смущал» (в первой строке: БУРЛЮК, на стыке второй и третьей строк: БУРЛЬУк). Вот еще три скрытые анаграммы: «Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь» (Д. БУРЛЬУК), «И трудолюбия уроки» (Д. БУРЛЮК или БУРЛЮКИ), «И стебель днепровского устья, им ты зажат был в кулаке, / Борец за право народа в искусстве титанов» (БУРЛЬУК). Указанная анаграмма рассеивается по всему тексту с помощью созвучий: «Буйной кобылой», буйной, бурав, брони, «Сверлил собеседника», вдруг, скорбным, братья, «Ставил кружок», кругами, клюва, «В грудь бедного

искусства», кургана и др. Несколько раз встречается и анаграмма имени адресата: *«Внимательно рассматривал соседа, / Сверлил собеседника, говоря недоверчиво: “Д-да”. / Вдруг делался мрачным и скорбным», «Силу большую тебе придавал», «Через рабочие окна, галка влетала – увидеть, в чем дело»* (с. 163–164) (ДАВИД) и т. д. Анаграмматические контексты способны придавать криптонимам дополнительные авторские характеристики и новые оттенки карнавальности.

Именные анаграммы адресатов обнаруживаются не только в поэзии, но и в прозе Хлебникова. Общеизвестно, что эссе *«Коля был красивый мальчик...»* (1912–1913) посвящено двоюродному брату Велимира, талантливому скрипачу и композитору Николаю Рябчевскому. Именные анаграммы брата и друга детства пронизывают весь текст эссе, многократно повторяясь в его начальных и финальных предложениях. Вот начало эссе: *«Коля был красивый мальчик»* (Коля РЯБЧЕВСКИЙ), *«Тонкие черные брови и веселое»* (РЯБЧЕВСКИЙ), *«и веселое хрупкое личико, которого коснулось дыхание здоровья»* (КОЛЕЧКА РЬАПЧЕВСКИЙ). Далее в тексте: *«видят ось жизни в ловле мелких рачков»* (РЬАБЧЕВСКИЙ КОЛЕЧКА), *«Черные зрачки и белые белки их глаз удивительны»* (РЬАБЧЕВСКИЙ) и т. д. И в финале эссе: *«Искусство – суровый бич: оно разрушает семьи»* (РЬАБЧЕВСКИЙ), *раскола, «коршуны славы клюют когда-то живого человека. / Буря, когда с верхушки ветряных мельниц»* (клюют КОЛЮ РЯБЧЕВСКОГО). И в заключительном предложении эссе: *«Впрочем, конечно, это только вычурный своей мрачностью образ»* (с. 514–515) (РЬАБЧЕВСКИЙ, только – КОЛЬКА).

Приведу примеры анаграмм на политическую тему. В большом стихотворении *«Ручей с холодной водою...»* (1921) Хлебников пишет: *«Чека за 49 верст меня позвала на допрос»,* и далее: *«Через день Чека допрос окончила ненужный».* Вольно или невольно, но криптонимы Чрезвычайной комиссии насыщают весь текст этого стихотворения. Они угадываются не только в говорящих контекстах, но и даже в самых обыденных словах, будто воспроизводя неотвязную мысль, которая назойливым и тревожным горячим пульсом стучала в мозг лирического героя: *«“Кушай”, – всадник чурек отломил золотистый», «Скачем опять», «А после чистое вино в мешочках и золотистая мука», «Чернели пятна от костров, зола белела, кости», «Река темнела рядом, / По тысяче камней катила голубое кружево. / И стало вдруг темно, и сетью редких капель, / Чехлом холодных капель», «И оттеняли высоту дерева-одиночки. / А каменные ведомости последней тьмы тем лет», «Прощайте, вечера, когда ночные боги», «Одной чернели тучей / И каждый вечер наткался я рукой»* (с. 145, 147) и т. д. (ЧЕКА, ЧК, Че...ка, Вече...ка).

Предположительные анаграммы позволяют приоткрыть имена прототипов персонажей творений или возможных адресатов. Приведу примеры из пьесы «Маркиза Дзэс» (1909, 1911), многие персонажи которой, как известно, являются пародийными двойниками сотрудников петербургского журнала «Аполлон».

Так, исследователи полагают, что в облике Маркизы Дзэс может быть изображена поэтесса Елизавета Дмитриева под маской Черубины де Габриак; своему Спутнику она «дает созвучье», поясняя: «Я вам подруга в вашем ремесле». Вероятные анаграммы, составленные из фонетических повторов в речах Маркизы, подтверждают это: «*Хотите дам созвучье – бог рати он. / Я вам подруга в вашем ремесле*», и ответные слова Спутника: «*Да, он – Багратион*» (ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК, ДМИТРИЕВА), «*В них умирает муха? / Мило, мило*», «*Оставьте! Смотрите, я весела*» (<Д>МИТРИЕВА), «*Миг побратимства двух сестер*» (ДМИТРИЕВА, ГАБРИАК), «*Чтобы рогатую сестру горячим утолить молоком, / Козу с черными рожками и черным языком*», «*И люди были мне, березке, как болотная трава*», «*Пусть я с неловкостью дикарки / Беру лишь те слова, что дешевы, но ярки*», «*смеясь черными глазами, / И ветки черных усов*», «*Но почему улыбка с скромностью ученицы готова ответить: я из камня и голубая-с*», «*Смеясь, урча и гогоча, / Тварь восстает на богача. / Под тенью незримой Пугача / Они рабов зажгли мятеж*», «*и клуют изделье немчуры, / Червонные заплаты зубов*», «*таинственную черту*», «*снежная чета, / Покинув плечи, и ярко-сини кочета*», «*И звери бродят скучные среди них – какая досада*», «*И ответ бледный от другого берега. / Ей милостью*» и т. д. (ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК), «*Там полубоязливо стонут: Бог*» (ЛИЗА или ЛИЗАВЕТА). И в финале: «*Как изученно и стройно забежали горностаи!*», «*пруку, протянутую к пробегающему горностаю. И глаз, обращенный к пролетающей чайке*», «*Да, мы разговариваем на берегу ручья! Но я окаменела*» (ЧЕРУБИНА ГАБРИАК). Тайное имя Черубины звучит и в словах ее Спутника: «*Так! Я плачу. Чертоги скрылись волшебные с утра*», «*Не скучно ли быть рабом покорным суток. / Нет, этот путь, как глаз раба печальный, жуток! – / Убийца всех*» (ЧЕРУБИНА ГАБРИАК), «*Развевля ветра. Над бездною стою*», «*Себя для смерти! Себя, взиравшего! О, верьте, мне поверьте!*» (ДМИТРИЕВА) и др. Вероятные именные анаграммы поэтессы прочитываются и в репликах других персонажей, например: «*О, прибавтка ведем! / Ну, что же, ты ошибся: домой, в путь обратный едем*», «*Да. Снежная глина безукоризненно передает очертания их тел*» (ЧЕРУБИНА, Чер...ерубина ДЕ ГАБРИАК).

В таком случае, в роли Спутника Маркизы-Черубины могут быть изображены два персонажа. В словах Спутника анаграмматически отчетливо прочитывается потаенное имя одного из них: «*Дамаск вонзая*

в шею тура, / Срывая лица маск в высотах Порт-Артура» (дважды: МАКС), «Порой зарницей вспыхнувший разбой, – / Вот что наполняло мою душу, человек! / Я слышу властный голос: “Смерьте!”», «Чертоги скрылись волшебные с утра» (ВОЛОШЫН), «велел мне голос – / Ваш золотой и долгий волос!» (ВОЛОШИН), «Либо несите камни для моих хором» (МАКСИМИЛИАН) и т. д. Или в речах Маркизы: «Чудесен юноши затылок бычий?», «Обоев тонкая обшивка. В них умирает муха», «Я подарю вам на память мое покрывало. / Но тише, тише, сядем» (ВОЛОШИН), «Беру лишь те слова, что дешевы, но ярки» (ВОЛОШЫН), «как болотная трава. / Неслышна ли<шь> ночь», слышишь, «и в тишине», «К стеклу внимающего духа», «А направо люди со всем пылом отделись веселью, / Не заметив сил страшных новоселья» (ВОЛОШЫН МАКСИМИЛИАН) и др. Именные анаграммы этого поэта можно различить и в репликах других персонажей, например, Распорядителя и Слуги: «Вино? Пришли!», «Они изволили, то есть пришили», «Ишь, куда Маковский повертывает дышло...», в замечании Писателя: «Стремление к письму цветочному / И явный вкус к порочно-му» (МАКСИМИЛИАН), Пожилого человека: «Или старинная чарующая маска» (МАКС), в словах Поэта, одетого лешим: «Я рогат, стоячий, вышками», «Будь как огонь соглевших бревен» (ВОЛОШИН), «Мне, веселому и милому козлу» (МАКСИМИЛИАН) и др. Затронутый в начале пьесы разговор о дуэли и реплика Глобова, содержащая еще две предполагаемые анаграммы, могут восприниматься как вероятный намек на состоявшуюся в ноябре 1909 г. дуэль между Волошиным и Гумилевым, поводом для которой послужило оскорбление Е. Дмитриевой: «А правда, хороша, последний как мазок, / В руке противника горсть спелой вишни?» (ВОЛОШИН МАКС, МАКСИМИЛИАН).

Потаенное имя второго предполагаемого прототипа друга Маркизы Дзес тоже без труда прочитывается в репликах как самого Спутника, так и Маркизы. Как известно, влюбленным поклонником таинственной талантливой «инфанти» де Габриак, публиковавшей в «Аполлоне» свою изысканную лирику, был редактор журнала С. К. Маковский. Он изображен в пьесе Хлебникова в облике Распорядителя вечера и прямо упоминается в тексте, в реплике Слуги: «Ишь, куда Маковский повертывает дышло...» Вот лишь несколько анаграмматических примеров из реплик Спутника, обращенных к Маркизе, которые показывают, что прототипом этого персонажа тоже мог быть влюбленный поэт, редактор «Аполлона»: «Я уже вам сказал, / Что я искал», «Упорный, своей смерти. / Во мне сын высот ник» (СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ), «Когда я преследовал, вабя и клича, / Дамаск вонзая в шею тура, / Срывая лица маск в высотах Порт-Артура», «Повелевая облаками, кидать на землю белый гром», «Либо несите камни для моих хором», «Мы делаемся единое с его камнем» и т. д. (МАКОВСКИЙ).

Из речей Маркизы Дзэес, обращенных к Спутнику: «Полулежа и полугреясь всей мощью тела своего», «Перчатка с писком по руке бежит», «К стеклу внимающего духа», «Все стали камнями какого-то сада» (СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ), «Зачем так грустен ясный взор?», «мы сидим на прекрасном берегу, прекрасные и нагие, видя себя чужими и беседуя?», «Как изученно и стройно забегали горностаи!» и др. (СЕРГЕЙ). Друзья называли С. Макковского Рара Мако, предполагаемые криптонимы этого прозвища тоже находим в тексте: «Смерть ездила на нем, как папа на осле» (папа МАКО), «последний как мазок», «повелевая облаками», «Мои ноги окаменели!», «Мы делаемся единое с его камнем», «Но я окаменела в знаке любви», «И губы каменеют, и пора умолкнуть», «Умолкаю...» (МАКО).

В облике Пожилого господина может скрываться самый пожилой, опытный сотрудник «Аполлона», чьи именные анаграммы ясно прочитываются в начальной и финальной строках речи Пожилого человека: «Или старинная чарующая маска / Готова по сердцу ударить, как новая изысканная ласка», а также в карнавальном контексте: «Какая прелесть глазами поросенка» (АННЕНСКИЙ). Ключевыми словами служит реплика Пожилого человека: «Склонение местоимения “он” учим», которая может быть отсылкой к педагогической деятельности И.Ф. Анненского (преподавателя древних языков и русской словесности) и к его известным публикациям в первых выпусках журнала «Аполлон» – статьям «О современном лиризме» (1909), о своеобразии «мужской» и «женской» русской поэзии: «Они» и «Оне». Причем последняя предсмертная публикация поэта, в 3-м выпуске «Аполлона», – «Оне» – начинается пронизательными суждениями автора о своеобразии «лирического Он» и «лирического Она», а завершается – описанием лиризма таинственной поэтессы-инфанти Черубины де Габриак, в котором Анненский находит умудренную душу, ироничность, безнадежно-холодную печаль. «Ключевая» реплика Пожилого господина также содержит предполагаемые криптонимы: «Соединен красивым лыком. Склонение местоимения “он” учим» (АННЕНСКИЙ ИННОКЕНТИЙ). Именные анаграммы поэта прочитываются и в высказываниях других персонажей, например, в первых репликах пришедшей на вернисаж Маркизы Дзэес: «Так здесь умно и истинно-изысканно. Но что здесь лучшее – ответ же, говори же!» (ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ).

Вероятные анаграммы показывают, что облик Леля может скрывать поэта С. Городецкого. Проанализируем созвучия из высказываний самого Леля: «В сегоденки-лапотки / Я воткнул стоять цветки. / Вокруг пуговиц сорочки / Легли синие цветочки» (несколько неполных вариантов: ГОРОДЕЦКИЙ, дважды: ГОРОДЕЦКИЙ); «Мне так боги Руси велели» (ЛЕЛЬ, СЕРГЕЙ) и др. И далее, из слов Пожилого человека, обращенных к Лелю: «Послушай, дорогая, это не полотно», «чарующая маска / Готова по сердцу

ударить, как новая изысканная ласка» (ГОРОДЕЦКИЙ, возможно – и СЕРГЕЙ). Из реплики Холста, предшествующей словам Леля: «Влек саблю и серебро цепей», или из реплики Перховского о Леле: «Лицом имея грушу. Делкин» (ГОРОДЕЦКИЙ СЕРГЕЙ) и др.

Ключевыми словами для нахождения данного криптонима могут служить ответные реплики Леля на обращение к нему Пожилого человека: «Мне так боги Руси велели», «Нет, но звездной ночью, / Когда я обещанье дал расточиться в Руси русской рать / И, растекаясь, в битвах неустанно умирать» – в этих высказываниях прочитываются аллюзии на темы ранних стихотворений Городецкого. Анаграмма названия дебютной книги поэта трижды появляется в словах Пожилого человека, обращенных к Лелю: «Какая добрая выдумка / Заставила вас наряжаться в наряды Леля?» (ЯРЬ). Название второй книги поэта упоминается Спутником: «Стать божеством. Завидовать Перуну». Любопытно, что, анализируя в аполлоновской статье «Они» лиризм книги «Ярь», И.Ф. Анненский затронул вопрос о тайнописи: назвал второе ее стихотворение «образчиком криптограммы» и отметил, что ему «вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм»¹⁵. Хлебников же очень любил и ценил первую книгу Городецкого, его привлекало обращение поэта к древней, языческой Руси, к славянской мифологии¹⁶.

Комментаторы отметили, что некоторые реплики Маркизы Дээс и ее Спутника содержат прямые аллюзии на творчество Ф.К. Соллогуба. В этих же фрагментах пьесы можно встретить и его предполагаемые именные анаграммы: «Повсюду чисто, светло, сухо, / Обоев тонкая обшив-ка. В них умирает муха? <...> Духов болотных котелки? / Собачки дикой коготки?» (дважды: СОЛОХУБ, Со...олохуб), ключевые слова содержат следующие строки: «Не той ли, что, бродя и паки, / Утратила чутье в душе писателя с происхождением от собаки?». И еще два примера – в столь же уместном «сологубовском» контексте: «Смерть ездила на нем, как папа на осле, / И он заснул, омыленный, в гробу», «Голос неумолкший смерти» (СОЛОГУБ или Солог...огуб).

Возможны в тексте и анаграммы еще одного участника «Аполлона», поэта, чьим «подмастерьем» ощущал себя Хлебников в те годы. Вероятные криптонимы прочитываются в репликах Ценителя и Писателя: «О! Это тонко. Весьма! / Вы заметили, какая нежность письма?» (КУЗМИН МИХАИЛ), «И все так изучено, изысканно и откровенно, / Здесь все разумно, точно, тонко! / Стремление к письму цветочному / И явный вкус к порочному» (с. 404–413) (КУЗМИН, КУЗМИН).

¹⁵ Анненский И.Ф. О современном лиризме. Они // Аполлон. 1909. № 1 (октябрь). С. 17.

¹⁶ Подробнее об этом сказано в книге: Старкина С.В. Велимир Хлебников: Король Времени. Биография. С. 64, 69–70.

Подводя итоги, отметим: анаграмматический анализ творений Хлебникова позволяет говорить о том, что его анаграммы и криптонимы – явление не исключительное и не случайное, а вполне закономерное и прогнозируемое. Анаграмматический метод дает возможность нового прочтения не только заумных текстов поэта, но и достаточно ясных произведений. Анаграммы – один из приемов тайнописи, они скрывали интимные, культурологические, смеховые, политические подтексты и становились средством карнавализации, неотъемлемым атрибутом игровой стихии поэзии.

Появление анаграмм у Хлебникова подготовлено семантически, контекстуально, фонологически, системой ключевых слов, слов-подсказок, звуковых повторов.

В произведениях поэта-будетлянина анаграммы могут выполнять криптографическую функцию: они подсказывают скрытые имена (криптонимы) адресатов или реальных прототипов персонажей произведений, лирических героев стихотворений и в соответствии с контекстом – отношение к ним поэта и их авторскую «характеристику». Анаграммы у Хлебникова могут выполнять и карнавализирующую функцию: они иногда становятся основным или дополнительным средством карнавализации, смеховой профанации, пародирования; анаграммирование имен и слов позволяло реализовать отдельные «игровые» стратегии. Анаграммы позволяют читать произведения «между строк», обогащая их смысловое и эмоциональное содержание, восстанавливая их семантическую целостность. Анаграмматический метод выявляет возможность трактовки текстов в разных кодах, допустимость игровой интерпретации, которая обнажает двусмысленность дискурса.

Анаграмматический анализ показывает, что многие произведения Хлебникова – это уникальные опыты интеллектуального и карнавализованного письма, опыты виртуозного обыгрывания имен и слов.

МЕТАФИЗИКА «ТАНАТОСА» У ХЛЕБНИКОВА

Аннотация

Статья анализирует метафизику смерти в художественном мире Хлебникова. Здесь рассматриваются следующие проблемы: смерть и бытие, смерть и будущее, смерть и красота, смерть и творение, смерть и разрушение, смерть и возрождение.

Summary

The article analyses metaphysics of death in the Khlebnikov's artistic world. The problems for examination are: death and being, death and future, death and beauty, death and creation, death and destruction, death and revival.

Начнем с двух цитат. Одна 1914 г.: «Вступил в узы со Смертью и, таким образом, женат»¹. И следующая – 1922 г.: «Я хотел найти оправдание смертям»².

Следует напомнить, что великий «будетлянин» явился, пожалуй, одним из самых метафизичных поэтов своего времени (слово «своего» звучит здесь двояко, поскольку для «короля времени» любое время – свое). Мы устойчиво обнаруживаем в его творчестве фундаментальные, «крайние» вопросы бытия и человеческого существования, будь то проблемы истории, культуры, науки, религии, языка... В русле нашей темы не случайно мы употребили слово «крайние», поскольку так или иначе оно корреспондирует с понятием смерти. Ниже мы будем более подробны, но сейчас в общетеоретическом ключе зададимся хлебниковскими вопросами: является ли смерть пределом – экзистенциальным или эсхатологическим? Хворает ли человек кьеркегоровской «болезнью к смерти»? Реальна она или метафизична, и если она реальна, то смиряться перед ней или преодолевать? В чем сущность «альянса» с нею (первая цитата) и ее оправдание? Ряд этих вопросов можно и даже следует продолжить. Не все они имеют некий «окаменелый» окончательный ответ, что и понятно: однозначно толковать Хлебникова нелепо. И все же в результате нижеследующего анализа мы постараемся выделить основные «силовые линии» в «танатологии» поэта.

Преодоление смерти, как угодно: через красоту, благо, истину – этим вопросом мы не устаем задаваться и все равно упираемся в понятие «таинство».

¹ Хлебников В. Автобиографическая записка. // Хлебников В.В. Собр/ соч/: В 6 т. Т. 6. Книга вторая. М., 2006. С. 243.

² Хлебников В. Доски судьбы // Там же. С. 10.

Базаровский «лопух» не спасает. Парадокс в том, что сколько о ней ни говори, она непременно придет, и будь то Геракл с Алкестой или Иисус с Лазарем – в принципе, эти сюжеты ничего не решают. Гибнет все. 89-й орфический гимн Танату («Твой сон сокрушает и душу и тело...»)³ по смыслу корреспондирует с песней В. Высоцкого «Кони привередливые», хотя пафос – разный.

Хлебников жил в интеллектуальной ситуации, когда религиозно-философские аспекты этой темы выступали весьма остро.

Лев Толстой с его поздним «буддизмом» сводил смерть к расширению личности и несвойственности страха смерти разумному существу, поскольку он (страх) есть сознание греха⁴.

Н.Ф. Федоров с присущей ему наивно-первобытной идеей вселенской нравственности призывал к такому варианту избегания смерти: если «будем верны предкам», то «соединимся с ними навеки в космосе»⁵.

Даже В.С. Соловьев под обаянием Ф. Ницше пытался перевести его идею о «сверхчеловеке» на «рельсы» «победителя смерти»⁶, хотя для самого Ницше вопрос о смерти был демонстративно снят⁷.

Онтология Хлебникова многоаспектна. Тема смерти занимает в ней далеко не последнее место. Не забудем, что у греков Танат(ос) – своего рода «двойник» Гермеса («ты, что души умерших низводишь под своды земные»⁸), будучи посредником между миром живых и мертвых. Соответственно, греческая мифология говорит о его, Танатоса, зримом или незримом присутствии. В то же время он не субстанциален, в отличие от того же Гермеса. Этот маленький мифологический экскурс – еще небольшой шаг к пониманию «танатологии» Хлебникова.

Смерть в художественном сознании нашего поэта пронизывает пространственно-временной континуум и, более того, «цементирует» его, становясь как бы гарантом не-линейности бытия. Ницшеанское «вечное возвращение» у Хлебникова трансформируется в вечное присутствие, где смерть – основа нескончаемых метаморфоз бытия. Конечная цель оных – «пляска смерти и удачи» (здесь и в других произведениях Хлебникова прямая перекличка с «танцевальной» темой у Ницше⁹): не просто свободная игра форм и смыслов, а синтез реального и трансцендентального.

Онтология поэта органично включает в себя и мифологию, которая не знает времени, – отсюда хлебниковская установка не на преодоление времени, а на обладание им.

³ Античные гимны. М., 1988. С. 267.

⁴ Толстой Л.Н. Об истине, жизни и поведении. М., 2001. С. 216, 136.

⁵ Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 433.

⁶ Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 632–633.

⁷ Ницше Ф. Собр. Соч.: В 13 т. Т. 4. М., 2007. С. 75.

⁸ Античные гимны. С. 237.

⁹ Ницше Ф.Т. 4. С. 112, 229.

Говоря о философской проблематике творчества нашего поэта, следует учитывать его богатую эрудицию в самых разных областях знаний, что одновременно и помогает, и усложняет исследование его творчества.

Уже в ранних произведениях поэт задается вопросом о месте и, если угодно, функции «танатологического» начала в системе бытия. В стихотворении 1907 г. «Гробатая явь» смерть и разложение («будешь червивым мешком») становятся условиями перехода человека в сферу красоты и совершенства. «Явью» оказывается не столько «гроб» с его атрибутами, сколько «звездная конница сполохогивая», «править» которой можно лишь перейдя на «загробную» ступень существования. «Будрое дитя» – центральный образ стихотворения, что очевидно сочетает в себе «мудрость», «бодрость» и «будущее» ведение и видение. «Червивый мешок», «туго завязанный, полный до краев», противопоставлен той самой «коннице», править которой суждено пресуществленному дитяти. «Замкнутая» наполненность «мешка» и разомкнутая полнота космоса взаимокорреспондируют, и речь здесь не столько о воскрешении, сколько о преображении. Очевидно, что концепт «дитяти» достаточно семантически прозрачен: чистота, невинность, открытость – «будрость».

Тема красоты смерти сохранится у поэта и в поздних произведениях. Так в стихотворении «На родине красивой смерти – Машуке...» (1921), посвященном гибели Лермонтова, великий поэт, погибнув, эстетически преображает бытие: «и были вспышки гроз / Прекрасны, как убитого глаза»; «и в небесах зажглись, как очи, / большие серые глаза». Глаза, уподобленные очам, – обычное, приобретающее качество высокого, – результат инициации – прохождения через смерть.

Вернемся к ранним стихам Хлебникова. Мир в его сугубо «вещном» аспекте жалок и нелеп. Вот известное четверостишие 1908 г. (из семи стихов):

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,
Что мир –
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного.

Хаотичность этой «свалки» вещей в качестве метафоры цельной картины мира не может вызвать ничего кроме «усмешки». «Вещи» рассыпаны на полу и бессмысленно пребывают в горизонтальном модусе. К ситуации очень подходят остроумные слова Ин. Анненского из его статьи «О формах фантастического у Гоголя» (1890): «Что такое действительность? Это

то, что брошенный стул будет лежать, пока его не поднимут»¹⁰. «Повешенный», по определению, расположен вертикально и, естественно, отделен от этого самого пола. Соответственно, он уже не принадлежит миру «вещей» (кстати, у того же Анненского оппозиция: «мир вещей» – «мир идей», – весьма продуктивна). Однако насильственность его смерти (он не «повесившийся», а кем-то «повешенный») указывает на то, что, будучи объектом чьего-то властно-волевого воздействия, он все же оказывается «бывшей вещью», которой можно распоряжаться. Положение, пограничное между двумя модусами существования, вызывает пренебрежение к миру «нижнему», «горизонтальному». «Усмешка» может напомнить улыбку Чеширского кота с той существенной разницей, что она не метафора, а сущность отношения к предметному миру.

«Смертири», «смертнички», «погубовники – полюбовники» – эти образы сопутствуют у раннего Хлебникова обнаружению в тленном и через тленное одухотворенно-эротического начала¹¹: «смертири вьюнок свели»; «мы друг в друга влюблены, мы одни в стране зеленой» (это о «полюбовниках – погубовниках», которые «одни в лесной дреме»). Нерасторжимость тления и цветения, тленности как непосредственно данной, чувственно воспринимаемой красоты присуще миропониманию поэта («и смерть – красивая свирель»). Целующиеся «смерть» и «твердь» порождают «нетленность» «вселенных» («Смехлые уста смерть протянула целующая...», 1908). Знаменательна множественность «вселенных» (это слово повторяется дважды в тексте). Это вполне в хлебниковском духе: единичность всегда есть ограниченность, даже если мы имеем дело со столь предельной единичностью, как «вселенная». С мультиплицированием предельных сущностей мы сталкиваемся у нашего автора постоянно, что будет видно и в нижеследующем анализе.

Иссякание жизни в природном проявлении – тема знаменитого четверостишия 1912 г.:

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни.

Мы не можем полностью согласиться с комментаторами этого стихотворения, говорящими о «диалектике жизни, смерти и творчества» и о «развитии античной диалектики стихий – мировых первоначал». Цитаты из Гераклита и Платона данный

¹⁰ Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 216.

¹¹ См. мою статью: «Футурэрос» // Искусство поэтики – искусство поэзии. Тверь, 2007. С. 438 и ниже.

тезис не подтверждают¹². «Умирание» у Хлебникова – процесс, причем, что касается «трав» и «солнц», – этот процесс имеет окончательное завершение. Что же касается «коней», то умирание и есть полнота выражения естественной жизни (дыхание). А вот насчет «песен» – это творение иной, сверх-естественной реальности, даже не столько творение, сколько пребывание в оной. Соответственно, человеческое существование в модусе «умирания» неравноположно замкнутым на себе естественно-природным процессам, поскольку «песня» – всегда послание («песенка – лесенка в сердце другое», – из другого стихотворения, 1921).

Совсем наоборот, нельзя не согласиться с комментарием к стихотворению 1917 г. «Письмо в Смоленке», где речь идет «о всеобщей связи бытия через смерть как одной из «основных натурфилософских тем Хлебникова»¹³.

В стихотворении обилие «трупов». Ясно, что труп имманентно не может быть функционален. Трупы людей, лесов, лугов, весен и лет выступают в качестве «топлива», «корма» и т. п., – вплоть до трупов (!) Солнца. Светило, единожды названное «великим Солнцем», поэт пишет с прописной буквы, и это созвучно плотиновским (а может, наоборот, эмпедокловским) эманациям: солнце умирает, чтобы возродиться в каждом из своих неорганических и органических (нисходящих и восходящих) созданий:

Умерло солнце – выросли травы,
Умерли травы – выросли козы,
Умерли козы – выросли шубы.
И сладкие вишни.

Если в вышерассмотренном стихотворении четыре «умирающих» мира дискретны, то здесь, как видим, дан последовательный причинно-следственный ряд умираний и рождений. «Я» входит в тот же ряд: «Сладко мне, потому что тоже труп солнца».

Похороны неисчислимых трупов солнца становятся фантасмагорией (такая манера построения текста присуща Хлебникову) шествия жизни в ее разных и постоянно меняющихся проявлениях. Похороны становятся мистериальным аналогом рождений. Поэтому «труп солнца» уподобляется «резвому ребенку» («И если ребенок пьет молоко девушки, // Няни или телицы, // Пьет он лишь белый труп солнца»). Ясно, что образ «девушки» – прямая аллюзия на Деву Марию, что подкрепляется строками ниже: «Мне 33 года...». Традиционно принятый возраст Иисуса, принявшего крестную

¹² Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 2000. С. 487–488.

¹³ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 502.

муку, выбран далеко не произвольно (кстати, ко времени написания стихотворения поэту было почти 32 года: стихи закончены не позднее 26 октября, а день рождения поэта – 28-го¹⁴). «Земной шар-мальчик», предлагающий солнце на продажу, уподоблен продавцу газет («Гробов продажа, // С запахом свежей краски печатной!»). Это «остроумный» ход: газеты предлагают новости, а каждый очередной «труп солнца» и его похороны есть непрекращающаяся вереница обновления мира, а значит, как бы сейчас сказали, «журналистский повод». Горькая ирония Хлебникова, когда глобальные процессы упрощаются в обыденном сознании до уровня мимолетных новостей – прием, весьма характерный для поэта. Сюда же можно отнести и «продажу» «мертвых юношей» («Где волк воскликнул кровью...»), игру на омофонии («смерти» – «смерть») – ряд можно продолжить. Важный аспект нашей темы: бытие-в-смерти как ино-бытие (хайдеггеровские способы терминообразования удобны и адекватны). В варианте стихотворения «Ветер – пение...», ставшем завершением (<21> часть «сверхповести» «Война в мышеловке», 1919) поэт пишет:

Я умер, я умер,
И хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас война оком.

Третья строка говорит не о воскресении, а о сохранении существования, но в ином модусе.

В том же плане вполне логично звучит начало прозаического текста 1922 г. «Я умер и засмеялся...». Смех, собственно, вызван иным взглядом на мир: «Таинственная нить уводила меня в мир бытия, и я узнавал вселенную внутри моего кровавого шарика.

Я узнавал главное ядро своей мысли как величественное небо, в котором я нахожусь»¹⁵. Эта позиция созвучна А. Шопенгауэру, писавшему: «Ужасы смерти главным образом основаны на иллюзии, что с нею исчезает Я, а мир остается. На самом деле верно скорее противоположное: исчезает мир, а сокровенное ядро Я, носитель и создатель того субъекта, в чьем представлении мир и имел только свое существование, остается»¹⁶.

Хлебников же пишет ниже: «И я понял, что все остается по-старому, но только я смотрю на мир против течения». Теперь становится ясным последовательное тяготение нашего автора к «мнимым» числам: в отличие от натурального числового ряда в них раскрывается бесконечная полнота

¹⁴ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 502.

¹⁵ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2004. С. 59.

¹⁶ Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 2011. С. 418.

нереализованных возможностей и ракурсов бытия. Взгляд на мир «против течения» означает не просто «прокрутку киноленты» назад. Перед нами нечто вроде борхесовского «сада расходящихся тропок»¹⁷ с беспредельностью форм и возможностей. Посему Хлебников – «великий числяр» – последовательно обращался не столько к числу, сколько к концепту « $\sqrt{-1}$ ». Все в том же тексте поэт пишет о «посмертной» трансформации: «Просто во всех членах уравнения бытия знак «да» заменился знаком «нет». Учтем, что для нашего героя знак радикала означает не просто математическую операцию, а извлечение смысловой квинтэссенции из явлений природного ли, исторического ли порядка. Сейчас не станем углубляться в анализ математической онтологии Хлебникова – это непомерный труд, да и будет отступлением от выбранной темы, но отметим, что наш поэт типологически близок пифагорейским изысканиям. «В древнем пифагорействе <...> намечалось различение идеи как оформленного числа и материи как абсолютной бесформенности»¹⁸. На $\sqrt{-1}$ мы все же задержимся.

В литературной автобиографии 1919 г., названной «Своиси» (с «подачи» Р.О. Якобсона), обращает на себя внимание ряд существенных моментов. В первую очередь, – сдержанность в оценке собственных достижений (при учете того, что этот текст готовился для так и не вышедшей большой книги избранных произведений нашего автора), никакого намека на подведение итогов, пусть даже промежуточных. В конце поэт говорит о «письме числами» и «желании ввести заумный язык в разумное поле», отмечая этим стратегический план дальнейшего творчества, о котором пока может говорить только «намекami слов». «Но, может быть, скоро мое положение изменится», – это завершающее текст предложение следует понимать в русле логики автора: не «кто-то» «что-то» изменит, а «намекi слов» могут стать языком. Собственно о смерти здесь речь не заходит. Но вот что показательно: поэт говорит не только о технике письма, но, в первую очередь, о многомерности осмысления мира. Особо актуально для нас следующее: «В учении о слове я имел частые беседы с $\sqrt{-}$ – Лейбница». Два минуса под радикалом означают множественность «мнимых» чисел. Соответственно, числовое начало переносится на словесное. Лейбниц, как известно, был равно выдающимся математиком и философом. Его теория монад как элементарных нематериальных смыслообразующих энергий вполне созвучна нашему поэту, как, впрочем, и идея «предустановленной гармонии» (логически вытекающая из «Монадологии»). Вольтеру вольно было издеваться над этой идеей (кстати, делал он это, как всегда, блестяще), но не забудем, что «предустановленность» не есть реализованная явленность. Лейбницовский «лучший из миров» таков, потому что иного

¹⁷ Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. Т. 1. Рига, 1994. С. 320 и ниже.

¹⁸ Лосев А.Ф. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 21.

не дано, да и он («мир») присутствует благодаря вектору, выраженному предлогом «к» («все к лучшему...»). (В скобках заметим, что Вольтер в «Кандиде» не «победил» немца: герои повести так и приобретают «предустановленную» для них (!) гармонию...)

В ранней статье «Курган Святогора» (1908–09) поэт декларирует независимость человека от власти вещей, которые связывают нас с прошлым (примерно в том же духе и в то же время писал Маринетти¹⁹, которого Хлебников не жаловал, а Маяковский все это позднее называл: «прах старья»). Вещи для Хлебникова «исчислимы», но не «исчисляемы», поскольку в первом случае возникает абсурдный перечень бессмысленных, лишенных чадородия «трупов», во втором же – смысл, передаваемый числом («мнимым» числом!), обнаруживает закономерности «бытия и времени» (хайдеггеровский термин). «Полюбив выражения вида $\sqrt{-1}$, которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей»²⁰, – пишет поэт в той же статье.

Эта свобода не означает отрицания вещей. Просто вещи перестают быть дискретно ограниченными. «Я знал, что $\sqrt{-1}$ нисколько не менее вещественно, чем 1. <...> Я сейчас, окруженный призраками, был $1=\sqrt{-1}$ человека»²¹.

В тексте 1921 г. «Разин напротив» Хлебников пишет: «Призрачный уструг нет-единицы тихо плывет по реке Разина поперек естественного течения природы времени его Я...»²². Ставшая своего рода мифологической история с персидской княжной рассматривается Хлебниковым как акт перерождения девушки в «русалку», которая сама, в свою очередь, оказывается и «мнимой», и действительно активной. Этот «разинский» сюжет воспринимается поэтом как ритуал жертвоприношения ради обнаружения тех сокровенных смыслов бытия, которые «напротив».

Становится понятным, что «язычество» Хлебникова не есть только увлечение славянской экзотикой (как у многих его современников). Здесь органично реализуется уже знакомая нам установка на раскрытие неисчерпаемой смысловой множественности. Посмотрим, в частности, на образ мавы – мавки, который появляется почти в десятке его произведений. Не забудем, что «мавка» – вариант слова «навка», а «навь» есть воплощение смерти²³. Чем так привлекает поэта сей весьма несимпатичный персонаж? «И спереди, как снег, бела она, / И сзади кровь, убийство и война» («Гевки, гевки, ветра нету...», 1913). Мавка сочетает в себе привлекательность и красоту с уродством и

¹⁹ Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 161.

²⁰ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Кн. первая. М., 2005. С. 24.

²¹ Хлебников В. Скуфья скифа // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 173.

²² Там же. С. 227.

²³ Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 87, 195.

свиристостью, эротизм и смертоносность. Она одновременно принадлежит посу- и потусторонним мирам – «полуобезьяна, полудух»; «ведунья, взорами прелестная» («Мавка», 1918). Важно, что спереди она являет собой воплощение совершенной красоты, а сзади обнаженные внутренности демонстрируют сугубо «вещественное», анатомическое уродство. Символисты упорно занимались решением вопроса о соотношении «личины» и «Лица» в человеке (Вяч. Иванов, Андрей Белый и др.); для Хлебникова смертное и бессмертное, прекрасное и безобразное, дарующее радость и ужас с отвращением, сияние и тление парадоксально неразделимы. Контакт человека с «нечистой» («Гевки...», «Ночь в Галиции» и др.) не столько грехопадение, сколько обряд инициации через секс и/или смерть.

В последнем случае особенно продуктивен у нашего поэта образ русалки. Если мавка воплощает собою земную стихию, то русалка – водную. Архетип воды сочетает в себе как плодотворные силы, так и ужасающее начало²⁴.

Русалка у Хлебникова (что весьма традиционно) выступает и как преображенная невинно убиенная потонувшая дева, и как хранительница стихии смерти. Вода является «морем мора», и тема смерти во многих произведениях поэта связана именно с этой стихией («Смерть в озере»; «Тихий дух от яблонь веет...»; «Жены смерти»; «Одетый в плащ летучих рыб...»; «В море мора...» и др.). В последнем из названных стихотворений «трупы моря» – своего рода ритуальные жертвы всепоглощающей смерти. Хлебников ни в коем случае не забывает об ужасе даже не столько смерти, сколько бойни, массовых убийств, как кровавом и бессмысленном «жертвоприношении» неизвестно ради чего. Этот чудовищный абсурд – лишь подтверждение деструктивности активизированного мира вещей, где вещь становится и человек.

Тогда смерть в ее тотальной холодной жестокости выступает как эсхатологическая гибель. Апокалипсические картины сочетаются у Хлебникова с социальными процессами (современные войны, революции, голод). Не лишённые декларативности строки: «Станем землею – воскреснем, / Каждый потом оживет!» («О свободе», 1918, 1921) не отменяют ужаса массовых убийств и насильственной гибели отдельного человека. «Миллионы убитых задешево» – этот пронзительный образ Мандельштама вполне корреспондирует с хлебниковским пафосом, достаточно вспомнить не раз упоминавшиеся стихи «Где волк воскликнул кровью...». Это стихотворение открывается картиной человеческого жертвоприношения:

²⁴ Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: В 3 т. Т. 2. М., 2002. С. 152 и ниже, 196 и ниже.

Где волк воскликнул кровью:
«Эй! Я юноши тело ем»,
Там скажет мать: «Дала сынов я».
Мы, старцы, рассудим, что делаем.

Решение матери и рассудительность старцев оборачиваются бессмыслицей торжества гибельной воли: «Ты, женщина в белом, косящая стебли, / Мышцами смуглая, в работе наглей!».

За несколько лет до Первой мировой войны Хлебников пишет текст «Немотичей и немичей...» (1910, 1913), где тотальность гибели мифологизируется. Все сферы пространства и времени пронизаны энергией уничтожения:

Немотичей и немичей
Зовет взыскующий сущел,
Но новым грохотом мечей
Ему ответил будущел.

Персонафикация абстракций, как мы знаем, – присущая мифологии черта. Полнота молчания и полнота агрессивного звучания – характерная для нашего поэта антитеза (ср.: «Немь лукает луком немным / В закричальности зари...»). «Сущее» и «будущее» противостоят друг другу во враждебном диалоге. Заявленность эсхатологического мотива через столкновение субстанциальных сил здесь очевидна. Тот самый «будущел» являет себя через «Нава»; смысл этого имени ясен: «И смерти Нав прохотал: / Все, все, о дочь, все, все бери!». В «пантеоне» Нава-«владыки» и «железовут» (образ, приглянувшийся Маяковскому²⁵), который «играет в бубен, / Надел на пальцы шумы пушек. / Играя, ужасом сугубен, / Он мир полей далеко рушит», – и «поднимающийся с земли пугок», который «страшен», и «ужасчук», и «летоша-навирь»... Перед нами вакханалия гибели: «Веселош, грехош, святош / Хлябиматствует лютеж», – в ситуации, когда «смерть распростерла крылья над державой».

Обильная неологизация маркирует мрачно-игровое начало. Любовь, «горние чертоги» преображены в царство смерти.

В военных, точнее, антивоенных стихах гибельная тема особо напрягается. «Жены смерти» (1915) уподоблены валькириям, но в отличие от скандинавских мифологических персонажей, они влекут павших не в Вальхаллу, а в небытие: «Заспорим, закрытые шалью, / Повторим со смехом: мы морим»; «Смерть, черная немочь и мор / Обещаны девой чумы».

Произведения Хлебникова, посвященные войне, революции, голоду, далеки от публицистичности или политической тенденциозности. Поэт,

²⁵ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 328.

как мы знаем, мыслит категориями качественно больших масштабов. Его волнует то, что он сам назвал «взломом вселенной». Так озаглавлен его текст 1921 г. со знаменательным подзаголовком «Чудеславль», который ассоциируется с «великим городом, святым Иерусалимом, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21: 10). В этой (скорее всего) мистерии звучат строки:

Готов ты окунуться в смерть?
Тогда, пловцы по водам смерти,
Смело грянем в воды
И будем разбивать жестокою рукою
Реку смерти.

Не забудем о том, что «Откровение» приводит нас к 19–22 главам, а «Commedia» не завершается «Inferno». Мы видим, что многоликая смерть у Хлебникова не столько губительная и карающая, сколько возрождающая энергия бытия.

КРИСТАЛЛОГРАФИЧЕСКАЯ МАНЕРА П. ФИЛОНОВА И МИРОПИСЬ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Аннотация

Статья посвящена онтологической сути кристаллографической манеры П.Филонова и мирописы В.Хлебникова. Оба приема направлены на создание художественного языка, который бы являл себя не как атрибут эстетики, а как результат приобщения к онтологии бытия и структуре мироздания.

Summary

Article is devoted to an ontologic essence of a crystallographic manner of P. Filonov and мирописы V. Hlebnikova. Both methods are directed on updating of art language and the statement of such authenticity of the creative contents which shows itself not as attribute of an esthetics and as result of familiarizing with depth of life and universe structure.

В греческой античности мыслители считали кристаллы первичными формами мироздания, собственно, «атомами», т.е. неделимыми частицами. Знаменательно, что дискурс аналитического метода П.Н. Филонова насыщен аналогичными номинативами, рождающими ассоциации с кристаллографией: «атом», «атомы-касания...». В письмах и мастерской он не упускал случая наставлять: «Упорно и точно думай над каждым атомом сделанной вещи. Упорно и точно делай каждый атом <...> произведение искусства – есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности»¹.

«Вещь должна расти и развиваться так же закономерно и органически, как совершается рост в природе» ...»², – дополняла высказывание Филонова близкая ему критик Вера Аникиева.

Любопытно, что уже первые зрители художника находили на его холстах неделимые частицы роста, точнее, «кристалловидные образования». В частности, один из них, политически ангажированный, но прозорливый С. Исаков, бывший выпускник физико-математического факультета

¹ Филонов П.Н. Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «мировый расцвет» (Цит. по: Мисслер Николетта. Боулт Джон. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990. С. 199).

² Аникиева В.Н. (Статья для каталога) // Филонов. Художник. Исследователь Учитель: В 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 327.

Московского университета, порицавший художника за идеологическую чуждость рабочему классу, в каталоге, изданном к несостоявшейся выставке Филонова в Русском музее, отмечал, что «Филонов – художник, постигающий ценность “первичных” форм реализации абстрактных, космических начал мироздания»³. А чуть позднее цепкий зритель и широко мыслящий профессор Ленинградского университета И. Иоффе констатировал: «у Филонова все заполнено аналитическими элементами, и каждый элемент несет на себе функцию определенного смысла <...> углубляя анализ, разлагая элементы тел на атомы, Филонов приходит <...> – к интеграции бесконечно малых элементов, образующих человека, город и космос <...> это формула сил, концентрирующихся в данном явлении»⁴. По существу, об этом же писали и другие современники художника: Н. Пунин, Т. Глебова, Н. Лозовой...

Эти высказывания имеют прямое отношение к понятиям «канона» и «закона» в искусстве Филонова, сформулированным самим художником. Канон, считал комментатор Филонова Е. Ковтун, есть способ упрощения или способ геометризации видимых форм, как это происходило в кубизме... Филонов противопоставлял канону «органическое развитие формы» (закон). Ковтун отмечал: «В первом случае обобщение происходит «сверху», во втором – обобщение – «изнутри»... Происходит как бы саморазвитие и выявление формы»⁵. Комментатор заключал: «Художник выращивает свою картину – (это) процесс, подобный органическому росту в живой природе...»⁶. Слова Ковтуна согласуются со свидетельством сестры Филонова Т. Глебовой. Она вспоминала: Павел Николаевич говорил: «Если ты начинаешь кусочек прописывать точкой, постепенно приращивая форму далее и далее, то это будет построено. Не нужно ничего строить, само все построится»⁷.

Исследователь художника Е. Короткина свидетельствует, что «органицистский размах мировоззрения Филонова от микро- к макроструктуре, всеобщее конструктивное начало, пронизывающее и человека, и вселенную, говорит о своеобразном космизме», который можно встретить у автора всеобщей организационной науки «тектологии» Александра Богданова⁸. Богданов уверял, что Вселенная «выступает перед нами, как беспредельно развертывающаяся ткань форм разных типов и ступеней

³ Исаков С.К. Филонов. Каталог. Л., 1930.

⁴ Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. 483–484.

⁵ Ковтун Е.Ф. Некоторые термины аналитического искусства // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель: В 2 т. Т. 2. М., 2006. С. 69.

⁶ Там же. С. 68.

⁷ Глебова Т.Н. Воспоминания и размышления // Эксперимент. Журнал русской культуры. Лос-Анджелес, 2005. С. 238.

⁸ Короткина Е.А. Павел Филонов на пути к «Формуле петроградского пролетариата» // Труды по русской и славянской филологии. Вып. 683. Тарту, 1986. С. 137.

организованности, от неизвестных нам элементов эфира до человеческих коллективов и звездных систем»⁹.

Во вступительной статье к несостоявшейся выставке живописца в Русском музее в 1830 г. В. Аникиева писала: «Часто художник говорит, что «видит» целиком картину еще задолго до ее осуществления. Этого звена – наличия готового живописного образа – в творческом пути Филонова нет. Здесь путь иной. Первичный эмоциональный импульс, полученный от природы, прежде всего подвергается работе мысли, контролю сознания...»¹⁰, который сопровождается пониманием цвета, как «включенного в самый процесс работы над формой <...> Наложение краски на холст предполагает определенную «единицу действия», т.е. момент прикосновения к холсту и момент отрыва <...> Эта «единица действия» должна быть организована: должны быть учтены ее границы, степень напряжения, консистенция, реакция на свет и соотношение каждого отдельного мазка или точки»¹¹. «Позволь вещи, – говорил Филонов, – развиваться из частных, до последней степени развитых, и тогда ты увидишь настоящее общее, которое не ожидал»¹².

Таким образом, кристаллография применительно к творчеству Филонова – не что иное, как повышенная чувствительность к «жизни формы», ее генезису, к идущим внутри нее изменениям, которые Филонов культивировал не только в «педагогике искусства», но и в своем творчестве... Иными словами, кристаллография – это «революционная», воспользуемся словом Филонова, остро выявленная форма, ее динамика и биодинамика»¹³. Кристаллография – это «строжайшее стереометрическое тело» (Мандельштам), это инстинкт художника, ставший «формообразующей тягой» и повлекший за собой «Гераклитову метафору» творческих свершений. Близкий Филонову футурист М. Матюшин заявлял: «Филонов показывает, кроме механического, движение, идущее от свободной воли вещей в самих себе <...> Каждый кусок картины есть час жизни, проходящей и мгновенно изменяющей содержание, почему и не выносит никакого ига названия»), и, это не результат головного анализа, «а интуитивный вывод провидца»¹⁴.

⁹ Богданов А. Тектология [Всеобщая организационная наука]. Ч.1. Л.; М., 1925. С. 11.

¹⁰ Аникиева В.Н. Указ соч. С. 327.

¹¹ Там же. С. 328.

¹² Письмо П.Н. Филонова к Вере Шолпо. Июль 1928. / Из истории русского авангарда (П.Н. Филонов) [Публикация Е.Ф. Ковтуна] // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977. Л., 1979. С. 231.

¹³ См.: Филонов Павел. Основа преподавания изобразительного искусства. С. 185.

¹⁴ Матюшин М.В. Творчество Павла Филонова / Из истории русского авангарда (П.Н.Филонов). [Публикация Е.Ф. Ковтуна] // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. С. 233.

Вероятно, кристаллографический метод (см. «Германская война», 1914–1915; «Белая картина», 1919; «Голубовато-коричневые кристаллы», 1919; «Живая голова», 1923, «Кристаллы. Дома», 1930) был вызван к жизни, в первую очередь, необходимостью нового языка, который стремился бы совпасть с самой сутью вещей и их генезисом. Осмысля эту ситуацию в начале века, В. Шкловский писал: «Старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, – мы потеряли ощущение мира; мы подобно скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм <...> Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка»¹⁵.

Этот футурологический пассаж ассоциируется не только с усилиями Филонова по формированию аналитического метода, но и с подобными практиками в самых различных сферах искусства XX века. Ричардс Томас, участник «Акций» известного польского режиссера и театрального реформатора Е. Гротовского, свидетельствует, что основой почти каждого этюда в Лаборатории мастера было разложение физических действий персонажа на самые мелкие части и систематическое ими овладение. Конечной же целью этих действий мыслилось составление словаря атомов, или морфем человеческого поведения, корневых импульсов, характерных для каждого из людей¹⁶. Гротовский, считает один из польских критиков, принадлежит к тем, кто нарушил традиционный принцип: заниматься только тем, что можно увидеть¹⁷. Он, как и Филонов, пытался угадать в своей практике орудийный аппарат визионерско-архетипических импульсов, открыть в творческом процессе шлюзы коренным интуициям, чтобы прорваться к субстанциальной подлинности в искусстве.

В Лаборатории польского режиссера мышление объекта как такового, сказал бы французский феноменолог Мерло-Понти, переместилось в изначальное «есть», спустилось на почву чувственно воспринятого и обработанного мира, каким он существует для нашего тела, – и не для того возможного, которое вольно себе представлять как машину, но для действительного тела, которое молчаливо пребывает у основания человеческих слов и действий¹⁸. В результате подобного мироощущения Филонов заявлял: «...я знаю <...> вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их

¹⁵ Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 12, 15.

¹⁶ См.: Плата Т. Быть и не быть // Вопросы театра: Всерос. театр. общество. ВНИИ искусствознания. М., 2010. № 1–2. С. 162.

¹⁷ Дзевульска М. Похититель огня // Там же. С. 176.

¹⁸ См.: Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С. 13.

эманаций, реакций <...> известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты»¹⁹.

Филонов – художник, холст которого всегда место, где интеллектуальная интуиция встречается с универсумом. Его полотна как будто визуализация русского космизма, заявившего о себе на рубеже XIX–XX столетий. В. Вернадский писал: «В настоящее время мы не можем с научной точки зрения рассматривать жизнь на нашей планете иначе, как выражение единого явления, существующего без перерыва со времен самых геологических эпох <...> Человек неразрывно связан в одно целое с жизнью всех живых существ, существующих или когда-либо существовавших»²⁰. Именно так ощущал свое место в мироздании Павел Филонов, чье творчество явилось стереометрическим телом, «мирописью» (В. Хлебников), в которой определяющим началом стал симбиоз природы и бытия.

Миропись... Это слово встречается в позднейшем прозаическом фрагменте поэта «Неговольцы нечтава...» (1921–1922) и весьма точно характеризует как живопись Филонова, так и наследие Хлебникова. Поэт, подобно Филонову, который избегал предметных названий (ср.: «Формула расцвета», «Ввод в мирОвый расцвет», «Формула Вселенной», «Победа над вечностью», «ГОЭРЛО» «Человек в мире», «Формула весны» и тд.), «ощущал каждую свою словесную конструкцию, – по определению Н. Харджиева, – не как вещь, а как процесс»²¹. Д. Бурлюк, посылая издателю Л.И. Жевержееву рукописи ранних вещей поэта, писал: «Предупреждаю, Хлебников не способен делать корректуру – он пишет поверх ее новый вариант»²². В этом процессе огромную роль играло органическое развитие, предрасположенное к саморазвитию. «Позволь вещи, – говорил хлебниковский конфидент Филонов, развиваться из частных, до последней степени развитых, и тогда ты увидишь настоящее общее, которое не ожидал»²³. Такую технологию творчества Ковтун вслед Филонову в отличие от «канона» называл «законом» и толковал его как обобщение снизу.

Комментарием к обобщению снизу служит утверждение Хлебникова «Ч есть не только звук. Ч – есть имя, неделимое тело языка»²⁴. В развернутом виде оно представлено, например, в раннем произведении «Люб-хо» (1907–1909): «Залюбясь влюбляюсь любима люблея в любисвах

¹⁹ Филонов П.Н. Декларация мирового расцвета (Цит. по: Ковтун Е.Ф. Третий путь в беспредметности // Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1922. Берн; М., 1990, С. 67).

²⁰ Вернадский В.И. Автотрофность человечества // Русский космизм. М., 1993. С. 291.

²¹ Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. СПб., 2001. С. 11.

²² Там же.

²³ Письмо П.Н. Филонова к Вере Шолпо. Июль 1928. С. 231.

²⁴ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 250.

в любви любенеющих²⁵. Здесь уместно вспомнить итальянского кинематографиста Тонино Гуэрру. В предисловии к каталогу совместной выставки М. Азизян и Т. Гуэрры, изданному Гос. Эрмитажем, Гуэрра писал: «Когда я впервые увидел Армению, самое большое впечатление произвел на меня памятник Алфавиту. Сначала он показался мне всего лишь любопытной достопримечательностью, но очень скоро сохранившийся в этом знаке великий призыв дошел до меня...»²⁶. Так возникла у Гуэрры и Азизян идея «Фантастического Алфавита» – родилась как будто из космологической гипотезы, толкующей образование Вселенной как результат взрыва сверхплотной точки. Родилась не случайно. Алфавит – это начало начал, культурное архе. С ним связаны буквальные, иначе – изначальные смыслы». Вероятно, поэтому Хлебников полагал, что вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея – последней вершины химической мысли. Фонемы и корнесловья Хлебникова – это те же кристаллы Филонова, а кристаллографическая манера художника, имеющая онтологический характер, не что иное, как миропись Хлебникова. В том и другом случае авторы оперируют не образами, а изначальными элементами. У Хлебникова, как справедливо отмечает М. Поляков, «фонема – не просто часть слова, она – смыслонесущее ядро»²⁷. О Филонове Аникиева pendant Полякову свидетельствует: «Часто художник говорит, что «видит» целиком картину еще задолго до ее осуществления. Этого звена – наличия готового живописного образа – в творческом пути Филонова нет»²⁸. Позднее Б. Гройс отмечал: «Филонов пишет свои работы, как будто не имея для каждой из них общего плана, а просто переходя от детали к детали»²⁹.

Миропись предполагает такую подлинность художественного содержания, которая являет себя не как атрибут эстетики, а как результат приобщения к глубине бытия, к онтологии. Миропись, как и кристаллография, есть прежде всего онтологическая позиция творческого сознания. И лишь во вторую – эстетическая. О подобных онтологических основах творчества убедительно размышляла С. Губайдуллина: «Последнее время, – признается она, – меня очень занимают акустические свойства звуковых явлений <...> мне кажется, в самом звуке заключены какие-то фундаментальные принципы бытия <...> То есть мы имеем в самом звуке как бы метафору

²⁵ Хлебников В. Любох // Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 463.

²⁶ Гуэрра Тонино, Азизян Марина. Фантастический словарь. СПб., 2004. С. 7.

²⁷ Поляков Марк. Велимир Хлебников. Мирозозрение и поэтика // Хлебников В.. Творения. М., 1987. С. 22.

²⁸ Аникиева В.Н. Указ. соч. С. 327–328.

²⁹ Гройс Б. Живые машины Павла Филонова // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 351.

расширяющейся вселенной и черной дыры <...> Фундаментальная основа космического бытия заключена в самом звуке и акустике звука»³⁰.

У Хлебникова, отмечает М. Поляков, работа над языком направлена на изменение как самого характера языка, так и его эстетической природы³¹. «Слово, – писал Хлебников, – живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзю звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму... звук становится «именем»³². Слово Хлебникова так же, как кристаллография Филонова, становится «значащей материей» (М. Поляков), а не носителем стихотворных ценностей. Недаром Хлебников писал: «Я думал о России, которая сменой тундр, тайги, степей похожа на один божественно звучащий стих»³³. Что касается Филонова, то знаменателен факт, что он никогда не продавал своих картин. «Значащую материю» продавать абсурдно.

В этом контексте мы имеем обоснованное право трактовать творчество Филонова и Хлебникова как искусство, связанное не с личностным самовыражением, а с мирописью вневличной реальности бытия и природы. Здесь никогда ничего не существует, говорил Платон, ибо ничто никогда не есть, но всегда становится³⁴. В результате глубоко эпическое искусство великих авангардистов поражает своей жизненностью и самостоянием перед стремительным течением времени.

³⁰ Губайдулина София: на базельском фестивале «Les museiques» (2006) // Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с русскими артистами в эмиграции и в метрополии. Т. II. Музыка. Опера. Театр и Десятая муза. Изобразительное искусство. М., 2011. С. 49.

³¹ Поляков Марк. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика. С. 23.

³² Хлебников В.. О современной поэзии // Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 257.

³³ Хлебников В.. Творения. М., 1987. С. 58.

³⁴ Платон. Тезет // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 204.

В. ХЛЕБНИКОВ И И. АННЕНСКИЙ: ВОЗМОЖНЫЕ ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ В ОБЛАСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА

Аннотация

Статья посвящена систематизации фактов, которые позволяют осмыслить проблему творческого взаимодействия В. Хлебникова с поэтической системой И. Анненского не только на уровне отдельных текстовых сходжений, но и на основании объективной историко-литературной ситуации начала XX века. В центре внимания – участие И. Анненского и В. Хлебникова в заседаниях «Общества ревнителей художественного слова» осенью 1909 г.

Summary

The article is devoted to the facts' systematizing which allows comprehend the problem of Khlebnikov's creative interaction with Annensky's poetic system not only on the level of separate texts resemblances but either on the grounds of objective epoch – literary situation of the beginning of the XX century. In the centre of the author's attention is Khlebnikov and Annensky's participation in the sittings of the «Society of the ardent supporters of the artistic word» in Autumn 1909.

Тема «Хлебников и Анненский» опирается на широко известное высказывание А. Ахматовой о новаторстве И. Анненского и усвоении его наследия следующим поколением поэтов, к которому она причисляет и себя. Среди других наследников она называет имя В. Хлебникова, связывая его творческий путь с зерном, содержащимся в стихотворении Анненского «Колокольчики»: «И если бы он так рано не умер, мог бы видеть свои ливни, хлещущие на страницах книг Б. Пастернака, свое полузаумное: Деду Лиду ладили... у Хлебникова, своего раешника (шарики) у Маяковского и т.д.»¹.

Опираясь на это высказывание, А. Боровская², Н. Гамалова³, О. Клинг⁴ интерпретировали это стихотворение И. Анненского в его сопоставлении

¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5 / Сост., подгот. текста, коммент., ст. С.А. Коваленко. М., 2001. С. 149–150.

² Боровская А.А. К вопросу о творческих связях В. Хлебникова и И. Анненского (стихотворение И. Анненского «Колокольчики») // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века. Астрахань, 2003. С. 134–136.

³ Гамалова Н. Прецеденты зауми: Колокольчики Иннокентия Анненского // Modernités russes 8. – Velimir Khlebnikov, poète futurien. Lyon, 2009. P. 207–220.

⁴ Клиг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М., 2010. С. 192–193.

с хлебниковской поэтической системой. И если для А. Боровской это наблюдение поэта дало точку опоры для более глубокой разработки проблемы поэтического влияния И. Анненского на В. Хлебникова, то Н. Гамалова, напротив, высветила другой аспект проблемы, справедливо указав на то, что эта мысль о влиянии И. Анненского на В. Хлебникова, скорее, результат интуитивного мнения А. Ахматовой, оказывающего завораживающее воздействие в силу того, что современное прочтение «Колокольчиков» И. Анненского происходит на фоне знакомства с поэзией Хлебникова и тем самым перекодирует его смысл. Наш собственный опыт сопоставительного анализа этого стихотворения И. Анненского с творческой практикой В. Хлебникова тоже обнаруживает, скорее, разницу, чем сходство этих поэтических систем⁵.

Приведем вывод Н. Гамаловой, опирающийся на детальный анализ стихотворения И. Анненского в контексте его взаимодействий с формирующейся модернистской поэтической традицией: «Колокольчики Анненского должны рассматриваться в границах его собственной поэтики, а также как модернистский текст, ориентированный на игру со смыслами, как «реакция на предшествующие тексты», свои и чужие. «Будетлянское звучание» *Колокольчиков* связано с филологической культурой Анненского, но это не «погружение в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь», по выражению Мандельштама (*О природе слова*), а метапоэтический эксперимент над своим собственным творчеством. Изучение *Песен с декорациями* в рамках поэтического мира Анненского дает более многообразные средства их прочтения, чем только приравнивание к прецедентам зауми. Тем не менее, благодаря сравнению с «заумным» Хлебниковым, стихотворение *Колокольчики* приобретает двойную направленность: оно обращено и к прошлому, и к фольклору, к *Сватовству* А.К. Толстого, к *Колоколам* Эдгара По, к произведениям В. Брюсова и вперед, к будущему, к звучной поэзии будетлян»⁶.

Эти наблюдения Н. Гамаловой позволяют усматривать необходимость разработки темы «Анненский и Хлебников» не столько в аспекте изучения традиций и влияний, сколько в плане поэтического диалога, который предполагает соприкосновение не только сознаний авторов-творцов, но и включает в этот диалог в качестве его субъекта читателя, отражая идеи об активизации читательского восприятия в модернистских представлениях об искусстве. Тем не менее, целиком отказываться от историко-литературного контекста было бы легкомысленно, тем более, что имеются факты, подтверждающие возможное воздействие взглядов И. Анненского о поэтике стихотворений на творческую практику и идеи поэтического языка В. Хлебникова. Обратимся к ним.

⁵ Налегач Н.В. Поэтика отражений: И. Анненский и русская поэзия XX века.

⁶ Гамалова Н. Прецеденты зауми. С. 219–220.

Как указал Н.И. Харджиев, «в 1909 г. Хлебников какое-то время посещал “Академию стиха”, переименованную в “Общество ревнителей художественного слова”, которая возглавлялась “советом” (В. Иванов, И. Анненский, А. Блок, М. Кузмин и В. Брюсов)»⁷. В конце этого года он порывает с «Академией». И. Анненский читает свои лекции в октябре–ноябре 1909 г., как раз в то время, когда В. Хлебников является ее слушателем. Согласно словарю М. Шруба, весной лекции читал Вяч. Иванов. После организации журнала «Аполлон» собрания возродились под именем «Общества...» и «к середине октября 1909 г. учреждение ОРХС завершилось <..и.> развернуло свою деятельность»⁸.

Г.В. Петрова установила, что Анненский принял участие в заседаниях общества 4, 13, 26 октября, а также 11, 18 и 24 ноября⁹. Благодаря дневниковой записи М. Кузмина установлено, что 13 октября он прочел на заседании свой доклад «Поэтические формы современной чувствительности»¹⁰. Как указывает исследователь, этот доклад «...скорее всего, представляет собой вступительную лекцию к курсу, который, как следует из воспоминаний современников, Анненский должен был прочесть в 1909 году на заседаниях Общества»¹¹. Более того, по мысли исследователя, этот доклад, исходя из выраженных в нем эстетических взглядов, продолжает идеи, заложенные в его докладах «Бальмонт-лирик» («Неофилологическое общество», 1905) и «Античный миф в современной французской поэзии» («Общество классической филологии и педагогики», 1908) и получает развитие в непрочитанном по причине смерти докладе «Об эстетическом критерии», запланированном для заседания «Санкт-Петербургского Литературного Общества» 11 декабря 1909 г. Важным для развития темы «Анненский – Хлебников» представляется и суждение Г.В. Петровой о том, что «ни при жизни, ни после смерти поэта этим докладам не суждено было увидеть свет в печатном варианте, и все же основные положения, обозначенные в них, были известны широкой аудитории и оказались востребованы эпохой 1910-х гг.»¹².

О лекциях И. Анненского, прочитанных на заседаниях «Общества ревнителей художественного слова», можно судить и по воспоминаниям В.

⁷ Харджиев Н.И. Хлебников в «Академии стиха» // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М., 2006. С. 311.

⁸ Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. Словарь. М., 2004. С. 157.

⁹ Петрова Г.В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002. С. 112 – 113.

¹⁰ Кузмин М.А. Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2009. С. 176.

¹¹ Петрова Г.В. И.Ф. Анненский в полемике с русскими символистами (по материалам неопубликованных докладов «Поэтические формы современной чувствительности» и «Об эстетическом критерии» // Цифровой архив Анненского / М.А. Выграненко // режим доступа: <http://annensky.lib.ru/yubiley/petrova.htm>

¹² Там же.

Пяста. Приведем тот фрагмент, который, как представляется, важен в контексте обозначенной темы: «Первые недели прошли, чередуясь в повторении и развитии “Про-Академического” курса Вячеслава Иванова и связанных с ним общностью подхода, как и темы, лекций Иннокентия Федоровича Анненского. <...> В первых книжках “Аполлона” как раз печатались им под полной фамилией составившие своего рода эпоху для тогдашних поэтов статьи о них: “Они” и “Оне”. Но, сколько помнится, этих своих статей И.Ф. Анненский, перед смертью решивший выступить на широкую дорогу литературы, в Академии не докладывал. Напротив, я хорошо помню его речи о поэтах прошлого, – в частности, о Лермонтове, которого он, как редко кто, умел любить. Это было совсем незадолго до смерти, – во время вечера И.Ф. Анненский несколько раз хватался за сердце, особенно выпрямляясь всем станом.

Выхожу один я на дорогу, –

начал он каким-то несравненно-задушевным тоном; в голосе его прямо слышалась, прямо дышала тишина вечернего поля и большака в необъятных русских просторах. И при этом – необычайная мягкость, приглушенность каждого звука. Кончив свою незабвенную передачу этого, с детства знакомого каждому, стихотворения, – Анненский заговорил об его значении. Прежде всего, он обратил внимание на “инструментовку”. В первых лекциях Вячеслава Иванова учение об инструментовке было представлено со значительными пробелами: кажется, именно их брался пополнить И.Ф. Анненский. Он указал на подбор гласных: всех притупленных, с преобладанием “о”, “у” и отсутствием “а” на ударных местах. Он, до всяких исследований о звуковых “повторах”, раскрывал секреты очарования инструментовки согласных звуков этой поэмы: <...>

После ряда рифм с характерными “у” и “о” в этой последней строфе все конечные слоги стихов имеют ударный гласный “е”. Потому что это – уже пение. И, соответственно, певучие “л” – согласные, почти полугласные, – окрашивают, особенно первые два, стиха этой строфы. Но как сухо то, что я вот записываю здесь! Как проникновенно лирично излагал это самое покойный поэт-учитель. Как-то все сразу, несмотря на то, что в мире изящной литературы Анненский еще пока ничем не проявил себя <...>, все сразу, без спора признали этого старика, в сущности, из самых новых людей вне ученой области, – своим учителем, авторитетом почти непререкаемым»¹³. Столь значительный фрагмент из воспоминаний В. Пяста позволяет увидеть, чем заворочил начинающих поэтов И. Анненский – обнаружением глубочайшей взаимосвязи звука и смысла в стихотворении, обнажением тайн поэтического языка, семантизированием в каждом своем элементе.

¹³ Пяст В. Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 105–106.

Представляется, что именно этот посыл и был уловлен не только Н. Гумилевым или О. Мандельштамом, но и порвавшим в конце года (заметим попутно, что уже после смерти И. Анненского) свои отношения с «Обществом» В. Хлебниковым. Об этом свидетельствует как обнаженная звуковая инструментовка его стихотворений, так и его статьи. Бросается в глаза, как рассуждения о звуко смыслах сочетаются в восприятии В. Пяста с ощущением распахнувшегося в момент чтения И. Анненским стихотворения М. Лермонтова пространства. Связь между пространством и звуком стала основой для хлебниковской идеи вселенского заумного языка, который объединит народы, поскольку не будет нуждаться в переводе и тем самым отменит конфликты и непонимание. Создать такой язык – главная задача будетлян согласно его декларации «Художники мира!» (13 апреля 1919): «Эта цель – создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. Вы видите, что она достойна нашего времени»¹⁴. Там же: «Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти <...> Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве»¹⁵. Эта же мысль питает и его статью «Наша основа»¹⁶, написанную в мае того же года.

Подчеркнем, речь не идет о конкретной интерпретации согласных звуков и их начертаний, предложенной В. Хлебниковым, в этом смысле И. Анненский вряд ли бы согласился с таким упрощением проблемы поэтического языка. Речь идет о стремлении освободить поэтический смысл от его привязывания к лексическому значению слова, к собственно понятийности, что позволяет почувствовать рождение поэзии за пределами лексической семантики в области фоники, о чем сам И. Анненский упоенно рассуждал в статье «Бальмонт-лирик», которая начинается с критики современного состояния эстетического вкуса в области поэтического слова в России: «Среди многообразных особенностей или, может быть, недоразвитостей, а иногда и искажений нашей

¹⁴ Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1987. С. 619–620.

¹⁵ Там же. С. 622.

¹⁶ Там же. С. 626.

духовной природы, которыми мы обязаны русской истории, меня всегда занимала одна – узость нашего взгляда на слово. Нас и до сих пор еще несколько смущает оригинальность, и тем более смелость русского слова, даже в тех случаях, когда мы чувствуем за ней несомненную красоту. Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения. <...> Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стишках, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах позволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимую на обыденный, служилый волапюк, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно. <...> Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишет тонкую поэму, нет, – надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т.е. вашего я. Если хотите, то невозбранно и сознательно-сильной красоты у нас могло достигнуть одно церковнославянское слово, может быть, потому, что его выразительность и сила были нам так или иначе нужны, и их погладила даже львиная лапа Петра I. Слово гражданское сразу попало в отделку голландским шкиперам и стало уделом школы и канцелярии, которые и наложили на него печать безответной служилости»¹⁷.

Учитывая рецептивный элемент в передаче смысла, можно предположить, что совершенно самостоятельный вариант зауми, предложенный В. Хлебниковым, явился творческим откликом в том числе и на эстетическую декларацию И. Анненского, опирающуюся, в свою очередь, на многотысячелетний (с учетом античности и фольклора, знатком которых был старший поэт) опыт развития европейской и русской поэзии. Неожиданность этого сближения усиливается тем, что для И. Анненского идеи развития и освобождения поэтического слова связаны с разработкой собственно эстетических задач, встающих перед современным

¹⁷ Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979. С. 93–95.

русским искусством. В. Хлебников, являясь будетлянином и переживая в конце 1910-х годов революционные события, пытается в духе жизнестворческих устремлений применить их к непосредственному творческому изменению самой реальной действительности, усматривая в поэзии и ее языке инструмент преобразования мира, к чему И. Анненский, настаивавший на соблюдении границы между жизнью и искусством как условием культурного развития, вряд ли бы отнесся с сочувствием: «Но единственное социальное оправдание поэзии есть эстетический критерий»¹⁸. И в этом же докладе он указывает на весь возможный в силу трагико-юмористической природы реальности ужас последствий жизнестроительских претензий человека: «Я не хочу ни человека, потому что это – гордо, ни человечества, потому что это изжито, это претенциозно и истерто-философично. Я должен любить людей, т.е. я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа. Это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть определителем моей жизни. Ницше идет и грозит сделать завтра религией – религией господ, Ницше в “Ессе homo” положил основу своей легенды. Религия рабов избаловала господ. Бичи Лойол <...>, Нерона грозят обратиться в скорпионы Заратустра, один Бог знает, кто будет Заратустрами в страшной комедии жизни»¹⁹.

Таким образом, видно, что исходные общие идеи относительно осуществляющейся в современной поэзии семантизации звука расходятся у И. Анненского и В. Хлебникова в области прагматики в силу глубокой разницы художнического мировидения. Тем не менее это не отменяет возможность взаимодействий вплоть до влияний на уровне поэтики. Примечательно, что рассуждение В. Хлебникова о связи графики и звука в заумном языке неожиданно перекликается с переводческой практикой И. Анненского из французской поэзии. Так, Э. Анри-Сафье, анализируя первое стихотворение из «Трилистника шуточного», выявляет его связь с широким кругом французских поэтов, среди которых оказывается и С. Малларме. Обнаруживая в «Перебой ритма» следы чтения Анненским его произведений «Дар поэмы» и «Сонет на –ух», исследователь отмечает: «преобразование французского – **ух** в русское –**их** являет собой перевод нового типа, уже не звуковую кальку, но кальку визуальную и “типografическую”. Это до-футуристская игра на звуке и графике»²⁰.

¹⁸ Анненский И.Ф. Об эстетическом критерии // Анненский И.Ф. Письма: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. и указатели А.И. Червякова. Т. 2. 1906–1909. СПб., 2009. С. 433.

¹⁹ Там же. С. 434.

²⁰ Анри-Сафье Э. Стихи в стихах: О «Трилистнике шуточном» Иннокентия Анненского (По поводу сонета «Перебой ритма») // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования: По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского / Ред.-сост. С.Р. Федякин, С.В. Кочерина. М., 2009. С. 86–87.

Более того, если обратить внимание на то, что взгляды В. Хлебникова на природу и цель заумного языка динамично развиваются, а не являются областью раз и навсегда определившейся, то, учитывая его размышления о свободе поэтического языка, выводящей за пределы социально ограничивающего контекста в статьях «О современной поэзии» (1919) и «<О стихах>» (1919–1920), можно видеть, что его представления о прагматическом аспекте вселенского языка начинают смещаться из области социальной в область эстетическую.

Обнаруженные факты заставляют задаться вопросами. Насколько интуитивно и исключительно ли интуитивно высказывание А. Ахматовой об ученичестве В. Хлебникова у И. Анненского? Почему легко обнаруживается в его поэзии творческий след М. Лермонтова и К. Бальмонта (согласно воспоминаниям их поэзия служила примером, на котором И. Анненский раскрывал свои эстетические взгляды перед слушателями «Общества ревнителей художественного слова», среди которых был и знаменитый будетлянин) и практически трудно обнаружить присутствие имени И. Анненского, притом, что у В. Маяковского имя старшего поэта не скрывается (см. его стихотворение «Надоело»)? Это следствие неполноты дошедшего до нас наследия В. Хлебникова или особое энергичное отношение к одевающемуся в одежды тела духу поэта? Особенно, если сравнить с повестью В. Хлебникова «Ка»: «А Ка – это тень души, ее двойник, посланник при тех людях, что сняты храпящему господину. Ему нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен). В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной»²¹. Нет ли здесь переключки с идеей отражений, которой открывается в предисловии «Книга отражений»? Эти и другие вопросы открываются в перспективе дальнейшего изучения темы «Анненский и Хлебников».

²¹ Хлебников В. Творения. С. 524.

ПЕРСОНАЛИЯ «ХЛЕБНИКОВ» В «ЕСЕНИНСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Аннотация

В статье актуализируются факты взаимовлияния и литературно-творческих связей поэтов-современников – Велимира Хлебникова и Сергея Есенина. При выборочном анализе книги Есенина «Ключи Марии» как «трактата об искусстве» указывается на ее полемический характер по отношению к теории словотворчества Хлебникова. В контексте социально-утопических концепций поэтов, воплощенных в художественном творчестве, анализируются формы есенинского влияния на программное произведение Хлебникова – поэму «Ладомир». Материалы исследования будут способствовать написанию научно содержательного очерка «Хлебников» для готовящейся к изданию в ИМЛИ РАН «Есенинской энциклопедии».

Summary

The article actualised the facts of interaction and literary and creative connections of contemporary poets V. Hlebnikov and S. Yesenin. During a selective analysis of Yesenin's book «The Mary's keys» as a treatise about the art, the article points its polemical character related to the theory of Hlebnikov's creation of new words. The article analysis the form of Yesenin's influence on Hlebnikov's poem «Ladomir» included into the curriculum in the context of social concepts of poets introduced in the fiction. The research materials will contribute to writing of scientific and informative essay «Hlebnikov» for the upcoming «Yesenin's encyclopedia» which will be published in The Institute of World Literature after M. Gorky Russian Academy of Sciences.

«Есенинская энциклопедия» – это научный проект, главным исполнителем которого является Есенинская группа Института мировой литературы РАН. Работа над проектом началась семь лет назад, в 2006 году, и на сегодняшний день, по существу дела, только завершился ее подготовительный этап: разработана концепция энциклопедии, определены ее структура и тематическая рубрикация, установлен перечень основных словарных статей (словник). Есенинской группой подготовлены и растиражированы «Методические рекомендации для авторов». Они, с одной стороны, дают довольно отчетливое и ясное представление о содержании будущего труда, а с другой, столь же ясно и отчетливо свидетельствуют

о предварительном характере проспекта энциклопедии, что оговаривается и самими составителями рекомендаций: «Материалы публикуются с целью их обсуждения и дальнейшего уточнения, а также определения круга авторов, которые примут участие в работе»¹. Издание «Есенинской энциклопедии» планируется в 2020 году, и ожидается, что в написании более чем 2500 статей примут участие около ста авторов.

Благоприятные условия для подготовки энциклопедии созданы выпуском Полного собрания сочинений С.А. Есенина в 7 томах (1995–2002) и Летописи жизни и творчества С.А. Есенина в 5 томах (2003–2013). Нельзя не отметить здесь и материалы есенинских конференций и публикаций в журнале «Современное есениноведение» (издается с 2003 года), в которых содержится значительное количество разнообразных фактических сведений о художественном наследии и творческой биографии поэта. Примечательно, что, начиная с 2006 года, тематика Международных есенинских конференций, проводимых ИМЛИ РАН совместно с Рязанским государственным университетом им. С.А. Есенина и Государственным музеем-заповедником С.А. Есенина в Константиново, практически полностью совпадает с названиями тематических разделов будущей энциклопедии². Это позволяет ее редакторам-координаторам точно и продуктивно вести работу по отбору статей, устанавливая связи с потенциальными авторами. В ближайших планах Есенинской группы ИМЛИ – проведение конференции, посвященной окружению поэта. В энциклопедии соответствующий раздел будет одним из самых объемных. Уже сейчас он включает в себя 336 имен, из которых более 200 – писатели-современники Есенина. В методических рекомендациях непосредственно к этому разделу подчеркивается, что особая ценность содержания каждой из «персональных страниц» в «Есенинской энциклопедии» заключается в актуализации фактов взаимовлияния и литературно-творческих связей Есенина с избранным писателем, опирающейся на научный опыт изучения подобных фактов и связей. По некоторым таким персоналиям, в частности, входящим в близкий круг общения Есенина (Н.А. Клюев, С.А. Клычков, С.А. Ширяевец и др.), накоплен солидный багаж фактических знаний в виде монографических исследований и научных статей. И создание «персональных страниц» в энциклопедии об этих литературных деятелях кажется делом сугубо «техническим». Намного сложнее складывается ситуация с писателями-современниками Есенина, образующими условный дальний круг его общения, где сама постановка проблемы

¹ Есенинская энциклопедия. Методические рекомендации для авторов. Москва – Константиново – Рязань, 2012. С.5.

² Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы. 28 сентября – 1 октября 2006 г.; Есенин и мировая культура. 27–30 сентября 2007 г.; Поэтика и проблематика творчества С.А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии. 16–18 октября 2008 г.; <...> Сергей Есенин и искусство. 26–28 сентября 2013 г.

творческого взаимовлияния по целому ряду причин видится малоперспективной.

Наше исследование и посвящено одной из таких персоналий, а именно – Велимиру Хлебникову. Сразу же хотим оговорить, что предлагаемый материал не является презентацией готовой статьи для «Есенинской энциклопедии». Речь здесь пойдет о возможных точках пересечений двух художественных миров – Есенина и Хлебникова, что в дальнейшем позволит более предметно охарактеризовать особенности творческого диалога поэтов, а затем уже в энциклопедическом формате дать научно содержательную «персональную страницу» о Хлебникове.

Нами выявлены четыре публикации, твердо располагающиеся в содержательном пространстве темы «Есенин и Хлебников». И только одна из них – статья В.В. Никульцевой – предметно обращена к проблеме творческого диалога поэтов экспликацией и анализом влияния поэтических приемов Хлебникова на словотворчество Есенина³. В двух других (Парнис А., Шипулина Г.И.) внимание авторов сосредоточено преимущественно на биографических аспектах интересующей нас темы⁴. Материалы этих работ сведены в единый сюжет о Велимире Хлебникове С.И. Зининым в виртуальном справочнике «Есенин и его окружение»⁵, но почему-то без ссылок на них. Для начала и мы обратимся к некоторым, избранным событиям творческих судеб Есенина и Хлебникова.

Сам факт очного знакомства поэтов в есениноведении не установлен. Несколько строк из записной книжки В. Хлебникова (1916–1918), датируемых маем 1918 года, свидетельствуют о том, что к этому времени поэты были хорошо знакомы друг другу и вынашивали совместные творческие планы: «...Есенин... Казань... Ехать с Есениным... Есенину статьи...»⁶.

В начале 1918 года Есенин участвовал в организации и работе «Артели художников “Сегодня”». Ее участники занимались книгоиздательством собственных сочинений, организуя публичные выступления авторов для оперативного сбыта своей продукции. Судя по записи Хлебникова, Есенин и привлекает его к работе в этой артели. А поскольку ее костяк составляли литераторы, совместно сотрудничавшие на протяжении нескольких лет, то можно предположить, что и Хлебников приглашен Есениным на правах, так

³ Никульцева В.В. Идентичные неологизмы Сергея Есенина и Велимира Хлебникова // Поэтика и проблематика творчества С.А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии: Материалы Международной научной конференции. М., 2009. С. 317–330.

⁴ Парнис А. Встреча поэтов. История одной фотографии // Литературная Россия. 1975. 12 декабря. № 50. С. 16.; Шипулина Г.И. «Цветок неповторимый» и «звонкий вестник добра» (Сергей Есенин и Велимир Хлебников) // Радуница. Материалы 11-х Всесоюзных Есенинских чтений в Харькове 19–20 мая 1990 г. № 3. М., 1991. С. 57–64.

⁵ Есенин и его окружение: <http://zinin-miresenina.narod.ru/profile1.html>. Дата обращения 07.10.2013 г.

⁶ Хлебников В.. Неизданные произведения. М., 1940. С. 413.

сказать, старого знакомого. Вместе с тем, еще раз подчеркнем, до сих пор неизвестно, где, когда и при каких обстоятельствах это знакомство состоялось.

Весна 1920 года – время самого тесного общения и творческого сотрудничества поэтов. Хлебникова, жившего в ту пору в Харькове, навести Есенин и Мариенгоф. Им принадлежит идея «торжественного церемониала» избрания Велимира Хлебникова Председателем земного шара, который состоялся 19 апреля в Городском харьковском театре. События тех дней и, в частности, подробности «церемониала», воспроизведены на страницах «Романа без вранья» А.Б. Мариенгофа, а также в воспоминаниях очевидцев, близких знакомых Есенина – Л. Повицкого и А. Чапыгина⁷. Эти свидетельства дают возможность утверждать, что Хлебников невольно стал главным действующим лицом в театрализованной рекламе имажинизма, которую сам поначалу воспринял как заслуженное публичное признание своей жизнетворческой доктрины художника-творца будущей эпохи. По всей видимости, и коллективный сборник «Харчевня зорь» (Есенин, Мариенгоф, Хлебников), изданный в Харькове по горячим следам представления в городском театре, также носил рекламный характер, как и публикация в марте 1921 года в издательстве «Имажинисты» книги Хлебникова «Ночь в окопе». Имажинизм в лице, в первую очередь, Есенина и Мариенгофа, обретал не просто именитого союзника или соратника, но поэта, ритуально отрекшегося от главного оппонента имажинистов – футуризма⁸. Хотя все это, конечно же, не исключает и простого человеческого участия Есенина в судьбе Хлебникова. Отказавшись печатать его поэму «Разин» («это уже не поэзия, а фокус»), Есенин, между тем, отправляет автору деньги («он там с голоду подыхает»)⁹. А отправляясь в мае 1922 года в Германию, по просьбе Хлебникова забирает его рукописи для публикации их за рубежом, которая, однако, не состоялась. То, что Есенин за границей помнил о просьбе Хлебникова, косвенно подтверждает его интервью берлинской газете «Накануне», в котором он сообщает, что поэт Хлебников «перебывается с хлеба на квас»¹⁰.

Последнее из известных на сегодня упоминаний имени Велимира Хлебникова в связи с творческой биографией Есенина мы встречаем

⁷ См.: Мариенгоф А.Б. Роман без вранья // А.Б. Мариенгоф. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1988. С. 59–65; Повицкий Л.И. Сергей Есенин в жизни и творчестве (По личным воспоминаниям) // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 239–241; Чапыгин А.П. О Сергее Есенине // Сергей Есенин в стихах и жизни: воспоминания современников. М., 1995. С.158–159.

⁸ Со слов Есенина, воспроизведенных в воспоминаниях его современников, «Хлебников в Харькове всенародно был помазан миром имажинизма». – Грузинов И.В.С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т.1. С. 369. Курсив наш. – С.П.

⁹ Вольпин Н. Свидание с другом // Как жил Есенин: Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 295.

¹⁰ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2002. Т. 7. Кн. 1. 1999. С. 345–348.

в коллективном заявлении в Правление Союза писателей (1924) по поводу литературного наследия поэта А. Шириевца¹¹.

В научной есениниане стала уже, по сути, окончательной и не подлежащей пересмотру точка зрения, по которой поэт предстает «образцовым» антагонистом футуризма в целом и футуристов в частности. Такая позиция, в принципе, легко подтверждается многочисленными примерами как из отзывов Есенина, известных со слов его современников, так и из сочинений самого Есенина. Причем, что любопытно, все эти высказывания характеризуют почти воинственный полемический настрой Есенина, четко ограниченный во времени периодом с 1918 по 1921 год. Первый публичный выпад в адрес футуристов сделан поэтом в статье «Отчее слово» (апрель 1918): «Футуризм, пропищавший жалобно о “заумном языке”, раздавлен под самый корень достижениями в “Котике Летаеве”, и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста...»¹².

В том же году Есенин начинает работу над книгой «Ключи Марии», в которой, как он сам считал, запечатлено его видение и понимание «теории искусства». В ней почти страницу текста занимает жестокая отповедь футуризму, облеченная в сочные метафоры и перифразы: «отбросы чувств и разума», «зловонный букет», «голос... гнойного разложения»¹³. В таком же духе выдержаны и соответствующие места в «Декларации» имажинизма (1919), одним из авторов которой был и Есенин, и его доклад, произнесенный в Политехническом музее в апреле 1919 года на выставке стихов и картин имажинистов – «Кол в живот (футуристы и ветхозаветчики)». В ноябре следующего года, участвуя в литературном «Суде над современной поэзией», Есенин, по словам очевидца, с обвинительной речью «обрушился на футуризм и футуристов. Нападки его были направлены по адресу Маяковского и Хлебникова»¹⁴. В «Манифесте» «ордена имажинистов», датированном 12 сентября 1921 года и написанном Есениным и Мариенгофом, футуристы названы «первыми врагами отечества»¹⁵.

Безусловно, связанные воедино факты такого содержательного качества и эмоционального свойства делают едва ли не бессмысленными поиски художественно-эстетического взаимовлияния Есенина и Хлебникова. А названную выше статью В.В. Никульцевой следует в данном случае отнести к разряду тех явлений, что именуют исключением из правил.

¹¹ См.: *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 7. Кн. 2. С. 248.

¹² *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 181.

¹³ Там же. С. 208.

¹⁴ Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова / Сост., указат. имен С.В. Шумихина и К.С. Юрьева, вст. ст., коммент. С.В. Шумихина. М., 1990. С. 688.

¹⁵ *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 7. Кн. 1. С. 310.

Однако эти же факты, только в несколько иной связи, дают возможность другого «угла зрения» на творческие взаимоотношения поэтов.

Вернемся к книге Сергея Есенина «Ключи Марии», работа над которой шла в основном во второй половине 1918 года и первой половине 1919 года. К этому времени в сознании поэта окончательно созрел грандиозный творческий замысел, что последовательно реализовался в цикле «маленьких поэм» 1917–1920 годов. С одной стороны, на этом замысле лежит отчетливая печать общих мифотворческих устремлений поэзии тех лет, для которой характерно «восприятие революции сквозь призму неоевангельского (и шире необиблейского) мифа»¹⁶. С другой стороны, масштаб есенинского замысла таков, что он влечет за собой кардинальную перестройку архетипической структуры христианского мифа, этико-художественную «перекодировку» его констант¹⁷. В высшей степени показательно, что единство субъектно-образной структуры «маленьких поэм», получивших еще при жизни автора говорящее именование «есенинская Библия», обеспечивается функциональным постулированием во всем цикле авторского «я» как «поэта-пророка»¹⁸. Вместе с тем, новое – пророческое слово о мире в литературе, которая грезилась «пророками» и «пророчествами», нужно (и Есенин это прекрасно понимал) в теоретико-художественном базисе, органично связующем теоретико-философский дискурс есенинского письма с культурными кодами национального словесного искусства. Собственно говоря, «Ключи Марии» и конституируют связь такого рода, становясь теоретическим фундаментом поэтических откровений Есенина. На сегодняшний день существует представительный корпус научной литературы, посвященный уяснению идейных и типологических источников книги, что определили основные направления в интерпретации и ее

¹⁶ Воронова О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, 2002. С. 254. Курсив автора.

¹⁷ См. подробнее об этом: Пяткин С.Н. Пушкин в художественном сознании Есенина. Большое Болдино – Арзамас, 2010. С. 67–83.

¹⁸ В есениноведении наблюдается «разброс» терминологических определений, характеризующих, в первую очередь, жанрово-стилевую природу «маленьких поэм»; их называют: «революционно-романтическими», «богоборческими», «орнаментальными», «библейскими», «космическими», «мистическими», «скифскими». – См. об этом подробнее: Воронова О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. С. 253–271. Нет в науке о поэте и единодушного мнения по поводу численности состава «книги поэм о революции» (А. Марченко), но чаще всего «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» не рассматриваются в качестве произведений данного цикла. Отсюда и его более распространенная датировка – 1917–1919 годы. На наш взгляд, метасюжет «есенинской Библии» открывается лирическим повествованием о смерти Христа в поэме «Товарищ» (1917) и завершается картиной Апокалипсиса в поэме «Сорокоуст» (1920). В данном случае, что немаловажно, можно говорить о метасюжетной целостности «маленьких поэм» Есенина, ориентированной на структурно-семантическую целостность евангельского текста – Нового Завета. Кроме того, всем тринадцати поэмам Есенина свойственны «эмоционально-инвективная модальность» (О. Воронова) и единство субъектно-образной структуры.

замысла, и ее содержания¹⁹. Однако при всем многообразии подходов в научном осмыслении есенинского «трактата об искусстве» фактически неучтенным остается ее полемический аспект, актуализация которого видится важной и необходимой в силу самой специфики литературного процесса той поры с его оппонирующими друг другу творческими группами, школами и течениями. Стоит признать, что художественная парадигма «новое искусство – новое слово», характеризующая, в целом, систему ценностных значений в «Ключах Марии», к концу 10-х годов XX века уже имела опыт концептуально-теоретического описания в статьях Велимира Хлебникова. На наш взгляд, есенинский «трактат об искусстве» хранит в себе следы влияния хлебниковских «теорий» и полемически обращен к ним. Для начала приведем одно косвенное свидетельство в пользу выдвинутой гипотезы. А именно – воспоминание В.Г. Шершеневича об уже упомянутом нами докладе Есенина «Кол в живот...». Очевидец и участник этого действия дал такую характеристику выступлению поэта: «Есенин говорил непонятно, но очень убедительно. Он, не смущаясь, забирался в самые дебри филологии и почти междупланетарных рассуждений. <...> «Ключи Марии» дают весьма слабое подтверждение о сумме трезвых бредов этого поэта. Весьма возможно, что в рассуждениях Есенина было не меньше научной истины, чем в исканиях Хлебникова...»²⁰.

Сопоставление «научных филологических штудий» Есенина и Хлебникова в воспоминаниях «вчерашнего футуриста» Шершеневича вряд ли случайно. И оно, во-первых, указывает на то, что автор «Ключей Марии» был хорошо осведомлен о литературно-теоретических исканиях мэтра русского поэтического авангарда, а во-вторых, явно предполагает, что объектом полемического выпада Есенина является не «вообще» поэзия футуристов, а теоретическая система их художественно-эстетических взглядов, связанная с именем Велимира Хлебникова. Попытаемся выборочно обозначить и прокомментировать некоторые параллели подобного плана, поскольку детальный сравнительный анализ содержания есенинской книги с основными положениями теоретических статей Хлебникова как научная задача должен решаться в рамках отдельного, специального исследования.

Одной из самых очевидных параллелей в данном случае являются суждения поэтов о буквах русского алфавита. И Есенин в «Ключах Марии», и Хлебников, в частности, в работе «Художники мира» видят в «персонале» азбуки «имена разных видов пространств»²¹. Оба поэта, приводя в своих трудах буквы русского алфавита, указывают на особый смысл, скрытый в их начертании. Вот как, к примеру, поэты представляют букву «В».

¹⁹ См. подробнее об этом: *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т.5. С. 437–500.

²⁰ Мой век, мои друзья и подруги... С. 565–566. *Курсив наш.* – С.П.

²¹ *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 622.

В. Хлебников: «В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад»²².

С. Есенин: «Прочитав сущность земли и почувствовав над нею прикрытое синим сводом пространство, человек протянул руки и к своей сущности. Пуп есть удел человеческого существа и поэтому, определяя себя или ощупывая, человек как-то невольно опустил свои руки на эту завязь, и получилась буква В»²³.

Если для Есенина буква изначально – это образ человека, по-разному осмысляющего свое бытие в пространстве между небом и землей, то для Хлебникова буква, в первую очередь, – знак пространственных определений, из суммы которых складывается «общий образ мирового грядущего языка»²⁴.

Обратим внимание и на своеобразный композиционный параллелизм фрагментов с размышлениями о буквах. Каждый из поэтов в их завершении говорит о предстоящих задачах художника. И эти задачи, на первый взгляд, принципиально отличаются друг от друга. Для Есенина важно «научиться читать забытые ... знаки»²⁵, для Хлебникова – «изменить или усовершенствовать»²⁶ их. Однако общий посыл задач, вырастающих и у Есенина, и у Хлебникова из их философских концепций самой природы словесного искусства, все-таки един: он в исходном самоопределении художника к сущности буквы. Только это самоопределение вело Хлебникова к теоретически выверенному и подкрепленному авторитетом А.Н. Афанасьева словотворчеству, Есенина же с не менее стройной системой теоретических постулатов, опирающихся на исследования того же А.Н. Афанасьева и его последователей, – к образотворчеству. При этом и то, и другое мыслилось поэтами в качестве фундаментального художественного основания искусства будущего.

Не сложно уловить сходство есенинских суждений в «Ключах Марии» о солнечном и лунном пространствах как двух мирах, олицетворяющих подлинный смысл свободы и несвободы поэта, с фрагментом статьи Хлебникова «Наша основа», где говорится о принципиальном тождестве этих пространств для художника: «... солнце ничем не отличается от других звезд»²⁷. В данном свете становится понятной причинно-следственная связь между размышлениями Есенина и его полемическим уколom в адрес футуристов: «С теми средствами, с которыми шел футуризм в это солнечное пространство, он мог просунуться так же легко, как и верблюд в игольное ухо...»²⁸.

²² Хлебников В.. Творения. С. 621.

²³ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 199.

²⁴ Хлебников В.. Творения. С. 623.

²⁵ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т.5. С. 203.

²⁶ Хлебников В.. Творения. С. 623.

²⁷ Там же.

²⁸ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т.5. С. 209.

Есенинская этимология слова «пастух», выражающая его высокий, мистический смысл (=пас–дух), своим фонетическим обоснованием («в русском языке часто д переходит в т»²⁹), думается, прямо связана с одной из культовых формул хлебниковского словотворчества: «Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор, и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово творяне – творцы жизни»³⁰.

Можно привести и еще более или менее очевидные переключки «Ключей Марии» с работами Велимира Хлебникова. Но все эти переключки не будут достоверным фактом того, что Есенин читал (буквально с карандашом) труды Хлебникова. Тем паче, и процитированная выше статья «Наша основа» была издана в один год с «Ключами Марии».

Здесь важно помнить об одном любопытном свойстве творческого сознания Есенина, которое подчеркнуто в его автобиографии 1921 года, записанной со слов поэта И. Розановым: «Устное слово всегда играло в моей жизни большую роль. Так было и в детстве, так и потом, когда я встречался с разными писателями. Например, Андрей Белый оказывал на меня влияние не своими произведениями, а своими беседами со мной. То же и Иванов-Разумник»³¹.

Напомним, что именно в период «устного» общения с Хлебниковым Есенин и пишет свою книгу. К этому времени теория «словотворчества» Хлебникова уже полностью сложилась и обрела широкую известность. А публикации поэта фиксировали то, что уже стало его осмысленной творческой программой и через разного рода декларации перешло в «наследство» русскому футуризму.

Кстати сказать, если в черновой редакции «Ключей Марии» среди «подголосков» Маринетти названы Хлебников, Маяковский, Бурлюк и Шершеневич³², то в беловом автографе книги имена Хлебникова и Шершеневича отсутствуют. С последним все более или менее ясно: к моменту завершения Есениным работы над «Ключами Марии» Шершеневич стал одним из «апостолов» имажинизма. Намного сложнее объяснить отсутствие имени Хлебникова. Одной из возможных причин здесь может быть осознание Есениным самобытности творческих исканий Хлебникова, неравнозначности его поисков с поэтической практикой футуризма. Не исключено, что таким образом Есенин попытался скрыть «хлебниковское присутствие» в содержании своей книги, акцентировав исключительность собственной теории искусства.

В комментариях к «Ключам Марии» в Полном собрании сочинений

²⁹ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т.5. С. 189.

³⁰ Хлебников В.. Творения. С. 626.

³¹ Розанов И.И. Воспоминания о Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 441–442.

³² Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 305.

С.А. Есенина указывается, что «трактовка начертаний букв русского алфавита в соответствии с человеческими позами и жестами восходит к беседам Есенина с Андреем Белым осенью 1917 года в Царском селе, когда последний работал над своей “поэмой о звуках” “Глоссалия” (вышла отдельной книгой лишь в 1922 году)»³³.

Данное указание несколько не разрушает нашей гипотезы, а лишь подчеркивает чуткость есенинского слуха, внимающего разного рода «теориям» на пути поэта к собственным теоретическим построениям. В этом плане примечательно следующее малоизвестное суждение М.М. Бахтина: «Говорят, что Есенин возник непосредственно из Кольцова, а также из глубин народных. Но это не так. <...> Выйти прямо из глубин народных в XX веке литературное явление не может: оно должно прежде всего определиться в самой литературе. <...> Чтобы войти в литературу, нужно к ней приобщиться и, приобщившись, внести уже свой голос»³⁴.

Думается, что «Ключи Марии» в известном смысле и стали актом подобного приобщения Есенина к научно-филологическим изысканиям своего века, где полемика с теорией и практикой словотворчества Хлебникова во многом и дает возможность автору «Ключей Марии» убедительнее прочертить свою линию в современном словесном искусстве и придать ей статус целостной теоретической системы.

На наш взгляд, представляется возможной и исследовательская актуализация есенинского влияния на творчество Велимира Хлебникова, причем влияния, также заключающего в себе полемический диалог поэтов. Попробуем обозначить некоторые «темы» такого диалога и вновь обратимся к харьковским страницам творческой биографии Хлебникова и, в частности, к его поэме «Ладомир» – одному из вершинных произведений в художественном наследии главного будетлянина русской литературы. Эта поэма по большому счету выражает собой социально-утопический идеал автора, в котором он соединил «пафос революции и мечту о будущем гармоническом обществе»³⁵. Собственно говоря, синтез такого же свойства определяет и существо эстетического содержания цикла «маленьких поэм» 1917–1920 гг., где «Инония» занимает центральное место, организуя метасюжет цикла. С текстом этой поэмы Хлебников, по всей видимости, был знаком до памятных харьковских событий, поскольку публикация ее (май 1918) совпадает по времени с началом творческого общения поэтов. Вместе с тем риском предположить, что именно в Харькове, где Есенин, по свидетельствам очевидцев

³³ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т.5. С. 476.

³⁴ Бахтин М.М. Сергей Есенин // День поэзии. М., 1985. С. 113–114.

³⁵ Поляков М.Я. Велимир Хлебников: мировоззрение и поэтика // Хлебников В.. Творения. С. 33.

(Л. Повицкого, А. Мариенгофа), неоднократно читал наряду с «Инонией» свои новые поэмы – «Пантократор» и «Кобыльи корабли» (последняя, кстати, вошла в сборник «Харчевня зорь») – Хлебников смог понять и оценить замысел «есенинской Библии» и ключевую роль в ней «Инонии». Поэма «Ладомир» в определенной степени и стала, как нам кажется, полемическим художественным откликом Хлебникова на социально-утопический проект переустройства мира Есенина. К такому предположению вполне располагают факты истории создания хлебниковской поэмы. Первая ее редакция завершена 19 мая 1920 года, спустя месяц после возвращения Есенина из Харькова в Москву. Для публикации в издательстве «Имажинисты» Хлебников передает в буквальном смысле только что написанную поэму «Ночь в окопе». Следовательно, на момент отъезда Есенина текста поэмы «Ладомир» еще не существовало, а значит, на ее замысле не могли не сказаться впечатления Хлебникова от харьковского вояжа «вождей имажинизма», и в особенности – автора «Инонии». А первое впечатление нашло отражение в поэтическом экспромте «Москвы колымага...», опубликованном все в том же сборнике «Харчевня зорь», где Хлебников не без юмора обыгрывает одну из ярких и запоминающихся строк «есенинской Библии»:

Москвы колымага,
В ней два имаго.
Голгофа
Мариенгофа.
Город
Распорот.
Воскресение
Есенина.
Господи, отелись
В шубе из лис!³⁶

К более поздним впечатлениям такого рода следует отнести обращение к портрету Есенина в «Записной книжке Велимира Хлебникова», предположительно датированное второй половиной 1921 года:

Полетевший
Из рязанских полей
в Питер
ангелочек

³⁶ Хлебников В.. Творения. С. 122.

делается типом Ломброзо
и говорит о себе
«я хулиган»³⁷.

Иронически уничижительный пафос этой подписи, характеризующий отношение Хлебникова к Есенину после их харьковской встречи, бесспорен. Но в данном случае важно отметить и столь же явные содержательные смыслы приведенной надписи, которая, во-первых, указывает на пристальное внимание автора к поэзии Есенина. Хлебников имеет целостное представление о творческой эволюции Есенина (от «ангелочка» к «хулигану»); ему известна новая литературная маска Есенина (ритуальное рождение есенинской маски «хулигана» происходит в стихотворении «Исповедь хулигана», появившемся в печати в первой половине 1921 года). Во-вторых, называя Есенина «типом Ломброзо», вряд ли Хлебников здесь исходит из известной типологии итальянского психиатра преступников. Вероятнее всего, так подчеркиваются очевидные для Хлебникова те психические отклонения в творческом поведении Есенина, что, согласно теории Ломброзо, свойственны гениальным людям. А посему нельзя исключать, что «помешательство гения» Хлебников разглядел в Есенине как авторе «поэтической Библии»³⁸.

В целом, и «Ладомир» Хлебникова, и «маленькие поэмы» Есенина, в художественной системе которых, повторимся, «Инонии» принадлежит особое место, служат выражению социально-утопических идеалов поэтов, вызванных к жизни революционными событиями. В этом отношении стоит обратить внимание на определенное сходство в названиях поэм – «Ладомир» и «Инония». В обоих случаях использован окказионализм, обозначающий авторскую модель идеального мироустройства. Однако у Есенина это идеальное мироустройство невозможно в пространстве существующей реальности. Для воплощения «пророческого» замысла автора поэмы необходимо кардинальное преобразование как самого пространства («Коленом придавлю экватор // И, под бури и вихря плач, // Попоплам нашу землю-матерь // Разломлю, как златой калач»), так и его Творца («Я иным тебя, Господи, сделаю, // Чтобы зрел мой словесный луг!»). Отсюда и смысл названия есенинской поэмы: Инония – иная страна, новая, не имеющая исторического прецедента в развитии цивилизации.

³⁷ Записная книжка Велимира Хлебникова / Собрал и снабдил примечаниями А. Крученых. М., 1925. С. 10.

³⁸ На странице 12 «Записной книжки...» приводится еще одна портретная надпись Хлебникова: «Дункан или Есенин? женская насмешка над Есениным». На портрете изображены Клюев и Есенин. Последний – «с длинными волосами а la Сара Бернар и нежным вытянутым лицом похож на женщину». Возможно, таким образом Хлебников отреагировал на ложный слух о гомосексуальной связи Есенина с Клюевым. Как бы то ни было, но в этом тоже проявляется неослабевающий интерес Хлебникова к личности Есенина.

Социально утопический идеал Хлебникова достижим в пределах современной автору действительности. «Ладомир» – это мир, обретший лад, гармонию, не нуждающийся в другом Творце, но требующий от него исполнения высших «прав» и «свобод» человека: «Как муравей ползи по небу // Исследуй его трещины // И, голубой бродяга, требуй // Те блага, что тебе обещаны».

Симптоматично, что в поэме Хлебникова слово «новый» не употребляется, в то время как в «Инонии» оно встречается 10 раз. И, наоборот, Есенин в своей поэме ни разу не употребляет слова «свобода», тогда как в «Ладомире» насчитывается 12 случаев его словоупотребления.

И у Есенина, и у Хлебникова смысловой план текста строится на основе художественного парафраза библейской и литургической образности, но в этом качестве функционально по-разному соотносится с субъектным уровнем авторского статуса в тексте³⁹. Мир «Инонии» принципиально новый, предсказанный и созданный автором-пророком. Бытие «Ладомира» включает в себе провидческое знание автором будущего существующего мира, где человек освобождается от бранных оков земного существования ради творчества: «Это шествуют творяне, Заменявши Д на Т, // Ладомира соборяне // С Трудомиром на шесте».

Выявленные нами отличия поэм, в определенной степени родственных друг другу по своим жанрово-содержательным параметрам, думается, могут быть интерпретированы в качестве выражения осмысленной полемической позиции Хлебникова в восприятии «поэтической Библии» Есенина и, в частности, «Инонии». В пользу нашей гипотезы говорят и некоторые текстовые переключки, подчеркивающие диалогический характер повествования в «Ладомире», что, вероятно, связано с оценкой социально-утопических воззрений Есенина, воплощенных в поэмах Есенина 1917–1920 годов. Приведем примеры таких переключек.

«Инония»	«Ладомир»
Подыму свои руки к месяцу, Раскушу его, как орех. Не хочу я небес без лестницы...	Поставив к небу лестницы, Надень шишак пожарного...
И над миром с незримой лестницы <...> Кукарекнув, взлетит петух.	
До Египта раскорячу ноги, Раскую с вас подковы мук...	Ты божество сковал в подковы, Чтобы верней служил тебе.

³⁹ См. об этом подробнее: *Воронова О.Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. С. 309–328; *Васильев С.А.* Традиции древнерусской литературы и литургической поэзии в поэме В. Хлебникова «Ладомир» // Творчество В. Хлебникова и русская литература. Материалы IX Международных Хлебниковских чтений. Астрахань, 2005. С. 142–148.

Пятками с облаков свесюсь, Прокопытлю тучи, как лось; Колесами солнце и месяц Надены на земную ось.	Пусть небо ходит ходуном От тяжелой поступи твоей, Скрепи созвездие бревном И дол решеткою осей.
Все молитвы в твоём часослове я Прокляю моим клювом слов <...> Чтобы поле его словесное Выращало ульями злак...	Те юноши, что клятву дали Разрушить языки, – Их имена вы угадали – Идут увенчаны в венки.
Я сегодня снесся, как курица, Золотым словесным яйцом <...> Как яйцо, нам сбросит слово С проклевавшимся птенцом.	В чугунной скорлупе орленок Летит багровыми крылами.

Разумеется, эксплицированные и выборочно прокомментированные нами точки пересечения художественных миров Есенина и Хлебникова и в сфере теоретико-литературных концепций, и в сфере воплощения социально-утопических идеалов в поэмном творчестве требуют более обстоятельного анализа. Вместе с тем предпринятое исследование свидетельствует об очевидной перспективности научной темы «Есенин и Хлебников», изучение которой обусловит появление глубокого, содержательного материала, что, в свою очередь, станет залогом полноты и многоплановости «персональной страницы» о Хлебникове в «Есенинской энциклопедии».

**КОНСТАНТИН ВАГИНОВ
И ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ**

(К вопросу о криптографии в русском авангарде 1920-х годов)

Аннотация

В романе К.К. Вагинова «Козлиная песнь» есть герой, в котором исследователи усматривают некоторые черты Велимира Хлебникова. В действительности черты эти гораздо более значительны и отсылают не только к прототипам этого героя, но и к его литературному прообразу в повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры». В то же время вагиновский поэт Сентябрь напоминает кого-то из окружения и последователей Хлебникова. По-видимому, в криптографической форме в этом герое отразились размышления о судьбе Хлебникова и созданной им литературной традиции, к которой сам Вагинов вначале отчасти принадлежал.

Summary

In the novel “Goat Song” by Konstantin Vaginov there is a character whom researchers saw as to some extent an embodiment of some Velimir Khlebnikov’s features. In reality these features are even more significant and refer not only to this character’s prototypes but to his literary origin in Alexei Remisov’s tale “Sisters of the Cross”. At the same time Vaginov’s poet Sentiabr’ reminds of someone from Khlebnikov’s disciples and followers. This character appears to be a cryptographic speculation on Khlebnikov’s fate and his literary tradition to which Vaginov himself partly at first belonged.

Как явствует из прижизненной критики и воспоминаний о К.К. Вагинове, его «считали заумником, чем-то вроде Хлебникова»¹. Некоторая близость его к кубофутуристам ощущается уже в первом, впрочем, весьма эклектичном рукописном стихотворном сборнике Вагинова, подаренном им К.М. Маньковскому. Недаром в нем были даже рисунки, выполненные в кубофутуристской манере². Некоторые переключки с Хлебниковым, возможно, проявились здесь в изображении города как своего рода тюремщика живой природы: «Сдвигались и раздвигались стены домов / И ощупывали каждого прохожего – / Не нес-ет ли освобождения из оков / Томящимся по зеленому подножию» («Город»)³.

¹ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1980. С. 179.

² Вагинов К.К. Стихотворения из альбома, подаренного К.М. Маньковскому / Публ. С.А. Кибальника // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 169–214.

³ О влиянии футуризма на раннее творчество Вагинова подробнее см.: Кибальник С.А. Петроград 1917-го в неизвестном стихотворном сборнике Константина Вагинова // Новый журнал (СПб.). 1993. № 2. С. 75–76.

Не кажется нам «практически неосязаемым», как полагает Т.Л. Никольская, влияние кубофутуристов и «в его поэзии последующих лет»⁴. Ведь в «Путешествии в хаос» (Пб., 1921) и в неопубликованных при жизни «Петербургских ночах» (1922) чувствуется близкий к хлебниковской «зауми» поэтический метод, позднее описанный самим Вагиновым в его первом романе «Козлиная песнь» (<1927>): «Напишет неизвестный поэт, не думая, две строчки, а выйдет умно, эх, черт возьми, как умно. И будет в этих словах гибель, и великая страсть, и жалоба на заходящее солнце. За неизвестного поэта слова сами думают»⁵. Характерно восприятие современниками его стихотворений и романов как своего рода «криптограмм»⁶. Однако криптография романов Вагинова имеет вполне целенаправленный характер и может послужить ключом к поставленной нами проблеме.

1

В романе Вагинова «Козлиная песнь» есть один, судя по всему, собирательный образ, в котором комментаторы небезосновательно различили детали облика и биографии Велимира Хлебникова. Это поэт Сентябрь, «странствия» которого по Персии «сразу заставляют вспомнить о Хлебникове, а также о “Персидских мотивах” Есенина (ср.: бородатый, в ситцевой рубахе...)» (ПССП, с. 521; примеч.).

В действительности удельный вес черт личности Велимира Хлебникова в этом герое гораздо более значительный. Чтобы убедиться в этом и разобраться в сложной, полипрототипной и полисемантической природе этого образа, а также в смысле деталей, относящихся к Хлебникову, перечитаем начальный фрагмент главы IX из этого романа Вагинова «Поэт Сентябрь и неизвестный поэт», попутно выделяя особо значимые для установления полигенетической природы этого вагиновского героя места:

«Однажды неизвестный поэт читал стихи в уголке имени Кружалова.

Вокруг него извивался **пьяный, бородатый, в ситцевой рубахе**,⁷ человек и почти плакал от восторга.

– Боже мой, – повторял он, – какие гениальные стихи! О таких стихах я мечтал всю жизнь!

Знакомые барышни дружно хлопали неизвестному поэту.

⁴ Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 190–191. Ср.: Кибальник С.А. «Путешествие в хаос» Константина Вагинова // *Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis. Slavica XXXVIII. Debrecen, 2009. S.162–164.*

⁵ Вагинов Конст. Полн. собр. соч. в прозе / Примеч. Т.Л. Никольской и Вл. Эрля. Л., 1999. С. 521. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометой-аббревиатурой: ПССП – и номером страницы. Значим и тот факт, что первыми поэтическими объединениями, в которые он входил в 1921–1922 годах: «Аббатство гаеров» и «Кольцо поэтов имени К.М. Фофанова» – имели эгофутуристскую направленность.

⁶ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 179.

⁷ Здесь и далее полужирным шрифтом выделено мной. – С.К.

Человек в ситцевой рубашедохнул на него **винным перегаром**, потряс руку.

– Ради бога, зайдите ко мне, моя фамилия Сентябрь.

Неизвестный поэт достал из кармана обрывки исписанных бумажек, выбрал на одном из них свободное место, записал адрес.

– **Я приехал из Персии**, зайдите ко мне, я давно не слышал настоящих стихов, – сказал человек в ситцевой рубаше.

На следующий день неизвестный поэт отправился к Сентябрю.

Сентябрь жил в другой части города, в так называемом доходном доме, т. е. – в высоком доме с узеньким, как колодец, двором, с большими, со всеми удобствами, квартирами на улицу и маленькими, в боковых флигелях и заднем фасаде, неумолимо однообразными, повторяющимися по одному плану снизу вверх.

Неизвестный поэт позвонил. Дверь ему отворил Сентябрь, трезвый, **в высоких сапогах, в чистой рубаше, подпоясанный ремнем**.

В первой комнате посредине стоял стол, накрытый скатертью, на нем остатки еды. Вокруг стола четыре покоробленные дождем венские стула. На гвоздике висело пальто, порывевшее от времени, и кофточка жены. Половина комнаты была отгорожена шкафом, за ним стояло **брачное ложе Сентября**.

Неизвестный поэт отложил свою палку, украшенную епископским камнем, положил шляпу и с искренней симпатией посмотрел на Сентября. Он уж многое знал о нем. Знал, что тот **семь лет тому назад провел два года в сумасшедшем доме**, знал нервную и ужасную стихию, в которой живет Сентябрь.

– Я со вчерашнего дня не могу успокоиться, – говорил Сентябрь, – до сумасшедшего дома, **в сумасшедшем доме и в Персии мне чудились такие стихи, как будто вы умирали не раз, как будто вы не раз уже были**.

Неизвестный поэт осмотрел комнату.

– Прочтите мне свои стихи, – сказал он.

– Нет, нет, потом. Вот моя жена.

Из-за шкафа вышла худенькая женщина с семилетним чистеньким, красивым мальчиком.

– Вот мой зайченок Эдгар. Это необыкновенный поэт, – сказал он ребенку, показывая глазами на неизвестного поэта.

– Пушкин? – спросил мальчик и широко раскрыл глаза.

Сентябрь провел неизвестного поэта в свою комнату. Узенькая кровать (отдельное ложе Сентября), прикрытая фиолетовым одеялом с черными горизонтальными полосами. Тоненькая подушка служила изголовьем. Вся исчерканная рукопись валялась посредине постели. На подоконнике стоял стакан и дыбилась начатая осьмушка махорки. У

стены черный столик и стул. Комната была оклеена обоями с яркими розами.

Сентябрь и неизвестный поэт сели на постель.

– Зачем вы приехали сюда! – Помолчав, неизвестный поэт посмотрел в окно. – Здесь смерть. Зачем **бросили берег, где печатались**, где вас жена уважала, так как у вас были деньги? **Где вы писали то, что вы называете футуристическими стихами.** Здесь вы не напишете ни одной строчки.

– Но ваши стихи? – ответил Сентябрь.

– Мои стихи, – неизвестный поэт задумался, – может быть, совсем не стихи. Может быть, они оттого так действуют. Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал.

– Я не все понимаю, что вы говорите, – заходил Сентябрь по комнате.

– **Я кончил только четырехклассное городское училище**, затем я сошел с ума. По выходе из больницы **стал писать символические стихи, ничего не зная о символизме.** Когда, затем, мне случайно попались рассказы По, я был потрясен. Мне казалось, что это я написал эту книгу; **я только недавно стал футуристом.**

Он остановился, приподнял край одеяла, вытащил из-под кровати деревянный ящик, открыл его, достал рукопись, прочел:

Весь мир пошел дрожащими кругами,
И в нем горел **зеленоватый свет.**
Скалу, корабль, и девушку над морем
Увидел я, из дома выходя.
По Пряжке, медленно, за парой пара ходит,
И рожи липкие. И липкие цветы.
С моей души ресниц своих не сводят
Высокие глаза твоей души.

«Удивительную интеллигентность, – думал неизвестный поэт, пока Сентябрь читал, – вызывает душевное расстройство». Он посмотрел в глаза Сентябрю:

“Жаль, что **он не может овладеть своим безумием**”.

– Я написал это стихотворение, – снова заходил Сентябрь по комнате, – еще до выхода из лечебницы. **Я его тогда понимал, но теперь совсем не понимаю. Для меня это сейчас набор слов.**

Он нагнулся и вынул из ящика другие стихи. Выпрямился, снова стал читать.

В общей **ритмизованной болтовне** изредка попадались нервные образы, но все в целом было слабо.

Сентябрь это почувствовал, сел на корточки, сконфуженно принялся рыться в глубине сундука. Он вытащил **книжечки своих стихов, напечатанные в Тегеране**, но и в них не было ничего.

– Чайник вскипел, – остановившись в дверях, обратилась к мужу жена, – **Петр Петрович**, пригласи гостя чай пить.

– Сейчас, сейчас. – И Сентябрь в глухой безнадежности скороговоркой стал читать свои **недавние, футуристические стихи**.

Неизвестный поэт почти в отчаянии сидел на кровати.

«Вот человек, – думал он, – у которого **было в руках безумие, и он не обуздал его, не понял его, не заставил служить человечеству**».

От окна уже несло ночным холодком. Сентябрь и неизвестный поэт прошли в соседнюю комнату.

Розовые сушки лежали на тарелке. Жена Сентября разливала чай; маленькая, черненькая, морщинистая, но юркая, она быстро, быстро говорила, предлагала сушки, опять говорила. Наконец неизвестный поэт прислушался.

– Не правда ли, – продолжала она, – это безумие приехать сюда, здесь страшно жить, а **у него у Байкала родители крестьяне, дом – полная чаша, туда, а не сюда надо было ехать**.

Керосиновая лампа мутно горела на столе. Отодвинув стакан, семилетний Эдгар спал, положив на руки голову.

– Зайченок мой, – склонился Сентябрь и поцеловал своего сына.

Наступило молчание.

– Ты меня и сына погубишь, нам надо уехать, уехать!

Встав из-за стола, она принялась ходить по комнате.

Глубокой ночью спускался неизвестный поэт по лестнице. На пустой улице, слушая замолкавшее эхо своих шагов, облокотился на палку с большим иерархическим аметистом, выпустил лопатки и задумался. Хотел бы **он быть главою всех сумасшедших**, быть Орфеем для сумасшедших. Для них бы разграбил он восток и юг и одел бы в разнообразие спадающих и вновь появляющихся риз несчастные приключения, случающиеся с ними.

Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытывавшим, как ему казалось, страшной агонии» (ПССП, с. 41–44).

По мнению комментаторов «Козлиной песни», в поэте Сентябре «имеется в виду поэт Венедикт Март (настоящая фамилия Матвеев, 1896–1937; расстрелян), близкий к футуризму. Издал в Харбине и Владивостоке (в романе – в Тегеране) несколько книг. Действительно, фамилия поэта, и то, что в 1923 году он вернулся в Россию и поселился в Петербурге

с женой и пятилетним сыном дают некоторые основания так полагать. Впрочем, комментарий к словам Сентября: «Вот мой зайченыш Эдгар»: «Своего сына Ивана (впоследствии известного русского поэта и переводчика Ивана Елагина, 1918–1987) Март “ласково называл... зайчиком” (см.: Новый мир. 1988. № 12. С.125). <...> Эдгар. – Второе имя Елагина, данное «футуристом-отцом – “Зангвильд” (Радуга. Киев. 1990. № 2. С. 130)» (ПССП, с. 521) – является не самым сильным аргументом в пользу этой точки зрения. Хотя здесь имеется в виду, что «полушутливое домашнее прозвище» Ивана Елагина возникло «из его второго имени, данного футуристом-отцом – “Зангвильд”»⁸, но безотносительно к этому «зайчик» достаточно распространенное ласковое обращение к детям.

Что же касается элементов биографии и личности Хлебникова, то в приведенном фрагменте они явно несомненны и даже гораздо более существенны: «бородатый», «Я приехал из Персии», «Стал писать символистские стихи, ничего не зная о символизме», «Где вы писали то, что вы называете футуристическими стихами», «Семь лет тому назад провел два года в сумасшедшем доме». Что касается последней, довольно исключительной детали⁹, то в хронологическом отношении она, разумеется, довольно условна. Однако если считать от времени работы Вагинова над романом (1926), то в 1919–1920 годах, чтобы избежать мобилизации в Добровольческую армию, Хлебников действительно лечился в земской психиатрической лечебнице под Харьковом. Если же считать от времени, к которому, возможно, относится действие этой главы (следующая «глава Х» называется «Некоторые мои герои в 1921–1922 гг.»), то в годы Первой мировой войны (1916–1917) Хлебников проходил психиатрические комиссии, чтобы демобилизоваться из армии. Правда, фразы «Зачем бросили берег, где печатались...» и «книжечки своих стихов, напечатанные в Тегеране» к Хлебникову вряд ли могут относиться, но написал он в Персии довольно много, и это было хорошо известно.

Другие черты Сентября: «пьяный, бородатый, в ситцевой рубаше», «Человек в ситцевой рубаше дохнул на него винным перегаром» – на первый взгляд, скорее вызывают ассоциации с Венедиктом Мартом или (вкупе с деталью «Я приехал из Персии») с С.А. Есениным. Однако в действительности они также относятся к Хлебникову, только, разумеется, не к реальному его облику, а к его литературному образу, созданному

⁸ Витковский Е. «В зале Вселенной под созвездием Топора» // Радуга. 1990. № 2. С. 129–132.

⁹ Впрочем, два года провел в психиатрической лечебнице также и другой поэт, связанный с движением футуристов, – Тихон Чурилин, который даже сделал «человека, вплотную подошедшего к сумасшествию, иногда даже сумасшедшего» «темой» своей поэзии (Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 193).

А.М. Ремизовым, – «Плотникову, пившему до протокола», Плотникову, то и дело «обуянному запоем»¹⁰.

Как показал А.А. Данилевский, пьяная «бессмыслица» Плотникова в повести «Крестовые сестры» – это «завуалированно-ироническое изложение идейно-эстетического кредо Хлебникова в ремизовском его понимании, выражающее и ремизовское отношение к нему. <...> Ремизова, всю свою творческую жизнь порывавшегося к “мирам иным” и метавшегося по этой причине от сомнения в гносеологических возможностях рационализма – к сомнению в собственных сомнениях, от стремления высвободиться из-под контроля “приземленного” ratio – к осознанию бесперспективности подобных попыток, хлебниковская теория художественной речи и влекла к себе, и отталкивала. Художественным отображением этих ремизовских метаний, этих притяжений и отталкиваний служит описание сна Маракулина. Предложение Плотникова Маракулину “потерять голову”, отказаться от ratio, сулит, по его словам, возможность увидеть мир “в четвертом измерении”: “будет чудно и странно” (Ср. с относящимся к лету 1909 г. хлебниковским замыслом “сложного произведения” “поперек времен”, “где права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывает к рюмке”). Но обещания оказались ложными, – все, что смог увидеть “потеряв голову” Маракулин, было лишь отталкивающей картиной своего окровавленного горла, – и они представлены заведомо ложными, т. к. сами уговоры и посулы Плотникова строились на рациональной аргументации (“самое рациональное <...> для твоей жизни, если тебе отрезать голову”). Именно этим обусловлен тот иронический тон, каким проникнуто изложение речи “пьяного” Плотникова, начиная уже с регистрации самого его состояния»¹¹.

К этому литературному образу Хлебникова и к повести Ремизова в целом восходят, судя по всему, и некоторые другие детали биографии и облика поэта Сентября. Так, его слова: «Я кончил только четырехклассное городское училище, затем я сошел с ума» – которые к реальному Хлебникову могут относиться только как пародийное изложение его биографии (Хлебников окончил Третью Казанскую гимназию и даже какое-то время учился в Петербургском университете), в ремизовском Плотникове находят прямые соответствия: «Училища Плотников не кончил, **в пятом классе застрял**, его и взяли. <...> Ко времени своего злополучного окончания – **в пятом классе** он так раздобрел и так разросся» (с. 173). А описание дома, в котором жил Сентябрь: «Сентябрь жил в другой части города, в так

¹⁰ Ремизов А.М. Крестовые сестры // Ремизов А.М. Собр. соч. Плачущая канава. М., 2001. С. 174, 176. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

¹¹ Данилевский А.А. Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 389–390.

называемом доходном доме, т. е. — в высоком доме с узеньким, как колодец, двором, с большими, со всеми удобствами, квартирами на улицу и маленькими, в боковых флигелях и заднем фасаде, неумолимо однообразными, повторяющимися по одному плану снизу вверх» — напоминает изображение «Буркова дома», в котором Маракулин живет в «Крестовых сестрах»: ««Бурков дом — весь Петербург!» Так любили говорить на Бурковом дворе. **Парадный конец дома в переулочек к казармам — квартиры богатые. Черный конец дома — квартиры маленькие и жильцы средние, а больше мелкие.** <...> Тут же и углы» (с. 111–112).

С «Крестовыми сестрами», возможно, отчасти связано и имя-отчество вагиновского героя: «Петр Петрович». Ведь образ Маракулина «имеет непосредственное отношение к “петербургскому мифу” и восходит к богатой литературной традиции, в центре которой находится “маленький человек” — двойник и одновременно антагонист основателя Петербурга. Наделяя собственного героя именем первого российского императора Петра Великого (“Петр Алексеевич”. — С.К.), Ремизов не только маркирует его связь с этой традицией, но и подчеркивает историософский смысл повести (см. об этом: Топоров И. С. 147–148)» (с. 485–486; примеч.).

Впрочем, в «Козлиной песни» имя-отчество «Петр Петрович» имеет не только конкретный, но и собирательный смысл. В «Предисловии» этим именем обозначен перерождающийся интеллигент: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах **дрожит зеленоватый огонек**, ехидный и подхихикивающий. **Мигнет огонек**¹² — и не **Петр Петрович** перед тобой, а липкий гад; взметнется огонек — и ты сам хуже гада...» (ПССП, с. 14). Очевидно, что это имя-отчество вызывает, помимо выше названных, довольно широкий круг ассоциаций, начиная от Петра Петровича Лужина из романа Достоевского «Преступление и наказание» до самого автора: **Константина Константиновича** Вагинова — и до его отчасти автобиографического героя, собирателя безвкусицы **Петра Константиновича** Ротикова.

В самом деле, не стоит проходить мимо того очевидного обстоятельства, что одним из прототипов поэта Сентября был сам Вагинов. Причем в его стихотворении, которое в романе читает Сентябрь: «Весь мир пошел дрожащими кругами» — звучат образы, перекликающиеся с образами «Предисловия к роману»: «рожи липкие», «липкие цветы», «липкий гад». Ср. также:

¹² По-видимому, реминисценция из «Крестовых сестер». Ср.: «Но погас певун-самовар, выплакались слезы и шаги затихли и все заснули в доме и во дворе, и гудки автомобилей не доносились с Фонтанки, и в Обуховской больнице **замигал огонек по-ночному звездю**, и поднялась над кирпичными трубами звезда, заглянула в окно, такая большая вечерняя весенняя — час ночи настал» (с. 143).

Весь мир пошел дрожащими кругами,

И в нем горел **зеленоватый свет**...

– и: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор **в зеленоватый цвет**...<...> и по улицам не люди ходят: заглянешь под шляпку – змеиная голова; вступишься в старушку – жаба сидит и животом движет». По-видимому, автобиографический характер имеет и следующая деталь в рассказе Сентября о себе: «Когда, затем, мне **случайно попались рассказы По, я был потрясен**. Мне казалось, что это я написал эту книгу». Ср. признание Вагинова в его автобиографии 1923 года: «В детстве **любил читать Овидия, Эдгара По и Гиббона**»¹³.

Следовательно, в главе «Поэт Сентябрь и неизвестный поэт» представлен обобщенный пародийный образ поэта-заумника, которому не удалось добиться того, чтобы «заумный язык» в его творчестве, как это предлагал Хлебников, перестал «быть заумным»¹⁴. Ведь Сентябрь и сам теперь не понимает своего собственного стихотворения: «Я его тогда понимал, но теперь совсем не понимаю. Для меня это сейчас набор слов». Помимо «зауми», в анализируемом фрагменте обыгрывается другая центральная и взаимосвязанная с ней эстетическая проблема творчества футуристов: проблема сумасшествия как источника обретения нового художественного языка. Как известно, она связана с популярными в эпоху модернизма концепциями психопатологии творчества – в частности, с представлением о том, что мозг человека еще совершенствуется, а потому, «быть может, во многих случаях, где мы говорим о возвращении к типу пережитому, об атавизме и дегенерации, мы правильнее поступили бы, если бы говорили о **предвосхищении** – конечно, неполном и несовершенном – **будущего типа**»¹⁵. «Бред сумасшедшего» и гениальный безумец¹⁶ – такие отзывы сопровождали Хлебникова на протяжении всего его творческого пути.

«Нормальный», в отличие от Сентября, неизвестный поэт сетует, что ему самому не было ниспослано сумасшествие. Способность творцов испытывать агонию и сойти с ума он противопоставляет мещанству: «Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытывавшим, как ему казалось, страшной агонии» (ПССП, с. 44). В конце этой главы неизвестному поэту мерещится, что какая-то девушка зовет на помощь, он бросается туда, бьет кого-то, а потом

¹³ Цит. по: *Кибальник С.А.* Материалы К.К. Вагинова в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 64.

¹⁴ *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Кн. 1. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвание. Открытые письма. Выступления. М., 2005. С. 174.

¹⁵ *Баженов Н.Н.* Символисты и декаденты. М., 1899. С. См. также: *Радин Е.П.* Футуризм и безумие. СПб., 1914. См. также: *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 87–94 (Отступление второе «О творчестве и безумии»).

¹⁶ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец // Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 404.

оказывается, что этот зов был всего лишь галлюцинацией. Вариант конца этой главы в издании романа 1927 года: «Медицинская экспертиза нашла его вполне нормальным» (ПССП, с. 521) – передает явное разочарование неизвестного поэта. В главе XV «Свои» он по-прежнему полагает: «"Средство изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие..."» (ПССП, с. 67).

Однако постепенно неизвестный поэт перестает верить в прежние источники обретения вдохновения, в которые верили многие писатели Серебряного века. Перед самоубийством он, совсем как поэт Сентябрь, перечитывает свои «последние стихи»: «А когда прочел, то ясно увидел, что стихи плохи, что юношеский расцвет его кончился, что с падением его мечты кончилась его жизнь» (ПССП, с. 132).

Таким образом, черты Хлебникова в образе поэта Сентября, с одной стороны, придают пародии масштаб (стоило ли писать пародию на Венедикта Марта?), а с другой, позволяют затронуть центральные проблемы эстетики футуристов. В герое Вагинова отчасти изображен не только сам Хлебников, но и (не в последнюю очередь) его неудачные последователи, у которых «заумь» превратилась в самоцель. Пародия Вагинова нацелена, по всей видимости, на защиту Хлебникова от его эпигонов – условно говоря, от организованного Александром Туфановым в 1925 году «Ордена заумников» и аналогичных вторичных явлений в русском авангарде 1920-х годов¹⁷.

2

Некоторые детали позволяют также предположительно видеть в ней криптографическое размышление о судьбе Хлебникова и о тайне его смерти. На это отчасти указывают слова неизвестного поэта: «– Зачем вы приехали сюда! <...> Здесь смерть». Как известно, Хлебников безвременно скончался как раз в результате бегства от полуголодной жизни в Москве в деревню. Один из его приятелей-учеников художник Петр Митурич повез Хлебникова в Новгородскую губернию, где учительствовала и жила домашним хозяйством его жена с детьми (с некоторыми поправками можно сказать, что у нее там был «дом – полная чаша» – ПССП, с. 43).

После смерти Хлебникова в 1922–1923 годах в Москве и Петрограде устраивались выставки «Памяти Хлебникова», на которых были представлены и многие работы Митурича. Эти выставки получили отражение в печати, причем имя Хлебникова с тех пор оказалось прочно связано с именем Митурича. Так, Н. Пунин сообщал на страницах «Жизни искусства»

¹⁷ При этом он трезво сознавал и с сочувствием наблюдал печальный конец, ожидавший поэтов-«заумников». В последней главе журнальной редакции «Козлиной песни» есть эпизод, действие которого происходит в издательстве: «В это время в редакцию вошел безумный Сентябрь, он вел за руку своего сына, он пришел предложить стихи. – Мы стихов не печатаем, – ответил редактор, – да кроме того, у вас совершенно безграмотные стихи» (ПССП, с. 466).

об открытии в петроградском Музее художественной культуры в день смерти Хлебникова, 28 июня 1923 года, выставки памяти Хлебникова (до этого представленной в московском Музее художественной культуры): «В Петербург из Москвы прибыла выставка работ худ<ожника> П. Митурича. Вещи, собранные на этой выставке, так или иначе связаны с памятью Велимира Хлебникова...»¹⁸. А Н. Лапшин вообще писал о Хлебникове и Митуриче как о двух близких по духу и едва ли не равновеликих художниках: «Небольшая выставка работ художника Митурича, посвященных Хлебникову, – рисунки тушью, книжка “Разин”, ряд фотографий “пространственной” живописи и два портрета Велимира Хлебникова, – значительна, как ввод в особое понимание мира, как результат работы над органическими началами искусства. Один поэт, другой художник, оба, родственные по глубине духа, открывают реальность мира под слоем суетных и изменчивых представлений. <...> Не случайно, Хлебников, в последний период своей работы, жил у Митурича и умер у него 28 июня 1922 года, сделав его своим душеприказчиком»¹⁹.

Все это не слишком соответствовало действительности, а было похоже на искусственно создаваемый миф. Митурич лишь незадолго до смерти познакомился с Хлебниковым, работал в сугубо реалистической манере, причем начал сравнительно недавно, так как долгие годы провел в армии²⁰, и был до этого почти неизвестен в художественной среде. Душеприказчиком Хлебников Митурича не делал, а просто умер в глуши, так что рядом с ним и со всеми его рукописями никого другого просто не было. В результате по Москве и Петрограду ходили слухи если не о злонамеренности, то о чрезмерной навязчивости Митурича в неразлучные спутники-ученики Хлебникова, приведшей к смерти поэта. Сам Хлебников хотел из Москвы уехать к родным в Астрахань, а Митурич увез его в Новгородскую губернию. При этом он руководствовался следующими соображениями: «Денег нет нисколько и добыть их не представляется возможным. Тут я получаю отпуск из Пуокра и бессрочный. Я мог уехать из Москвы в деревню к жене, которая жила самостоятельно учительницей при своем огороде и с коровой. Но как оставить Велимира полуждорового, когда круг возможностей приюта и питания сужается с каждым днем? А потом – где и как я найду его и чем пробьюсь сам? И я решил предложить ему ехать со мной на две недели в деревню Новгородской губернии, а потом ехать с ним в

¹⁸ Пунин Н. Выставка памяти Хлебникова († 28 июня 1922 г.) // Жизнь искусства. 1923. № 26. С. 14. Цит. по: Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С. 33.

¹⁹ Лапшин Н. Хлебников – Митурич // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 99–101. Сокращенный вариант статьи был опубликован в журнале «Жизнь искусства» (1923. № 27. С. 19). Цит. по: Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. С. 34.

²⁰ Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. С. 27.

Астрахань, или ему одному, как придется»²¹.

Об этих подозрениях сообщает в своих «Записках» и сам Митурич: «...мое молчание косвенно подтверждало в глазах многих мою преступность в отношении Велимира. Даже близкие приятели, до сего времени доверчиво относившиеся ко мне как к товарищу или безупречному знакомому, не избегли подозрительности. Так, например, Н.О. Коган, у которой я часто бывал и которая была моим ближайшим “секретарем” в делах и вопросах искусства, однажды у себя дома учинила мне такой допрос: “Почему вы не привезли Велимира?”. “Не мог”. “Может быть, вы хотели стать первым и единственным и желали смерти Велимира?”. Потом, чтобы легче вызвать признание, добавляет: “Я сужу по себе, я ловила себя на такой мысли в отношении Малевича”. Отвечаю: “Нет, Н.О., таких мыслей у меня не было”. Более чудовищного оскорбления всех моих чувств я не могу представить»²². Эти подозрения только усилились после памятных мероприятий, посвященных Хлебникову: «Не только Н.О. заразилась подозрительностью в отношении меня. Очень многие, и особенно после вечера памяти Велимира, который состоялся в Доме писателей»²³.

Все время находясь в самой гуще литературной жизни Петрограда, Вагинов, конечно же, знал о трагической смерти Хлебникова, и, возможно, слышал о том, как его, если воспользоваться собственными словами Хлебникова, переданными его сестрой В.А. Хлебниковой, «эксплуатируют на разные лады некоторые из его “друзей учеников”»²⁴. Может быть, именно поэтому к чертам самого Хлебникова в образе поэта Сентября в полном соответствии с художественной практикой создания полипрототипных образов, по-видимому, прибавились черты кого-то из ближайшего окружения поэта: «Где вы писали то, что вы называете футуристическими стихами», «я только недавно стал футуристом».

Если же прибавить к этому, что из тех же самых воспоминаний он мог знать, что «рукописи В.В. [Хлебникова]» сестра покойного поэта предоставила «в распоряжение П.В. Митурича»²⁵ и что уже весной 1924 года она вышла за него замуж, то можно сказать, что вся эта история невольно наводила на мысль о, по меньшей мере, слегка гипертрофированном посмертном культе Хлебникова со стороны Митурича. Подобный гипертрофированный культ ушедших писателей неоднократно привлекал к себе внимание Вагинова и нашел широкое отражение в «Козлиной песни».

²¹ Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. С. 54.

²² Там же. С. 67.

²³ Там же. С. 67–68, 175.

²⁴ Хлебникова Вера. Воспоминания // Велимир Хлебников. Стихи. М., 1923. С. 61. Любопытно, что Петр Митурич был знаком и переписывался с Венедиктом Мартом (см.: Витковский Е. Иван Елагин // Новый мир. 1988. № 12. С. 125).

²⁵ Там же. С. 62.

Вспомним хотя бы женитьбу В.В. Розанова на А.П. Сусловой, В.Н. Орлова на Л.Д. Менделеевой-Блок, а также роман П.Н. Лукницкого с вдовой Н.С. Гумилева А.Н. Энгельгардт, прозрачно отразившиеся на страницах романа в женитьбе Миши Котикова на вдове поэта Заэвфратского²⁶. Если же Вагинову каким-то образом стало известно и то, что ради женитьбы на сестре Хлебникова Митурич бросил прежнюю семью, причем дети были отданы в детский дом²⁷, а в 1925 году у него от брака с Верой Хлебниковой родился сын, которого они по месяцу его рождения называли **Май** и дали ему двойную фамилию, так что на свете появился человек, которого звали **Май Петрович** Митурич–Хлебников²⁸, то все это вполне могло также отозваться в криптографических образах Петра **Петровича Сентября** и Петра Петровича «Предисловия» к вагиновскому роману, во мгновение ока способного обратиться в «липкого гада». Разумеется, мимолетный и эскизный Петр Петрович «Предисловия» и вполне полнокровный Петр Петрович Сентябрь из главы IX отнюдь не одно и то же, но их одноименность в семантическом ряду «Козлиной песни», безусловно, имеет знаковый характер.

Существенно и то, что «заумь», к которой, судя по всему, имеет непосредственное отношение поэт Сентябрь, в контексте всего романа Вагинова оценивается по-разному. С одной стороны, если она приводит к бессмыслице, то подвергается критике или становится объектом пародии. И в этом плане в pendant к разочарованию Сентября в своем собственном творчестве в романе звучит критика так называемых «своих», среди которых неизвестный поэт думает: «... они ничего не поймут, если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира» (ПССП, с. 66–67). Этим псевдо-«своим» неизвестный поэт говорит:

«– Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей. Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны **вглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира**, новая форма окружающего, ибо каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего» (ПССП, с. 68).

²⁶ См.: ПССП, с. 522; Смирнов И.П. Философский роман как метакитч: «Козлиная песнь» Константина Вагинова // Смирнов И.П. Текстомахия. Как литература отзывается на философию. СПб., 2010. С. 98–99.

²⁷ Митурич С. Неизвестный Петр Митурич: материалы к биографии. М., 2008. С. 150.

²⁸ Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. С. 75. Кстати сказать, в семье Мая с самого рождения и даже до 1940-х годов включительно называли «зайчиком». См.: Там же. С. 77, 136, 138, 142.

«Зауми» подобных псевдо-«своих» неизвестный поэт четко противопоставляет в разговоре с Асфоделиевым подлинную «заумь»: « – Я поведу вас как-нибудь к настоящим заумникам. Вы увидите, как они **из-под колпачков слов новый смысл вытягивают**. – Это не те ли зеленые юноши в парчовых колпачках с кисточками, носящие странные фамилии? – удивился Асфоделиев». Здесь явная аллюзия на «обэриутов», к творчеству которых Вагинов, впрочем, относился неоднозначно. Однако важно не это, а то, что сходным образом неизвестный поэт изображает здесь и свой собственный опыт творчества: «...возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью, все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: **протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами**» (ПССП, с. 76). Разумеется, как видно уже из приведенных цитат, «заумь» Вагинов понимал по-своему, но так же, как и Хлебников, видел в ней отнюдь не самоцель.

Общее отношение Вагинова к Хлебникову и его «продолжателям», судя по всему, несколько похоже на восприятие того и других О.Э. Мандельштамом: «Хлебников возится со словами как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами, выбивающиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба быть выметенными, как бумажный сор»²⁹. В своем зрелом творчестве Вагинов отказался от «зауми» и во многом переоценил свои собственные произведения начала 1920-х годов. И тем не менее свой последний изданный при жизни стихотворный сборник он озаглавил «Опыты соединения слов посредством ритма» (Л., 1931). В чем-то очень существенном Константин Вагинов, безусловно, остался верным художественным исканиям Велимира Хлебникова.

²⁹ Мандельштам О.Э. <О Хлебникове> // Мир Велимира Хлебникова. С. 188. Впервые: О природе слова. Харьков, 1922. С. 5.

ОТ «МЫСЛЕЗЁМА» В. ХЛЕБНИКОВА К ПАНАНТРОПИЗМУ Н. ЗАБОЛОЦКОГО: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ФИЛОСОФЕМ

Аннотация

В статье рассматривается развитие философии Велимира Хлебникова «мыслеём» в творчестве Николая Заболоцкого. Идея «мыслеёма» претерпевает изменение и преобразуется в грандиозную картину всеобщего «антропозиса» – вочеловечивания. Результатом этого процесса является преобразование поэтической философии «мыслеём» в философию «панантропизм».

Summary

The paper considers the development idea Velimir Khlebnikov «myslezem» in the works of Nikolai Zabolotsky. The idea of «myslezem» undergoes a change and transformed into a grandiose picture of the General «anthroposis» - humanization. The result of this process is the transformation of poetic idea «myslezem» in idea «pananthropism».

В творческом наследии Велимира Хлебникова мы встречаемся с поэтической философией (поэсофема?), выраженной «умным» «самовитым словом» «мыслеём». Идея «мыслеёма» как «мыслительного вещества» Земли подробно рассмотрена Р. Дугановым в книге «Хлебников. Природа творчества» (Отступление шестое. О ноосфере и мыслеёме): «По Хлебникову, земля волит быть мозгом, и человек, ощущая себя на оси эволюции, осознает самого себя “мысле-земом”... Таким было самосознание Хлебникова в самом начале пути, и оно определило его основное направление. Можно сказать, ничуть не преувеличивая, что из мыслеёма выросло все его творчество. Идея мыслеёма пронизывает в явном или, чаще, неявном виде все его естественнонаучные, языковедческие и философско-числовые труды от раннего «Метабиоза» до «Досок судьбы», она же вдохновляла его художественные замыслы от «Искусшения грешника» и «Песни Мирязя» до «Сестер-молний», «Ладомира», «Зангези», «Синих оков»»¹.

Исследователь показал органическую связь хлебниковского «мыслеёма» с натурфилософскими построениями русского космизма и теориями, сходными с ними по духу и мысли, западных мыслителей. Это

¹ Дуганов Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. Отступление шестое. О НООСФЕРЕ И МыслеёмЕ: http://ka2.ru/nauka/rvd_nature_6.html

работы, связанные с именами В. Вернадского, Э. Леруа, Тейяра де Шардена, А. Чижевского. «Мыслезём» по-будетлянски предвосхищает понятие ноосферы. Можно сказать, что в трудах указанных ученых осуществилось продолжение, развитие хлебниковской идеи «мыслезёма».

Дуганов указывает еще на один параллелизм к философии «мыслезёма» в отечественной мысли – «пневматосферу» о. Павла Флоренского. Но связь между «мыслезёмом» и «пневматосферой» нам представляется весьма условной, в отличие от «ноосферы». «Пневматосфера» о. Павла Флоренского никак не связана с увеличением «мыслительного вещества» (буквально мозгового вещества). Истоки «пневматосферы» не в натур-философии. О. Павел Флоренский исходил прежде всего из богословия Православной Церкви, в котором есть такое направление, как пневматология. От антропологии через христологию к пневматологии – вот, очевидно, вектор размышлений Флоренского, приводящий к «пневматосфере». Возможно, это даже своего рода псевдоним Вселенской Церкви? Впрочем, несколько строк письма не позволяют с абсолютной уверенностью трактовать значение понятия «пневматосфера».

Идея «мыслезёма», оплодотворявшая все творчество Хлебникова, не могла не «аукнуться» в творчестве других поэтов, ведущих свою «родословную» от Великого Велимира. На наш взгляд, продолжателем этой идеи стал Николай Заболоцкий. Причем развитие идеи «мыслезёма» осуществляется не в ранний период творчества, когда связь с футуризмом была наиболее тесной (в «Столбах» мы не найдем никаких «мыслезёмных» отголосков), а в 30-е годы, когда поэт создает весьма стройную поэтико-философскую картину мира, в которой философия «мыслезёма» в измененном, преображенном виде явлена с удивительной дерзновенностью.

В одном из писем К.Э. Циолковскому Н. Заболоцкий пишет: «В 1929 году, в самом начале коллективизации, я решил написать первую большую вещь и посвятил ее тем грандиозным событиям, которые происходили вокруг меня. <...>В это время я увлекался Хлебниковым, и его строки: «Я вижу конские свободы / И равноправие коров...» – глубоко поражали меня. Утопическая мысль о раскрепощении животных нравилась мне»² (1, 611). В процитированном письме речь идет о поэме «Торжество Земледелия», но идея преображения природного мира воплощается и в других произведениях Заболоцкого – прежде всего в поэме «Безумный волк» и в стихотворении «Школа жуков». Заболоцкий идет по стопам Хлебникова не только в плане развития утопической идеи «раскрепощения животных», но и в русле развития философии «мыслезёма». Но если Хлебников путем «мирового спасения» считает увеличение «веса мозгового вещества» в человеке и

² Все цитаты произведений Н. Заболоцкого даются по: *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: в 3 т. М., 1983. В скобках указывается номер тома и страница.

человечестве³, то поэтическая мысль Заболоцкого сосредоточена на проблеме наделения человеческим разумом животного мира. В поэме «Торжество Земледелия» Солдат, образ которого решен в категориях «нового мессианства», видит пророческий сон о будущем состоянии мира:

...Над Лошадиным институтом
Вставала стройная луна.
Научный отдых дан посудам,
И близок час веретена.
Осел, товарищем ведем,
Приходит, голоден и хром.
Его, как мальчика, питают,
Ума растение развивают.
Здесь учат бабочек труду,
Ужу дают урок науки
Как делать пряжу и слюду,
Как шить перчатки или брюки.
Здесь волк с железным микроскопом
Звезду вечернюю поет,
Здесь конь с редиской и укропом
Беседы длинные ведет. (1, 132)

Пророчески-мессианский пафос поэмы основывается на своеобразной трансформации христианских смыслов. Само название поэмы явным образом соотнесено с названием праздника, который отмечается в первое воскресенье Великого поста – «Торжество Православия». Совпадение первого слова в двух словосочетаниях и морфологической структуры слов «православие» и «земледелие», а также тот факт, что слово «земледелие» в названии поэмы и в ее «славословиях» («Славься, славься, Земледелье, / Славься, пение машин!») пишется с заглавной буквы, подтверждает нашу догадку. «Слава» Земледелью, которая есть не что иное, как «молитвенный» гимн новому эону бытия, венчает седьмую песню поэмы:

³ «Все учение нашего времени сгущается на примере двух заповедей:

I. Увеличивайте число людей на всей земле.

II. Увеличивайте вес отдельного мозга во всяком человеке. Это два пути мирового спасения.

Поистине, святое: горд я! – вымалвливаю, когда думаю, какие высокие, огромные горы уже могли быть сложены из собранных вместе человеческих мозгов. Впрочем, эта задача назначена к исполнению еще задолго до человеческого рода. Вспомним о тех огромных ноздреватых питах на черепе носорога, соседящих общей костью с крохотным вместилищем мозга. Поистине: земля волит быть мозгом!» (Цит. по: *Дуганов Р.* Велимир Хлебников. Природа творчества. Отступление шестое. О НООСФЕРЕ И МыслезёмЕ: http://ka2.ru/nauka/rvd_nature_6.html)

Славься, славься, Земледелец,
Славься, пение машин!
Бросьте, пахари, безделье,
Будет ужин и ужин.
Науку точную сноповязалок,
Сечение вымени коров
Пойми! Иначе будешь жалок,
Умом дородным нездоров.
Теория освобождения труда
Умудрила наши руки.
Славьтесь, добрые науки
И колхозы-города! (1, 136)

Интересным, как нам кажется, представляется тот факт, что в параллель библейскому повествованию о творении Богом мира в шесть дней и *седьм*ам дне отдыха, который был заповедан человеку, Заболоцкий в *седьмой* песне поэмы противопоставляет призыв к отказу от отдыха («Бросьте, пахари, *безделье*»). Перед нами действительно новый эон бытия, «пространство восьмого дня», картина нового мира, противопоставленного старому.

Как мы уже отметили выше, Солдат – своего рода пророк и проповедник, который приносит освобождение миру и спасение животным. Продолжая аналогию с евангельским повествованием, можно сказать, что у новоявленного «мессии» есть Учитель – и это поэт Хлебников с его таинственными «Досками Судьбы».

«Вижу я погост унылый, –
Молвил бык, сияя взором. –
Там на дне сырой могилы
Кто-то спит за косогором.
Кто он, жалкий, весь в коростах,
Полусъеденный, забытый,
Житель бедного погоста,
Грязным венчиком покрытый?
Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него не видно людям,
Но нетленны, как дубы,
Возвышаются умные свидетели его жизни –
Доски Судьбы.

.....
 Так человек, отпав от века,
 Зарытый в новгородский ил,
 Прекрасный образ человека
 В душе природы заронил». (1, 123–124)

Смерть и погребение Хлебникова, его схождение в землю, соединение с землей телом и бессмертной мыслью производит вселенское изменение природы – она обретает возможность вырваться из оков бессловесности и обрести человеческий разум. Осуществляется своего рода «схождение во ад» и выведение из ада в рай достойных: из земли – в «мыслезём». Хлебников как бы приносит себя в жертву во имя спасения и приобщения к человеческому разуму низшей твари. Таким образом, поэтическая картина мира Заболоцкого строится на секуляризации христианской мысли о спасении мира и человека через жертву.

Так, в «Школе жуков» люди приносят в жертву свой мозг для того, чтобы поднять на новую ступень развития животное царство («Сто наблюдателей жизни животных / Согласились отдать свой мозг / И переложить его / В черепные коробки ослов, / Чтобы сияло животных разумное царство») (1, 110). Можно сказать, что идея жертвы лежит в основе «новой сотериологии» Н. Заболоцкого. Для того чтобы наступил новый эон бытия, где происходит кардинальное преображение мира природы (вся тварь получает человеческий разум), необходима очистительная и искупительная жертва. Как мы видим, определенная параллель с христианской сотериологией здесь лежит на поверхности: спасение человечества от греха и смерти произошло благодаря искупительной Жертве Христа. То, что «новая сотериология» Н. Заболоцкого явно происходит из христианской (хотя и отталкивается от нее), мы можем видеть по определенным образам-сигналам. В «Школе жуков» это, во-первых, слова Живописцев («Тело коровы, читающей курс Маслоделья, / Вместо Мадонны / Будет сиять над кроватью младенца» (1, 110); во-вторых, в речи Каменщиков мы читаем: «Вот добровольная расплата человечества / Со своими рабами! / Лучшая жертва, которую видели звезды!». Если в христианском богословии говорится о том, что соединение Бога с человеком – явление сверхъестественное, но оно невозможно без добровольного согласия, то поэт подчеркивает согласие на жертву «ста героев» и ее добровольность.

Сто безголовых героев
 Будут стоять перед миром,
 Держа в руках окончания своих черепов.
 Каменные шляпы

Сняли они со своих черепов,
Как бы приветствуя будущее!
Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтобы сияло животных разумное царство. (1, 111)

Можно сказать, что в поэме описывается своеобразный «кенозис» и «теозис»: если в христианстве Бог становится человеком (кенозис), чтобы человек стал богом по благодати (теозис), то у Заболоцкого человек «становится» животным, отдавая ему свой мозг, чтобы животный и растительный мир поднялся до уровня человека. Но здесь происходит уже не теозис, а, если можно так выразиться, «антропозис». В результате «жуки с неподвижными крыльями» становятся «зародышами славных Сократов» (1, 112), в речи Живописцев изображается «история новых растений»:

*Мы нарисует историю новых растений.
Дети простых садоводов,
Стали они словно бомбы.
Первое их пробуждение
Мы не забудем –
Час, когда в ножке листа
Обозначился мускул,
В теле картошки
Зачаток мозгов появился
И кукурузы глазок
Открылся на кончике стебля. (1, 110)*

В поэме «Безумный волк» иная смысловая конструкция: для возникновения нового зона бытия в жертву себя приносит Безумный волк. Уже не человек «спасает» лежащий во зле животный мир, а внутри этого мира находится тот, кто способен на жертву и кто, таким образом, становится «рекою, породившей новый мир». Само определение «безумный» по отношению к волку, с одной стороны, связано с понятием «юродивый», с другой – находит свою опору в семантическом поле этого слова в контексте Нового Завета. По словам Апостола Павла, крестная смерть Христа «для иудеев соблазн, а для эллинов – безумие».

Характерно, что в «Безумном волке» есть скрыта аллюзия на евангельское повествование. В речи Председателя мы читаем:

Я побежал. И вот передо мною
Возвысился сверкающий утес.
Его вершина, гладкая, как череп,
Едва дымилась в чудной красоте. (1, 145)

В переводе на русский язык слово «Голгофа» означает «череп».

Из евангельского повествования мы знаем, что в момент смерти Иисуса Христа произошел великий природный катаклизм. Подобное же явление описывает Председатель в своей речи:

Я помню ночь, которую поэты
Изобразили в этой песне.
Из дальней тундры вылетела буря,
Рвала верхи дубов, вывертывала пни
И ставила деревья вверх ногами.
Лес обезумел. Затрещали своды,
Летели балки на голову нам.
Шар молнии, огромный, как кастрюля,
Скатился вниз, сквозь листья пролетел,
И дерево, как свечка, загорелось. (1, 145)

Параллелизм на этом не заканчивается: согласно Евангелию, на сороковой день после Воскресения Христа совершается Его Вознесение. В поэме «Безумный волк» Н. Заболоцкий соединяет акт жертвы с «Вознесением». А далее в поэме представлен конечный итог этой жертвы, то, во имя чего она приносилась: возникает «Царство Небесное» волчьего мира, где обитают волки-студенты, волки-инженеры, волки-доктора, волки-музыканты. Председатель говорит:

Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.
Стройные волки, одетые в легкие платья,
Преданы долгой научной беседе.
Вот отделился один, поднимает прозрачные лапы,
Плавнo взлетает на воздух, ложится на спину,
Ветер его на восток над долинами гонит.
Волки внизу говорят:
«Удалился философ,
Чтоб лопухам преподавать
Геометрию неба». (1, 148)

Можно предположить, что старый, ветхий мир, «кладбище старого леса» – это своеобразный ад, тогда как волки благодаря жертве Великого Летателя книзу головы находятся в «раю». Таким образом, волки – «избранный народ» животного царства, из среды которого рождается его «мессия», освободитель.

Оттолкнувшись от хлебниковской философии «мыслезёма», Заболоцкий создает грандиозную картину мира, в котором все и вся обретает человеческий разум. Грандиозные картины очеловечивания и вочеловечивания мироздания постоянно присутствуют в лирике поэта 30–50-х годов. Мир как всечеловек – основная интуиция Заболоцкого этого периода. Новое мироощущение и новую систему взглядов на природу по аналогии с религиозно-философским понятием пантеизма можно назвать панантропизмом.

Наиболее последовательно это философско-поэтическое кредо поэта выражается в стихотворениях «Метаморфозы» (1937) (первый вариант названия этого стихотворения – «Бессмертие») и «Завещание» (1947). В чем же суть этого кредо? Как сказал философ и богослов Иустин Попович, проверка всякой религии и философии – это проверка смертью. Что может противопоставить человеческий разум смерти? Что может победить смерть и каков образ бессмертия в стихотворении «Метаморфозы»? Н. Заболоцкий мучим проблемой личного бессмертия. Но в «Метаморфозах», на первый взгляд, речь идет не о личном бессмертии, а о бессмертии как о цепи метаморфоз мирового бытия. Это мировое бытие представляет собой некую живую целостность, вселенский организм, живущий по особым законам. Один из этих законов – снятие границ между органическим и неорганическим, между живым и мертвым.

В пространстве мирового бытия (как его живописует Н. Заболоцкий) сняты границы и между «первой реальностью» (природным миром) и «второй реальностью» (миром человеческой мысли и человеческого творчества). Н. Заболоцкий пишет: «Мысль некогда была простым цветком, / Поэма шествовала медленным быком» (1, 191). Это снятие границ происходит через метаморфозы форм мирового бытия во всей его полноте. Но что удивительно, Н. Заболоцкий, рисуя эту цепь метаморфоз, не забывает о человеческой личности; он постулирует – и в этом его вера, что «я» (личность) не развоплощается, переходя из одной формы в другую, Растворяясь во всем, «я» не утрачивается, а остается все тем же:

Чтоб кровь *моя* остынуть не успела.
Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
Я отделил от собственного тела!
И если б только разум *мой* прозрел

И в землю устремил пронзительное око,
Он увидел бы там, среди могил, глубоко
Лежащего *меня*. Он показал бы *мне*
Меня, колеблемого на морской волне,
Меня, летящего по ветру в край незримый,
Мой бедный прах, когда-то так любимый.
А я все жив! (1, 191)

Тот же самый аспект мы находим и в «Завещании»:

Когда на склоне лет иссякнет жизнь *моя*
И, погасив свечу, опять отправлюсь я
В необозримый мир туманных превращений,
Когда миллионы новых поколений
Наполнят этот мир сверканием чудес
И довершат строение природы,
Пускай *мой* бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит *меня* зелёный этот лес.
Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб *мою* живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших ветвях я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанию *моему*. (1, 223)

Следует заметить, что если в «Метаморфозах» исследуется «телесный» аспект посмертного существования личности, то в «Завещании» — его духовная составляющая, но и в «Метаморфозах», и в «Завещании» разворачивается картина особого типа бессмертия. Все мироздание охватывается извне и изнутри человеческой сущностью, личностным человеческим началом, которое существует — без преувеличения — в каждой его «клетке». Можно сказать, что принцип «соединения» личности и мироздания в известной степени можно охарактеризовать как принцип «нераздельности и неслиянности». Творя свой поэтический универсум, Заболоцкий открывает мифологему «панантропизма», согласно которой каждая частица мироздания обретает человеческую ипостась, «воипостазируется». Эта мифологема является определенной редукцией христианского понимания человека и его места в сотворенном Богом универсуме.

Мифологема «панантропизма» связана и с другими аспектами религиозной мысли и представляет собой своеобразный «христианский след» в поэтической мифологии Н. Заболоцкого. Действительно, человек в его поэзии пронизывает все «этажи» мироздания: и земной мир во всем разнообразии его форм, и царство смерти, и «мир незримый». Он наполняет собой все и вся. Но эта характеристика в христианском богословии может быть отнесена только к Богочеловеку – Христу, ибо Он есть «полнота наполняющего все во всем» (Еф., 1, 23). В системе христианских представлений о мире человек создан по образу и подобию Божию, следовательно, в каком-то отношении человек – это бог. Как показывает в своем труде «Элементы средневековой культуры» П. Бицилли, при недостаточно четком разграничении природы Творца и природы твари происходит переход от мистического богословия к мистическому пантеизму (панантеизму). Ученый пишет: «На идее божественности человека строится вся мистика. <...> Теоретики мистического богословия учат, что первой ступенью созерцания должно быть познание Бога в Его созданиях, поскольку он запечатлен в них.<...> Каждое существо – твой учитель, обучающий тебя любить Бога, проповедует Джордано да Ривальто, почти слово в слово повторяя пантеиста Скота Эриугену»⁴.

Мистический пантеизм, возникший на основе христианства, естественно, не отвергает Бога. Именно из этого «корня» могла бы расти поэтическая мысль Заболоцкого. Но, как мы знаем, в системе его мироощущения Бог отсутствует. Философскую систему Заболоцкого мы могли бы назвать мистическим материализмом, построенным по образу и подобию мистического пантеизма. В этой системе на месте Богочеловека находится человек. Человек Заболоцкого *занимает* место Бога. Но, «отменяя» Богочеловека, Заболоцкий оставляет человеку, так сказать, богочеловеческие качества. Человек, не имеющий высшего онтологического обоснования, свое существование чувствует и осознает как богоподобное. Во-первых, он не стеснен рамками времени и пространства («Не я родился в мир, когда из колыбели / Глаза мои впервые в мир глядели, – / Я на земле впервые мыслить стал, / Когда почуял жизнь безжизненный кристалл» (1, 223)), не подвластен смерти («А я все жив! Все чище и полней / Объемлет дух скопление чудных тварей» (1, 191), таинственными узами связан с каждой тварью, хотя он не творец ее, а преобразователь. Человек, кроме того, как бы «досоздает» тварь, воплощаясь в корнях, ветвях и листьях, птицах, дождях и зарницах («В его больших ветвях я дам приют уму, / Я с помощью ветвей свои взлелею мысли»; «Я в небе пролечу, как медленная птица, / Я вспыхну над тобой, как бледная зарница, / Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой»).

⁴ Бицилли П. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. С. 18–19.

Человеческое творчество в поэтической философии Заболоцкого становится равным творчеству Бога («Недаром, совершенствуясь от века, / Разумная природа в свой черед / Сама себя руками человека / Из векового праха создает» (1, 424) и равным подвигу Богочеловека, побеждающего смерть:

В какое-то короткое мгновенье
Я наполняюсь тем избытком сил,
Той благодатной жаждою творенья,
Что поднимает мертвых из могил» (1, 419).

Человек в поэзии Н. Заболоцкого конца тридцатых годов и в сороковых годах в целом «...осознает свое бытие как некое высшее все-бытие; <...> он опытно ощущает себя не только как все-человека, но и как все-тварь, все-создание»⁵. Это цитата из труда преп. Иустина Поповича, посвященного природе Церкви. Можно сказать, что Заболоцкий в своем творчестве этого периода являет нам некий аналог Церкви. Но если Церковь – это Богочеловеческий организм, то «Церковь» Заболоцкого – организм антропокосмический.

Итак, в поэтическом мире Заболоцкого мы встречаем удивительное развитие идеи «мыслезёма» Велимира Хлебникова. Человек, растворяясь в природе, обретает бессмертие, не теряя личности. Более того, бессловесная, «безумная» природа, принимая в свое лоно человека, преобразается и сама наделяется человеческим разумом и личностью – низшее уподобляется высшему. «Антропозис» природы приводит к «панантропизму» – к всечеловеку и всечеловечеству. Таково «Торжество “мыслезёма”» в грандиозном поэтико-философском антропокосмическом мифе Николая Заболоцкого.

⁵ Преподобный Иустин (Попович). Православная Церковь и экуменизм. М.: Паломник, 2006, С. 72.

А.М. МИРЗАЕВ

Санкт-Петербург

О ЛЬВЕ АРЕНСЕ, ЛЕТОПИСЦЕ «ПОЛКА БУДЕТЛЯНСКОГО»

Аннотация

Статья посвящена Льву Аренсу (1890–1967), биологу, ботанику, зоологу, поэту, одному из первых исследователей творчества Велимира Хлебникова и его соратников: Григория Петникова, Тихона Чурилина и других; автору статей «Хлебников – основатель будетлян» (1922) и «Слово о полку будетлянском» (1928).

Summary

This article is devoted to Lev Arens (1890–1967), biologist, botanist, zoologist, poet, one of the first researchers of literary works by Velimir Khlebnikov and his associates: Grigoriy Petnikov, Tikhon Churilin and others; author of the articles “Khlebnikov – Founder of Budetljans” (1922), “The Song of Budetljans’ Campaign” (1928).

При сем творение мое
«Слово о полку будетлянском»
Примите дружески его,
Не посчитайте негритянским!
(Вел. 15.11. 1928 г. Из неизданной книги
стихотворений Л. Аренса
«Облачный корабль»)

Хлебниковедам имя Льва Аренса известно в основном благодаря двум его статьям: одна из них, посвященная Велимиру, была напечатана в 1922-м; другая, написанная в 1928 году и обращенная к творчеству уже не только Хлебникова, но и его соратников-«будетлян», пролежала в домашнем архиве более 60 лет; впервые ее опубликовали в 1990 году.

В последнее время в литературе упоминания об Аренсе стали встречаться чаще – и не только в мемуарах «ахматовских сирот» (например, у А. Наймана – в прозе: Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Эксмо-Пресс, 2002. С. 209; у Е. Рейна – в «воспоминательных» стихах: Хроника. 1966 // Мне Скучно без Довлатова. Новые сцены из жизни московской богемы. СПб.: Лимбус Пресс, 1999. С. 99), но и в работах, посвященных В. Хлебникову, Т. Чурилину, русскому литературному авангарду. О самом же Льве

Аренсе писалось редко и скупо. Статьи о нем появлялись либо в малоизвестных, либо в малодоступных изданиях. Так кем же он был, этот «летописец бюджетлянский»?..

«Мой отец, Лев Евгеньевич Аренс, родился 15 августа (н. ст.) 1890 года в селе Мартышкино Петергофского уезда Петербургской губернии. Крестили его в Ораниенбаумской Придворной Пантелеймоновской церкви.

Дед, Евгений Иванович Аренс¹, служил в Российском флоте, имел чин флотогенерала (соответствующий адмиральскому)² и работал в здании Адмиралтейства. Кроме моего отца, у бабушки, Евдокии Семеновны³, родились еще три дочери. Старшая, тетя Вера⁴, стала поэтессой, переводчицей Бальзака, Рони, Гейне, тетя Зоя⁵ – преподавателем ритмики и музыки (кстати, женой А.Н. Пунина), и младшая тятя Анна⁶ – врачом, женою Н.Н. Пунина.

Семья отца жила при дворе, в Царском Селе, где и поступил в гимназию, а затем окончил ее, мой отец. Директором гимназии был поэт Ин. Ф. Анненский. В одном классе с отцом учился племянник поэта Гумилева Николай Сверчков⁷, будущий ботаник Юрий Кос⁸ и немало других, кто стал впоследствии известен⁹.

Годы, проведенные в Царском Селе, были, вероятно, самым благодатным временем для развития разнообразных артистических дарований юных Аренсов: Анны (Гали), Зои, Веры и Льва.

Евгений Иванович с 1903 по 1913 год исполнял обязанности начальника Петергофской пристани и Царскосельского Адмиралтейства. Он проводил шлюпочные парады и устраивал императорские приемы на акватории Большого озера в Царском Селе. служебная квартира Аренса находилась в

¹ Аренс Е.И. (1856–1931) участвовал в русско-турецкой войне 1877–1878 гг.; награжден всеми российскими орденами до ордена Белого Орла включительно, а также иностранными; с 1910 г. – профессор Николаевской морской академии; автор ряда книг по истории русского флота; похоронен в Ленинграде на Новодевичьем кладбище.

² Для генерала флота вышестоящим было звание генерал-адмирала, а нижестоящим – генерал-лейтенанта по Адмиралтейству.

³ Аренс (урожд. Кульпич) Е.С. (1856–1917).

⁴ Аренс-Гаккель В.Е. (1883–1962) была замужем за инженером, чиновником железнодорожного ведомства В.А. Гаккелем.

⁵ Пунина (урожд. Аренс) З.Е. (1886–1969) – педагог, жена биолога А.Н. Пунина.

⁶ Аренс-Пунина А.Е. (1892–1943) – врач, первая жена Н.Н. Пунина.

⁷ Сверчков Н.Л. (1894–1918) – участник африканской экспедиции Н.С. Гумилева в 1913 г.; Сверчкову посвящена книга стихов Гумилева «Шатер» (1921).

⁸ Кос Ю.И. (1889–1961) – ботаник, исследователь флоры Кавказа. О нем и др. выпускниках Царскосельской гимназии см.: *Финкельштейн К.И.* Императорская Николаевская царскосельская гимназия: ученики. СПб.: Серебряный век, 2009.

⁹ Аренс Е. О моем отце // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия (Материалы Вторых Герцывковских чтений в г. Судак 21–23 сентября 2001 года). Москва – Симферополь – Судак: Дом-музей Марины Цветаевой, Крымский центр гуманитарных исследований, 2003. С. 236.

самом Адмиралтействе – «высоком красном доме с балконом», павильоне, выстроенном в голландском стиле, с готическими стенами и башенками. Дом этот и поныне стоит на берегу пруда в Екатерининском парке. Именно здесь, в здании Адмиралтейства, образовался литературно-музыкально-театральный кружок, получивший название «Салон наук и искусств». Три хорошенькие и умные девушки и их брат, приятный в общении и не чуждый искусству, притягивали сюда юных «любомудров», поэтов, музыкантов – блестящую царскосельскую молодежь.

Среди посетителей «Салона» были те, чьи имена станут довольно громкими и весомыми в недалеком будущем: музыкант-виртуоз и композитор Владимир Дешевов, впоследствии автор первых советских опер и балетов; филолог, педагог и переводчик Евгений Полетаев, после революции небезызвестный деятель Наркомпроса, расстрелянный большевиками в 1937 году; Николай Пунин, выдающийся искусствовед и исследователь русского авангарда, написавший вместе с Полетаевым книгу «Против цивилизации», опубликованную в 1918 году (именно Николай окрестил сестер Аренс «принцессами духа», а их брата называл «маленьким принцем»); поэт и граф Василий Комаровский, по определению Николая Гумилева, «русский Анри де Ренье»...

Лев Евгеньевич Аренс – ученый, «натуралист широкого профиля», как он себя аттестовал, ботаник, энтомолог, зоолог, кандидат биологических наук, член Географического и Энтомологического обществ. Его перу принадлежат более ста научных и популярных работ: «О психической жизни одиночных пчел и ос», «Выбор пастбищ для отела оленей», «Орхидея „венерин башмачок“ и доломиты в Карелии», «Кавказская серна в Ставрополе» (ряд статей переведен им с немецкого и французского языков) и мн. др. Первая в «Списке научных трудов», составленном самим Аренсом («К XXX-летию моей научной деятельности»; 1947 г.) – написанная в 1919 году (в соавторстве) рецензия под названием «К вопросу о преобразовании Петербургского Зоосада».

В Географическом обществе Лев Аренс неоднократно выступал с научными докладами. Вот названия некоторых из них: «Адельберт фон Шамиссо как русский путешественник (к 150-летию его вступления на борт брига „Рюрик“ в Копенгагене)», «Мысли Алексея Степановича Хомякова о географии», «Александр Гумбольдт – великий натуралист и географ (к 100-летию со дня смерти и 130-летию посещения России)», «Памяти С.Т. Аксакова – замечательного русского натуралиста», «Анри Фабр – натуралист и педагог». Именно знакомство с трудами Фабра окончательно определило его «научное призвание посвятить жизнь исследованию поведения животных, преимущественно насекомых».

Стихи и прозу Аренс начал писать еще в гимназии. Вот как сам он вспоминал об этом: «Тогда я пробовал свои силы в литературе. Мною были написаны три новеллы, которые были примерно того рода: девушка говорит влюбленному в нее юноше на берегу омута: „Вон там лилии. Достань их – полюблю“. Юноша утонул, и его тело плывет мимо девушки с букетом лилий в руках»¹⁰. Свои опусы он решает показать Николаю Гумилеву. «Мы жили в парке, а Гумилев в центре Царского Села.

Гумилев пригласил меня в кабинет. В глаза бросились расписанные маслом стены, рисунок изображал водяного, омут и лилии, почти как в моей новелле. Гумилев послушал мои стихи, прочитал новеллы и отозвался о них довольно-таки критически, сказал, что слог мне не удастся, слишком много прилагательных и т. д.

Отзыв Гумилева охладил мой творческий пыл, и я бросил писать почти до 30-ти лет, когда я вошел в группу, примыкавшую к футуристам, вместе с Тихоном Чурилиным»¹¹.

После окончания Царскосельской гимназии (1909) Аренс поступил на естественное отделение (биология) физико-математического факультета Петербургского университета. Во время учебы был командирован для работ на биологические станции: Севастопольскую (1910); Селигерскую, Бородинскую (1912); Виллафранкскую (на Средиземном море, во Франции, 1913; он участвовал в деятельности проходящего в это время международного зоологического конгресса в Монако). По окончании университета (1915) пошел добровольцем в военно-морской флот. Получив солдатские Георгиевские медаль и крест, был произведен в подпоручики по Адмиралтейству.

Во время Первой мировой войны судьба вновь свела его с Н. Гумилевым. Но теперь встречались уже не два литератора, а два воина:

«Началась война. Я ушел добровольцем во флот. Сначала – матрос II-й статьи в казармах на Поцелуевом мосту. Затем воевал на Черном море, получил Георгиевский крест и звание гардемарина, щеголял в новых погонах, и все называли меня адмиралом. Наконец я ушел в отпуск и отправился домой в Царское Село. В вагоне поезда П<строград> – Ц<арское> С<ело> встретил Гумилева. Он был в форме, с солдатским „Георгием“. Мы говорили с ним о войне, о службе в армии. Помню, как он советовал мне во время сна в походе всегда снимать шинель и накрываться ею – так теплее»¹².

После революции Лев Аренс, по его собственному свидетельству, с Гумилевым встречался редко, сталкиваясь разве что на каких-либо литературных вечерах. Но глубокое уважение к нему, любовь к его творчеству

¹⁰ Цит. по: *Аренс Лев. Воспоминания* / Сумерки. № 11. Л., 1991. С. 143–144.

¹¹ Там же. С. 144.

¹² Там же.

он сохранил на всю жизнь и сумел передать своему сыну¹³.

По окончании войны Аренс вернулся в Ленинград, по приглашению А.В. Луначарского работал секретарем комиссии (коллегии) при первом Народном комиссариате по просвещению.

В 1918 году он поступил в НИИ им. П.Ф. Лесгафта, где проработал – с перерывами – около 19 лет. Занимался в основном проблемой поведения животных в природной обстановке.

В уже упоминавшемся машинописном отчете «Список научных трудов...» Аренс сообщает о себе:

«Война 1914 года, а затем Революция отвлекли меня от научной работы, и только с конца 1918 года я <...> приступил по-настоящему к исследовательской работе.

Начал я свою работу под непосредственным руководством Л.А. Орбели¹⁴. Объектом моего первого исследования служил американский таракан *Periplaneta americana*».

В 1919–1920 гг. Аренс состоял ассистентом кафедры гистологии Крымского (Таврического) университета и секретарем Крымского Наробраза.

В начале лета 1919 года он «приехал в Крым (где часто жила семья Аренсов), преподавал в Таврическом университете и сблизился с футуристами, особенно с Тихоном Чурилиным и Григорием Петниковым. Здесь отец написал свой первый цикл стихов»¹⁵.

На протяжении поздней весны и лета 1920 года, т. е. еще при белогвардейцах¹⁶, Тихон Чурилин, Бронислава Корвин-Каменская¹⁷ и Аренс организовали в Симферополе и Евпатории несколько «Вечеров поэзии будущего», в программу которых входили доклады Аренса «Слово о

¹³ Даже после полной потери зрения (лет за десять до своей смерти, наступившей в 2011 году) сын его, зоолог, биолог, палеонтолог Евгений Аренс, помнил наизусть десятки стихотворений Николая Степановича, которые в его исполнении звучали подобно молитве; особенно «Заблудившийся трамвай». Евгений Львович долгие годы работал научным сотрудником Горного музея и преподавателем кафедры исторической геологии и палеонтологии Ленинградского Горного института (ныне – Санкт-Петербургский государственный горный институт (технический университет).

¹⁴ Леон Абгарович Орбели (1882–1958), выдающийся ученый, академик, вице-президент АН СССР, создатель крупнейшей научной школы в физиологии, не побоявшись последствий, которые мог иметь такой шаг, помог Льву Аренсу, в 1939 г. освобожденному из лагеря, устроиться на работу в Хоперский заповедник.

¹⁵ Аренс Е. О моем отце // «Серебряный век» в Крыму... С. 236–237. Евгений Аренс отмечал (там же), что именно в Крыму «отец написал свой первый цикл стихов».

¹⁶ Советская власть окончательно установилась только к ноябрю 1920 года с приходом в Крым войск Южного фронта под командованием Михаила Фрунзе.

¹⁷ Корвин-Каменская Бронислава Иосифовна (?–1945) – супруга и соратница Тихона Чурилина; художница, ученица Константина Коровина. Ей посвящены книги Чурилина «Конец Кикапу» (1918; повесть вышла в ее оформлении) и «Стихи Тихона Чурилина»; она была художником этой книги, она же оформила и обложку сборника стихов Григория Петникова «Поросль солнца» (М., 1918).

полку будетлянском» (молодая поэзия будущего), П. Новицкого «Пафос поэзии будущего», лекция профессора А.А. Смирнова, показ работ Корвин-Каменской, служивших своеобразными иллюстрациями к стихам, чтение произведений В. Хлебникова, Г. Петникова, Т. Чурилина, Божидара, Н. Асеева, Б. Пастернака, В. Каменского¹⁸.

Помимо этого, 14 августа 1920 года «молодыми окраинными мозгопашцами»¹⁹, как они себя называли, в Евпатории был организован «Вечер творчества Т. Чурилина» со «Словом о творчестве Чурилина» Л. Аренса, «живописными примерами» Б. Корвин-Каменской и стихами Чурилина в исполнении С. Прегель, Л. Аренса, О. Мобрай и самого Тихона Васильевича²⁰.

По свидетельству Е.Л. Аренса, именно Тихон Чурилин «познакомил моего отца с моей будущей мамой – Саррой Иосифовной Савускан»²¹. Она, караимка, приняла православную веру, и в декабре 1920 года родители поженились. 7 октября 1921 года, в Симферополе, родился я: это было время, когда в Крыму на улицах лежали трупы погибших от голода... Вскоре мои родители выехали в «сытый» Петроград...»²².

Связаны были Чурилин, Корвин-Каменская и Аренс и почетным членством в обществе «Председателей Земного Шара», придуманном Хлебниковым²³. Чурилина, вероятно, в сопредседатели принимал сам Велимир, с которым встречался Тихон, уехав из Крыма на гастроли в Харьков в марте 1918 года. А свою жену Брониславу и Льва Аренса он кооптировал в Председатели уже, надо полагать, своей волей, считая себя наделенным

¹⁸ Подробнее об этом см.: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Кн. 2. Футуристическая революция (1917–1921). М., 2003. С. 274–276, 533, 539–540. См. также программы вечеров: РГАЛИ.Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 6, 8, 9, 10а.

¹⁹ См. манифест МОМ – воззвание «Молодых Окраинных Мозгопашцев» (то есть Т. Чурилина, Б. Корвин-Каменской и Льва Аренса), 1920 г.: *Чурилин Т.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. Д. Безносова и А. Мирзаева. М.: Гилея, 2012. С. 303–304.

²⁰ РГАЛИ.Ф. 1222.. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 10. См. также: *Крусанов А.* Русский авангард... Т. 2. Кн. 2. М., 2003. С. 275.

²¹ Аренс (урожд. Савускан) С.И. (1897–1982). 6 августа 1920 г. Т. Чурилин подарил Сарре Иосифовне «именной авторизованный экземпляр № 47» своей «Второй книги стихов» (1918) с инскриптом: «За твое чистое доброе / сердце по праву / Будущая Мать / любящие тебя / Тихон / Бронислава».

²² *Аренс Е.* О моем отце // «Серебряный век» в Крыму... С. 237. В письме от 27 апреля 1922 г. Лев сообщает П. Митуричу, что в марте этого года он «бросил якорь в тихой гавани Петрограда. Вернулся из Крыма с женой и сыном Евгением» // См.: *Митурич П.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники. Письма. Воспоминания. Статьи. М.: Литературно-художественное агентство «РА», 1997. С. 14.

²³ См. в чурилинском фонде «Временник» № 3 и список членов «Трехсот семнадцати председателей земного шара»: РГАЛИ.Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 4. В этом списке есть, помимо Аренса, и другие петербуржцы – художник и музыкант Михаил Матюшин; писатель Борис Лазаревский; организатор и «хунд-директор» кабаре «Бродячая собака» режиссер и актер Борис Пронин; поэт Михаил Кузмин; писатель и художник Юрий Юркун; художник Натан Альтман; композитор Артур Лурье.

для этого необходимыми полномочиями, — «за живой дей и верность Делу Будетлянскому»²⁴.

«Крымское братство» положило начало дружбе и многолетней переписке между Тихоном Чурилиным, его женой, Петниковым и Аренсами. В 1918 году, одновременно с повестью Чурилина «Конец Кикапу», Григорием Петниковым была выпущена чурилинская «Вторая книга стихов» — в организованном им самим, Николаем Асеевым и Божидаром харьковском издательстве «Лирень»²⁵. Петникову же и посвящен этот небольшой поэтический сборник, состоящий всего лишь из 14-ти стихотворений, входящих в неопубликованную книгу под названием «Льву — барс»²⁶. Одноименное стихотворение, открывающее «Вторую книгу», посвящено Льву Аренсу.

Весной 1922 года семья Аренсов возвращается в родной город. 27 апреля Лев сообщает об этом в письме (в Москву) своему близкому знакомому художнику Петру Митуричу:

«Дорогой Петр Васильевич!

В марте месяце после продолжительного и бурного путешествия бросил якорь в гавани Петрограда. Вернулся из Крыма с женой и сыном Евгением. Все трое шлем Вам привет, да здравствуйте!»²⁷.

В конце этого письма он просит Митурича передать привет Крученых и Хлебникову.

В 1923–1931 гг. Лев Аренс работает преподавателем на кафедре зоогеографии Географического института, Географического факультета ЛГУ; читает лекции в Институте прикладной зоологии и на курсах пчеловодства. В 1931—1932 гг. Аренс — ученый специалист Всесоюзного института растениеводства.

В 1932–1934 гг. он является научным сотрудником оленеводческого совхоза (Нарьян-Мар, Ненецкий национальный округ), изучает кормовую базу оленьих пастбищ: луговых растений и лишайниковых покровов, а также некоторых пищевых растений. Любопытно, что именно в Нарьян-Маре Аренсу удалось напечатать свои стихи. 13 февраля 1934 года местная газета «Narjana Wynder» («Нарьяна вындер» — «Красный тундровик»), помещавшая статьи Льва Евгеньевича, посвященные экологии пастбищного питания северного оленя, опубликовала его стихотворение «Нарьян ты», написанное на Малой Земле 25 июля 1933 года²⁸:

²⁴ Чурилин Т. Повесть // РГАЛИ.Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 5—6.

²⁵ В выходных данных книг, выпущенных «Лирнем», значатся либо Москва, либо Петербург (Петроград), хотя в действительности все они печатались в Харькове.

²⁶ См.: РНБ.Ф. 1294. Ед. хр. 15; РГАЛИ.Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 22.

²⁷ См.: Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда... С. 14.

²⁸ Через пару месяцев здесь же появилась заметка «Стихи молодых поэтов», в которой давалась оценка поэтическому творчеству местных литераторов, в том числе и Л. Аренса («Narjana Wynder». 1934. 5 мая).

Безоблачная синь
Над тундрой беспредельной
Куда глаза ни кинь
Повсюду путь недельный.

Темнеет черный чум
На сопке или мыльке²⁹,
И слышен тихий шум
Воды в речной развилке.

Пестреет ряд холмов,
Разбитых сочной лягой³⁰.
Пастух, гони быков,
Держи хорей с отвагой.

Неровен в тундре час,
Неровна почва тундры,
Пастуший зорек глаз
И все пути не трудны.

Надвинется ль туман,
Иль вьюга слепит очи,
Скользит наш караван
Через бугры и кочи³¹.

С 1935 по 1939 год Аренс – сотрудник сельскохозяйственной опытной станции Беломорско-Балтийского комбината (близ города Повенца Карельской ССР). В это время (в 1937 г.) он пишет статью «Разрозненные мысли о лирике вообще и о лирике Пушкина в частности». Отправляя ее – в рукописном виде – сестре Вере, он сопровождает послание припиской: «8/II 1937 г. Милый друг Верочка! Посылаю тебе заметку о лирике. Перепечатанная на машинке, она красуется в рамках нашей барачной стенгазеты, рядом с заметкой „Олейна на Кумсе“. Твой брат Лев Аренс»³².

Аренс был осужден Особым Совещанием НКВД СССР к заключению в ИТЛ 4 марта 1935 года – как СОЭ («социально-опасный элемент») – на

²⁹ В языке коми «мыльк» означает «возвышенность», иначе – «холм», «бугор», «сопка».

³⁰ У северных народов лягой именуют непротаскиваемую лужу, колдобину, ямину с водой; омут в реке.

³¹ Коча (*устар.*) – то же, что и кочка.

³² Статью можно прочесть на сайте К.И. Финкельштейна, посвященном Царскому Селу: http://kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NGU_Arens_proizv1.htm

пять лет. Освобожден из Беломорско-Балтийского лагеря НКВД «по окончании срока с зачетом 252 рабочих дней» 15 июня 1939 года.

После освобождения он занимался научной деятельностью в Ленинграде, Сумской и Ярославской областях, около десяти лет был сотрудником Тебердинского государственного заповедника.

Умер Лев Евгеньевич Аренс – после тяжелой болезни – 23 июля 1967 года.

Стихотворения Аренса при его жизни практически не печатались (иногда ему удавалось включать поэтические тексты в свои научные статьи, а в 1925 году он даже смог включить – в качестве эпиграфа к одной из статей – две строки из стихотворения Николая Гумилева «Деревья» (1916): «Я знаю, что деревьям, а не нам / Дано величье совершенной жизни...»)³³.

Во второй половине 1920-х годов Лев Аренс начал складывать «По книгу стихов» под названием «Облачный корабль». Книга эта, оставшаяся неопубликованной (в разное время из нее были напечатаны лишь несколько стихотворений; всего в нее входят 83 текста, последние датируются 1929 годом), открывается посвящением «Сарре! Возлюбленной жене моей!»:

Читая твои дорогие строки,
Я видел твое прекрасное лицо,
Глаза твои карие глубокие;
Серебряное, татарское кольцо.
(22.X.1926 г.)

В «Облачном корабле», помимо стихов, посвященных «татарскому цветочку», как ласково именовал Лев любимую жену, Пушкину (вернее, его «тени»), Блоку, Ахматовой, сестре Вере, «Мадонне», испанскому живописцу Луису де Моралесу, V-й симфонии Бетховена, Роберту Шуману, Гафизу, Дванадцатым церковным праздникам, природе, растениям и цветам, – помимо этих и прочих адресных и просто лирических текстов, есть и стихотворения, связанные с Велимиром Хлебниковым, которого Аренс почитал и уважал, но другом своим назвать, конечно, не мог, а также с другим «будетлянином», близким своим приятелем и соратником Григорием

³³ См.: *Аренс Лев*. Воспоминания // Сумерки. № 11. Л., 1991. С. 144. В конце своих мемуаров Аренс сообщает, что эта статья была опубликована в 10-м номере журнала «Украинский охотник и рыболов» (1925). К этому же времени относится и другая его статья – «Дети и цветы». Написанная в 1925-м, она была опубликована совсем недавно (См.: Цветопредставление. Сборник стихов и прозы / сост. Л. Копанева. СПб.; Рязань: ООО Фирма «Интермета», 2008. С. 20–35). Аренс помещает там стихотворение Н. Гумилева «Детство» (1916), приводит две строки из его стихотворения «Природа» (1917), а также помещает большое количество своих стихов, посвященных растениям и цветам.

Петниковым. Последнему посвящено стихотворение, названное автором «Приветствие Григорию Петникову в Евпаторию»:

Привет с украинской реки
На берег киркинисский³⁴ моря.
Веселое нам прореки
О смысле тайномудром горя!

К нему же обращается «будетлянский летописец» и в одном из текстов, написанных в 1928 году и посвященных Григорию Сковороде:

Во свитке, с видлогою
И с дудкой в устах
С торбой за спиною,
С палицей в руках
Бродил мудрец Сковорода Григорий
Среди украинских нагорий.

И я, как придорожный
Тому свидетель – цвет цикорий,
Шлю привет тебе дорожный,
Петников Григорий.

Есть в книге и стихотворение «Золотоосень» (1928) с эпиграфом из Хлебникова:

На эти златистые пижмы
Росистые волосы выжми.
В. Хлебников

Кружевные, белые диски моркови
Посреди же цвет алеет – капля крови
В золотистых головках девясил
Лепестки цикория небосине.
Накопленье, созреванье юных сил
Отраженье золотое осени
Желтых пижм солнца круженья
Прозрачной оздуши хваленья

³⁴ На месте нынешней Евпатории прежде существовало древнегреческое поселение Керкинитида (греч. Керκινίτις, Kerkinitis).

Другое, совсем короткое стихотворение, тоже 1928 года, называется «Облик Ка»:

Образы розовые вечера облака
Лаком точно кровию обрызганы
Золотыми копьями пронизаны
Знаком бирюзовым голубеет облик Ка!

Еще один небольшой «благодарственный» поэтический текст, чуть более позднего времени и не входящий в состав «Облачного корабля», посвящен Митуричу и «освящен» именем Хлебникова:

Петру Митуричу благодаренье
За Хлебникова том второй творенье³⁵

Прекрасный мастер наш дедал
Благодарю тебя Митурич
За то, что Велимира дал
Путь указующий Лазурич!³⁶
(14 февраля 1930)

Исследованию творчества Велимира посвящалась и статья Аренса «Хлебников – основатель бюджетлян» (напечатана под псевдонимом «Вел», – сокращенный вариант от «Велснера»; обратно читается «Аренс Лев»). Она была напечатана в журнале «Книга и революция» (1922. № 9–10 (21–22). Петроград). Машинописный вариант статьи имел посвящение «Т.В. Чурилину», которое затем, по каким-то причинам, было зачеркнуто красным карандашом. С некоторыми сокращениями статья была помещена во внеочередном выпуске парижского журнала «семейного альбома» «Мулета» (1985 г. Спецномер к 100-летию В. Хлебникова).

Другая его работа, «Слово о полку бюджетлянском», посвященная Тихону Чурилину, была впервые опубликована в том же приложении к «Сумеркам» – «Теория и практика „Игры в аду“» (см. также «Хлебниковские чтения». СПб., 1991, С. 135–150; сб. материалов конференции, посвященной

³⁵ Второй том Собрания произведений Велимира Хлебникова под редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова был выпущен «Издательством писателей в Ленинграде» в 1930 г. тиражом 3200 экземпляров. В него вошли стихотворения 1906–1916 гг.

³⁶ Это стихотворение, «Облик Ка», «Григорий Сковорода» и четверостишие, вынесенное в эпиграф к данной статье, публиковались в литературном приложении к самиздатскому питерскому журналу «Сумерки»: «Теория и практика „Игры в аду“» (К 80-летию русского авангарда) / Сост. А. Гурьянов и А. Мирзаев. Сумерки. 1990. № 10+1 (тираж 250 экз.).

Хлебникову и проходившей в Музее А.А. Ахматовой в Фонтанном Доме 27–29 ноября 1990 г.)³⁷.

Совсем недавно текст «Слова...» был также включен в состав двухтомника Тихона Чурилина «Стихотворения и поэмы»³⁸, где он опубликован по авторизованной машинописи, представляющей собой, по всей вероятности, текст доклада «Хлебников и бюджетляне», с которым Аренс выступил на открытом заседании Вольфила 11 сентября 1922 года³⁹. В кратком отчете об этом заседании (и другом, состоявшемся чуть раньше, 10 сентября, и тоже посвященном «поэту и мудрецу Велемиру Хлебникову, „ушедшему за куб“»⁴⁰: в этот день прозвучал доклад Н. Пунина «Хлебников и государство времени») сообщалось:

«Аренс осветил Хлебникова, как основателя нового учения – бюджетлянства, национального, основанного на глубоких традициях, на ощущении времени, образования Солнца, противопоставая его западному футуризму, основанному на скорости. Приводя несколько примеров его творчества, Аренс коснулся „заумного языка“, как возможности, в которую верил Хлебников: объединить всю Землю одним языком, называя себя председателем Земного шара, как и написано на дереве у его могилы. Невозможно охватить сразу гениальное проникновение поэта, невозможно понять его, подходя с точки зрения „критики и интереса“ – нужно уметь интуитивно, волевым усилием соединиться с ним, не гносеологически, а онтологически воспринять мир. Хлебников умер, но умер ли, жил ли этот странный, бледный, молчаливый человек „не от мира сего“ – его мироощущение идет сменить ложь рационализма и эстетизма. В полях времени с ним встретимся».⁴¹

Текст «Слова о полку бюджетлянском» составлен из семи эссе, посвященных «бджетлянам»: В. Хлебникову, Г. Петникову, Т. Чурилину, Божидару, Н. Асееву, Б. Пастернаку и В. Каменскому. Первое из составивших «Слово...» эссе – с посвящением Тихону Чурилину – также было опубликовано в 1922 году в псковском журнале «Новая жизнь»⁴². Оно имеет значительные расхождения и с машинописным вариантом, который был взят за основу при публикациях в «Сумерках № 10+1», в Хлебниковских чтениях и в приложении к двухтомнику Т. Чурилина, а также со статьей

³⁷ В этом сборнике впервые опубликовано письмо Петра Митурича, написанное в Санталово за 2 дня до смерти Велимира Хлебникова (26 июня 1922 г.) и адресованное «Пунину Н.Н. (для Л.Е. Аренса)»; письмо начинается словами: «Дорогой, золотой Лева Евгеньевич!...» (С. 136–137). В книге П. Митурича «Записки сурового реалиста...» (С. 166; коммент. 11.) ошибочно указывается, что в Хлебниковских чтениях напечатано и письмо Аренса к Митуричу от 23 июня 1922 г. (в «Записках сурового реалиста...») оно опубликовано на стр. 22–23).

³⁸ Чурилин Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 305–321.

³⁹ См.: *Н.Л. [Николай Лапшин]. Поэт Времени / Жизнь искусства*. Пг., 1922. № 37 (860). 19 сент. С. 7.

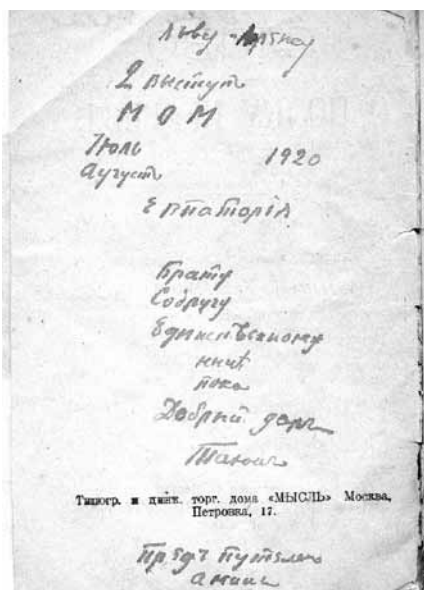
⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

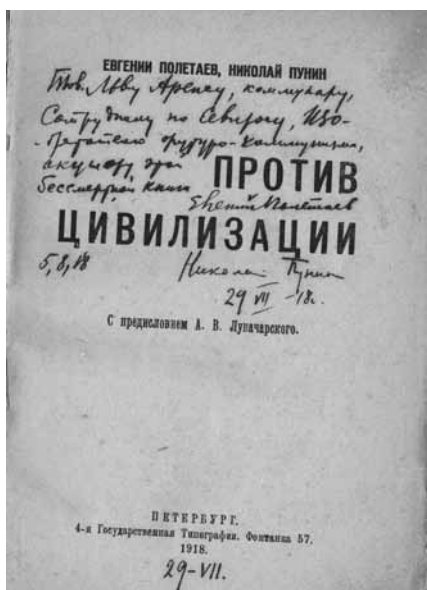
⁴² *Велснера [Аренс Л.]. Слово о полку бюджетлянском. Велемир Хлебников // Новая жизнь (Псков). 1922. № 9/10. С. 30–31.*

«Хлебников – основатель будетлян». Судя по анонсу в журнале «Новая жизнь», редакция собиралась поместить и другие «будетлянские» очерки Аренса в последующих выпусках, но осуществить это не удалось по причине довольно тривиальной: номер, в котором был напечатан текст Л.А. «Велемир Хлебников», оказался последним. На нем «Новая жизнь» прекратила свое земное существование...

Но совершенно иная, новая жизнь начинается для текстов Льва Аренса. Надо полагать, его научные труды в ближайшем будущем «реабилитируют», оценят по достоинству и опубликуют – вместе с его «авангардными» статьями, стихотворениями, дневниками; наряду со стихами и лучшими переводами его сестры Веры, мемуарами, дневниками и стихотворениями отца-«флотогенерала»; очень жесткими и сильными лагерными воспоминаниями его двоюродной сестры Лидии Аренс, дружившей с Максимилианом Волошиным и оставившей яркие страницы, повествующие о нем и прекрасных коктебельских поэтических безумствах.



Дарственная надпись Тихона Чурилина Льву Аренсу на обороте титула книги «Слово о полку Игореве» (М., 1912).
Июль–август 1920



Дарственная надпись на титуле книги Е. Полетаева и Н. Пунина «Против цивилизации» (СПб., 1918).
«Тов. Льву Аренсу, коммунару, Сотруднику по Севпросу, Изобретателю футуро-коммунизма, акушеру этой бесценной книги. Евгений Полетаев Николай Пунин. 29.VII. – 18 г.»

АННА АХМАТОВА

СТИХОТВОРЕНИЯ

(1909—1960)

*Литом
Евгеньевичу
Армену
6 его день
оружески*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1961

*Ахматова
15 авг. 1961
Комарово*

Дарственная надпись автора на книге
«Анна Ахматова. Стихотворения.
1909—1960» (М., 1961).
Комарово. 15 авг. 1961

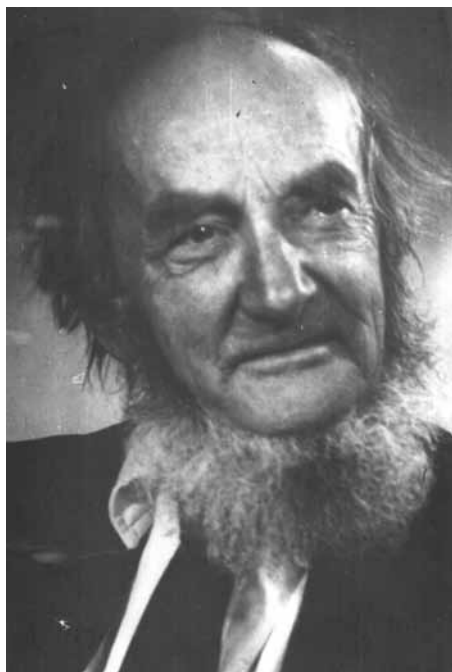
СПРАВКА

Дана гр. *Евгеньевичу Леву* рождения *1890* года
урожен. *с. Мартышкино*, осужден *всехми*
Ленингр. обл. *Советским Н. К. В. Д. СССР*
Ч. Марты 1935 г.
по ст. ст. *как с о з* УК
к заключению в ИТЛ на *5* лет,
с дополнительным ограничением *Нел*
в том, что он *по окончании срока*
с 20 летним 252 работ
из Беломорско-Балтийского лагеря НКВД сего
числа освобожден.

СССР
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ
ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
БЕЛОМОРСКО-БАЛТИЙСКИЙ
КОМБИНАТ
ОТДЕЛЕНИЕ БЛАГ
Учона 1935 г.
№ 11479
ПАСПОРТ
ОТРИ УТРАТЕ НЕ
ВОЗВРАЩАЕТСЯ



Справка о реабилитации Л.Е. Аренса. 24 ноября 1959 г.



Лев Арнс. На обороте фотографии
надпись: «15/28 марта 1913 г. У грота
Grimaldi близ Ментона»



*Петр Митурич. Портрет поэта
Льва Евгеньевича Аренса.*

*1 мая 1926 г. (бумага, черный
карандаш). Оригинал находится
в собрании Государственной
Третьяковской галереи*



*Лев Аренс.
Середина 1960-х годов*



*Сарра Иосифовна Аренс (Савускан),
жена Л. Аренса. Рисунок Б. Корвин-
Каменской. 5 декабря 1917*



Евгений Аренс, сын Л. Аренса. 1990

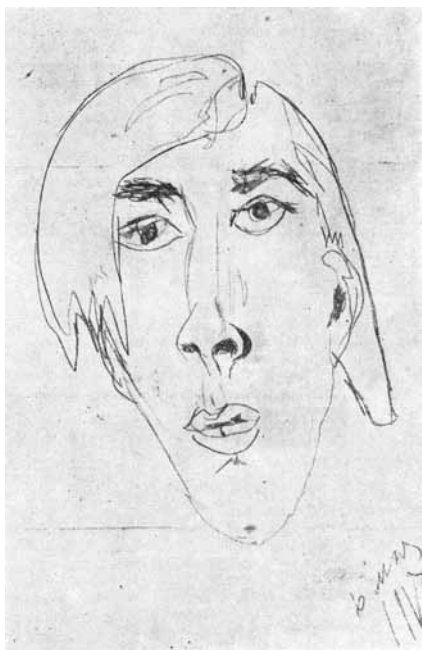


Вера Аренс, сестра Л. Аренса.
1910-е годы



Евгений Иванович Аренс, отец Л. Аренса. На обороте фотографии надпись: «Моей милой, бесценной подруге жизни, Диночке Строгановой, в знак горячей любви и неизменной привязанности. Евгений Аренс. С. Петербург. 11 августа 1882 г.»

Тихон Чурилин. 1930-е годы



*Велимир Хлебников.
Портрет Григория Петникова 1917 г.*

ТРАДИЦИИ АВАНГАРДА В НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ 1930-х – СЕРЕДИНЫ 1950-х ГОДОВ

Аннотация

В статье выявляются и прослеживаются традиции авангарда в неофициальной поэзии 1930-х – середины 1950-х годов на материале творчества обэриутов, Николая Глазкова и других представителей неподцензурной литературы этого времени. Показано, что неофициальная поэзия разоблачала фальшь и несостоятельность советской литературы, вскрывала ограниченность ее творческих возможностей и утверждала духовную свободу личности.

Summary

In the article is devoted to bringing out the traditions of avant-garde in unofficial poetry of 1930–1950 years. The material is the creations of Oberiu, Nikolay Glazkov and other representatives of literature of that period. Unofficial poetry revealed false and failure, unsealed narrowness creative attitudes of soviet poetry and asserted freedom of a person.

Смысловой параллелью к обозначению «неофициальная поэзия» выступают выражения «подпольная», «альтернативная», «параллельная», «другая», «вторая» поэзия. Это независимое, противостоящее господствующим эстетическим представлениям и осуществляемое вопреки запретам неподцензурное творчество авторов, находящихся не только вне главенствующего в сталинский период социалистического реализма, но и вне советской системы ценностей. Это творчество тех «еретиков», которые, по мнению Е. Замятина, высказанному еще в начальный период становления советской государственности в статье «Я боюсь» (Дом искусств. Пг., 1921. Сб. 1), не желали быть «исполнительными и благонадежными чиновниками», правоверными послушниками государственного «католицизма», не терпящего ни малейшей критики в свой адрес.

Сопротивляющихся режиму ждала суровейшая кара: тюрьмы, лагерь, ссылки, а то и «высшая мера» – расстрел. Среди жертв политического террора – Осип Эмильевич Мандельштам (1891–1938) с его знаменитым памфлетом о Сталине «Мы живем, под собою не чуя страны...»; Анна Александровна Баркова (1901–1976), а также Евгения Семеновна Гинзбург (1906–1977); Елена Александровна Ильзен (1919–1991); Юрий Осипович

Домбровский (1909–1978); Нина Ивановна Гаген-Торн (1900–1986); Ариадна Сергеевна Эфрон (1912–1975); Татьяна Ивановна Лещенко-Сухомлина (1903–1998); Светлана Ивановна Шилова (1929–1992); Юлия Васильевна Панышева (1912–?) и сотни других создателей поэтических творений, которые могли бы с полным правом присоединиться к строкам «тюремного поэта», как называла себя Елена Львовна Владимирова (1902–1962): «Мои стихи шагали по этапам, / Не спали ночь над нарами тюрьмы. / Их трудный путь страданиями впечатан / В нагую, злую почву Колымы»¹.

Политическая поэзия, поэзия репрессированных авторов – создателей лирики и песен ГУЛАГа – одна из важнейших линий развития литературного процесса 1930–1950-х годов. Антитоталитарная гражданская лирика выражала неприятие существующего строя и несла в себе инвективы, сатиру, пафос духовного сопротивления.

Но в сталинскую эпоху советской власти вся художественно-эстетическая деятельность (а не только лирика гражданского неповиновения) воспринималась и оценивалась через призму политических представлений. В условиях гонений лишённые возможности публиковать свои произведения, непризнанные авторы уходили в культурное подполье, общаясь с узким кругом единомышленников. Стихи существовали в устной форме, переписывались от руки, печатались на машинке. Их производство и распространение представлялись властям крамоллой, подрывом устоев, проводником опасного неверия в коммунистические проекты даже тогда, когда в этих стихах не было ничего, связанного с политикой и идеологией. Так случилось с обэриутами, чья абсурдистская эстетика во время первой волны их арестов в 1931 году была квалифицирована в качестве инструмента враждебной советской власти деятельности.

Для обэриутов как наследников авангарда 1910-х годов характерна позиция противления цивилизационным устоям. Для них цивилизация – это мир благомыслящего человечества, погрязшего в мещанстве, это царство ложной упорядоченности, основанной на доводах разума, понимаемого как рассудок (отчужденная форма рациональности). Художественная практика обэриутов направлена против логоцентричного мира. Их искусство обретало идентичность в процессе руинирования существующих систем ценностей. Разрушающее каноны, искусство не могло оставаться прежним и начинало подпитываться собственной энтропийной энергией.

Негативность обэриутов – это не только критика жизни (как в реализме, развенчивающем недостатки, выявляющем своими сюжетами социальное неблагополучие), а, прежде всего, критика конвенций, существующих

¹ Цит. по интернет-публикации: http://www.belousenko.com/wr_Dicharov_Raspyatyel_Vladimirova.htm).

способов познания и восприятия действительности, критика форм того искусства, которое претендовало на роль культурного мейнстрима. Поэтому их произведения своими внутренними качествами, характером структурно-образного решения демонстрировали разложение высказывания, претендующего на обобщение, умозаключение, художественное исследование, то есть обладающего познавательно-изобразительной функцией. В стихи и прозу вселялись противоречивость, несообразность, нонсенс, смех.

Обэриуты осознавали себя эстетическими реформаторами, обновляющими искусство. Они дерзко экспериментировали, создавая необычные художественные миры, в которых причудливо пересекались – при одновременном отталкивании – элементы разных культурных традиций: фольклорных, классических, модернистских.

Столкнувшись с несовершенством жизни, обэриуты, глядя на нее «голыми глазами», решились на ревизию самих основ мироустройства. Заново устанавливая меру мира, они делали это иронически утрированно, эксцентрично:

Дальнейшее толще предыдущего

Сом керосинки толще.

Толще лука морской винт.

Книга толще тетради

а тетради толще одной тетради.

<...>

Все же книга гибче супа

ухо гибче книги

суп желте^e и жирнее чем лучинка

и тяжелее чем ключ².

Вещи и предметы, природные явления и общественные процессы получали новое, пародийное осмысление. Устанавливая причины «жизни, времени и сна», Хармс писал:

Сон – это птица с рукавами

А время – суп высокий, длинный и широкий

А жизнь – это времени нога (II, 97).

² Хармс Д. Я вам хочу рассказать одно происшествие... // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: Чинари в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М.: Б.и., 1998. Т. 2. С. 108–109. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской – страниц.

Такой подход фиксировал исчезновение видимой иерархии в жизненном потоке, отрицание причинно-следственных связей. Группировка представлений чаще всего основывалась на случайной аналогии и была полностью свободной от предварительного продумывания, а установленный жизненный ход подвергался пересмотру вплоть до отрицания очевидного. Гносеологический скепсис отчетливо звучит, например, в размышлениях А. Введенского: «Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени» (I, 542).

Мир не выдерживал проверки на истинность, представал непонятным, нелепым. «Непонятность» мира освобождала от строгих рамок логики, объективных детерминант, конвенционального смысла. Это особенно очевидно именно в случае с «крайней левой» объединения – А. Введенским, сделавшим своим девизом «звезду бессмыслицы», с помощью которой он надеялся достичь собственного варианта поэтической гармонии: «В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями. Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, мы говорим: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово вышел, непонятное слово. А теперь: он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел» (I, 544–545).

Это радикальное сомнение, гносеологический и аксиологический скепсис и не позволяли обэриутам строить свои высказывания как утвердительные конструкции, способные претендовать на окончательность суждений, истину в последней инстанции. Как полагали обэриуты, логическим и рациональным путем не получить достоверных знаний и не войти в контакт с миром, во-первых, потому, что он хаотичен и абсурден, во-вторых, потому, что инструменты его познания несовершенны и не адекватны объекту постижения. Язык (в том числе и художественные конвенции, а также сюжет, жанр, композиция) и категории человеческого разума не работают больше. Отсюда их критика средствами самого искусства.

Картина мира создавалась диссонирующими аккордами красок и в целом представляла собой саморазрушающуюся реальность прежде всего потому, что в основе творчества лежал принцип бессмыслицы, которая должна, с одной стороны, дискредитировать существующие логико-смысловые и языковые модели, с другой – показывать эсхатологию мира, его трагический исход, с третьей – быть эквивалентом нового понимания – «необусловленным взглядом на мир вне детерминированных механизмов сознания»³. Проблема заключается, однако, в том, как

³ Мейлах М. «Что такое есть Потец?» // Введенский А. Полн. собр. произв.: В 2 т. М.: Гилея, 1993. Т. 2. С. 12.

добиться такой «необусловленности» и «внедетерминированности» без ущерба для результативности познавательного акта и убедительности художественного высказывания.

Перешагивая пределы рационального, обэриуты культивировали поэтику абсурда, что проявлялось на всех уровнях художественной структуры: фонетическом (фрагменты фонетической зауми у Д. Хармса), фразеологическом (свободное словоупотребление и произвольное сочетание слов), сюжетно-композиционном (отсутствие причинно-следственной детерминации действия, «осколочность» сюжетных фрагментов и алогизм их соединения, сдвинутость пространственно-временных координат или их отсутствие и др.), жанровом (осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм, подобных фольклорным небылицам, детским потешкам, считалкам, осложненным чертами площадного комикования и непривычного «черного юмора»).

Калейдоскопичность образов, сплетение далеких планов и разноравненных оценок, отсутствие движения к значимому финалу, отказ от обобщений компенсируются у обэриутов стиховой основой, в целом сохраняющей, хотя и не всегда последовательно, свою инерцию на протяжении произведения, организуются посредством сценки, диалога. Спор персонажей, голосов животных, отвлеченных опредмеченных сущностей – неких смысловых аспектов действительности – составляет канву многих произведений обэриутов. Разговоры эти текучи, с взаимопереходом противоположностей, спонтанными сериями вопросов и ответов. Они то претендуют на ученую беседу или философский трактат, то являются заурядной бытовой ссорой. Их псевдологическая и квазихудожественная природа диковинным образом уживается с поэтичностью, обаянием подлинного искусства.

Обэриутам пришлось жить и творить в условиях тоталитарной действительности, подавляющей творческие импульсы художников. Формирующийся и распространяющийся социалистический реализм требовал эстетической унификации и нивелировки индивидуальностей, однозначно требуя служения коммунистическому проекту. Обэриуты противопоставили аскетическому монизму советского искусства плюрализм творческих возможностей, изживая отчаяние, страх смерти, гнет окружения не в форме прямого отрицания или концептуальных рефлексий (элементы сатиры у них есть, особенно у Заболоцкого, но носят широкий характер и не направлены непосредственно на советскую жизнь), а путем высветления онтологических бездн художественно материализованного хаоса. Их иронические художественные игры, бессмыслица и абсурд были своеобразными средствами заклинания жизненного кошмара.

Позиции поэта-идеолога, создающего произведение как ответ на запросы политических инстанций социума, обэриуты противопоставили позицию

поэта, не только избегающего всякой выраженной социальной ангажированности, но и находящегося как бы вне текста, превратившего последний в арену самоговорящих голосов, философского диспута самовыявляющихся сущностей. Автор в этих условиях становится производной текста, его активность творца проявляется теперь не в виде единоличной монологической деятельности, подчиняющей своей власти внутреннее пространство текста (в частности, тематическое его единство), а в форме посреднической деятельности «скриптора»-медиатора. Он теряет власть над текстом, потому что не выстраивает его как целое, не заботится о слоге, последовательном стиховом ритме и даже соблюдении единого размера. В наиболее излюбленном обэриутами жанре сценки сталкиваются автономные голоса жизни, чьи разговоры не образуют связного сюжета. Наблюдается отчуждение автора, перестающего быть организационным центром поэтического высказывания. На первом плане оказывается сама ирреальная художественная действительность, отрешенная от «диктата» авторской преднамеренности. Эта реальность во многом фиктивна, ибо образована означающими без означаемого в условиях отсутствия стратегии целеполагания и замысла.

Обэриуты сами устанавливали правила оперирования с объектом, совершенно не заботясь о правдоподобии и мотивированности внутри художественной реальности, однако делали это таким образом, что обретенная ими свобода раскрепощала и читателей, обеспечивая расположенность к тексту и совместный выход в область творчества и экзистенциальной игры. Причудливый художественный мир обэриутов возникал в результате игнорирования типического, устоявшегося в пользу случайного и немотивированного. Так утверждалась творческая свобода, которая для обэриутов была особенно важна с точки зрения предпосылок к главному эстетико-познавательному акту – выявлению лежащего за пределами разума, передаваемого лишь с помощью «иероглифа» образных построений.

Литературные связи других авторов неофициальной поэзии (их поименный состав в полном охвате невозстановим) также свидетельствовали об интересе к отторгаемой советским обществом поэзии модернистского типа, к авангардным исканиям поэтов 1910–1920-х годов. Так, в творчестве старшего из поэтов, Андрея Звенигородского, ощутима связь с ранним русским декадентством – тяга к темам смерти, inferнальной любви, индивидуализма. В стихотворении «Правда о себе» (1942) он признается:

Я жутко в мире одинок!
Среди людей тоскую больно,
И лишь себя я богомольно
Читать умею между строк⁴.

⁴ Поэзия Московского университета от Ломоносова и до... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poesis.ru/poeti-poezia/zvenigorod/biograph.htm>

Георгий Оболдуев испытал влияние литературной эстетики футуристов, имажинистов, конструктивистов. Он входил в объединение, называвшееся Союз Приблизительно Равных, среди участников которого И. Аксенов, К. Андреев, И. Пулькин, Я. Фрид. В 1934 году Оболдуев попадает в лагерь до конца десятилетия (по одним сведениям за цикл стихов «Мысли до ветру», по другим – за чтение на одной из квартир «контрреволюционных» стихов М. Цветаевой). При жизни поэт опубликовал единственное стихотворение «Скачет босой жеребец...» (Новый мир, 1929, № 5), хотя диапазон его творческих возможностей пролегал от отдельных лирических стихотворений до объемных циклов («Устойчивое неравновесье», «Мысли до ветру»), обширных панорам «обозрений» («Людское», «Поэтическое», «Живописное»), а также стихотворного романа «Я видел».

Столь же обширен стилиевой спектр художественной палитры этого автора. Синтаксические формы его поэтической речи определяются инверсиями, языковой избыточностью и цветистостью выражений, сочетанием экстраординарных слов с фамильярно-грубоватыми речениями, специальной лексики с ономапеей и неологизмами. Его семантически емкая поэзия поражает многообразием красок, полифонией голосов, отражающих разнообразие жизни. Она наполнена прихотливыми авторскими суждениями, личными нотами, субъективными акцентами. Ассоциативный принцип соединения лирических фрагментов заменяет событийную последовательность сюжета. Положение осложняет ирония, распространяющаяся не только на объект изображения, но и на самого автора. Многие стихи Оболдуева выражали критическое отношение к советской действительности и развивали «тему сохранения человеческого, гражданского и артистического достоинства перед лицом всесильного тоталитаризма, победившей *антикультуры*, антиисторизма»⁵. Поэт готов был в условиях всеобщего падения гуманистических ценностей стать последним форпостом их защиты и будить совесть, уподобляясь тревожно ухающему филину:

Угрюма ночь. На вихре свежем
Слетаться б чумам и проказам.
Кастрирован и обезврежен
Весь, даже самый малый, разум.
Того гляди, загаснет уж
И кроличье дрожанье душ...

⁵ Айги Геннадий. Судьба подпольной поэзии Георгия Оболдуева // Оболдуев Георгий. Устойчивое неравновесье. Мюнхен: Otto Sagner in Kommission, 1979. Составление и подготовка текста А.Н. Терезина (псевдоним Г. Айги). Курсив автора. – И.В. Цит. по интернет-публикации: http://www.opushka.spb.ru/text/aigi_obolduев.shtml

Могёшь ли ты? Могу, могу
Сиреной выть в ночи «угу-у!»⁶.

Поэтом руководило осознание гибельности избранного обществом пути, лишаящего человека свободы, возможности использовать свои человеческие силы:

Мы не знаем ни храмов, ни скиний,
Откровения ждет наш ковчег.
Нам и город зияет пустыней,
Потому что там выпал, как иней
От дыханья судьбы человек⁷.

Андрей Егунов (Николев) входил в 1920-х годах в группу эмоционалистов, возглавляемую Михаилом Кузминым, дружил с Константином Вагиновым, пересекался с творчеством обэриутов. В 1933 году был арестован по делу «об идейно-организационном центре народничества» и выслан на три года в Томск. После войны был второй арест и новый, на этот раз десятилетний, срок.

Егунов написал в 1930-х годах поэму «Беспредметная юность» (две редакции: 1933 и 1936 годов) и большинство стихотворений цикла «Елисейские радости». Будучи знатоком и переводчиком классической литературы, Егунов активно использовал античную образность, реалии прошлых культур, сталкивая их с современностью, которая виделась сквозь призму скептической иронии, разочарованности:

Нанюхался я роз российских,
и запахов иных не различаю
и не хочу ни кофею, ни чаю.
Всегдашний сабель блеск и варварство папах,
хоронят ли иль Бога величают
иль в морду мне дают, остервенясь –
скучаю меж соотечественников немусикийских,
но миром тем же мазан и пропах –
кто долго жил среди плакучих роз,
тому весь мир ответ, а не вопрос⁸.

1935

⁶ Оболдуев Г. Стихотворения. Поэма / Сост. А.Д. Благинина. Подгот. текста И.А. Ахметьева. Вступ. ст. В. Глоцера. М.: Виртуальная галерея, 2005. С.146–147.

⁷ Оболдуев Г. Стихотворения. Поэма. С. 106.

⁸ Николев А. Елисейские радости. – М.: ОГИ, 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/nikolev1-2.html>

Исследователи пишут о барочной подоснове мировосприятия «подземного классика»⁹, оказавшегося в стороне от центральных коллизий века и изображающего мир как хаос, театр, сон, угрозу и опустошение, отмечают черты карикатурности и пародийности в стиле его произведений, фиксируют «повышенное внимание к бессмыслице», сближающее Егунова с обэриутами¹⁰.

Обэриутская «бессмыслицы звезда» (Александр Введенский) светила также и Павлу Зальцману. Он родился в Кишеневе в семье кадрового офицера царской армии, учился на декоративном отделении Первой государственной художественной студии в Ленинграде и одновременно в Государственном институте истории искусств, жил в Одессе, Ленинграде, Алма-Ате, работал иллюстратором в журналах, художником кино, преподавал историю искусства. Он был учеником Павла Филонова с его теорией и практикой аналитического искусства, а также испытал влияние «заумного» футуризма и обэриутской эстетики. Уже в первой половине 1930-х годов Зальцман экспериментирует как с фонетической и неологистической, так и с семантической «заумью».

В первом виде «зауми» используются звукосочетания, лишенные определенного смыслового значения («Саки леки лек лек»¹¹), либо создаются новые слова по типу футуристических «неведомых» слов («Скрыни сроки в потору / Таталы за взвешено / на коромысле в дыку / вклотни червекрови»). Это речь, игнорирующая синтаксис и грамматические законы. Она звучит как высказывание на непонятном, загадочном языке. Так написаны стихотворения «Детский сад в Бердянске», «Ветер. Дворик на горе. Суматоха на дворе» (1935). Однако чаще всего наблюдается смешение «нормальной» поэтической речи и неологистических конструкций («Едем через Кореиз», «Каждый из дому в карманчике...», 1935).

В семантической «зауми» представлена речь грамматически правильная, но в логико-смысловом плане обессмысленная. Стихотворения, выполненные в таком ключе, изображают маловероятную, либо остраниненую, абсурдную картину:

Какой-то странный человек
Был пастырем своих калек.
Он запускает их с горы,
Они катятся как шары,

⁹ См. о термине подробнее: *Богомолов Н.А.* Категория «подземный классик» в русской культуре XX века // Новое литературное обозрение. 1995. №16. С. 91–97.

¹⁰ См.: *Пинегина Е.Л.* Историко-литературные контексты творчества А.Н. Егунова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2009. С. 20.

¹¹ Здесь и далее произведения П. Зальцмана цит. по: *Зальцман П.Я.* Сигналы Страшного суда. Поэтические произведения. М.: Водолей, 2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://thelibrary.ru/books/pavel_zalzman/signaly_strashnogo_suda_poeticheskie_proizvedeniya-read.html

Потом кладет их под горой
В мешок глубокий и сырой.
Там в сокровенной темноте
Они лежат уже не те.
(«Псалом II», 1940)

Именно в таких стихах, творчески преображающих действительность, раскрываются возможности раскрепощенного сознания, способного создавать воображаемую, поэтически выразительную реальность. Эти стихи ближе всего к философско-художественным видениям обэриутов. Сравним:

Оцарапав ключья туч
О горелый красный лес,
Дождь прошелся кувырком
По траве. И улетел.
Сосны вспыхнули как медь,
Трубы кончили греметь,
Солнце сопки золотит.
За блеском дождевых червей,
За черными стеблями трав,
Туман застлал далекий путь
До шелковых синих снежных гор.
А тут горят стволы,
Текут куски смолы.
Мы расправляем грудь,
И вспыхивает медь¹².
(Зальцман)

Бог проснулся. Отпер глаз,
Взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон.
Это сонный зверь зевнул.
Это скрипнул тихо стул.
Это сонный, разомлев,
Тянет голову сам лев.
Спит двурога коза.
Дремлет гибкая лоза.

¹² Цит. по интернет-публикации. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newkamera.de/lenchr/salzmann.html>

Вот ночную гонит лень –
Изо мха встает олень.
Тело стройное несет,
Шкуру темную трясет.
Вон проснулся в поле пень:
Значит, утро, значит, день.
Над землей цветок не спит.
Птица-пигалица летит,
Смотрит: мы стоим в горах
В длинных брюках, в колпаках,
Колпаками ловим тень,
Славословим новый день.
(Хармс «Пробуждение элементов», II, 66)

Евгений Кропивницкий и Ян Сатуновский разрабатывали эстетику примитивизма. Установка на антипафосность, будничность, обыденность естественным образом вела их к изображению низовых аспектов советского быта:

Смята белая перина,
В душной комнате тепло.
После сцены балерина,
Коновалова Ирина,
Парамоновой назло
Пригласила Иванова –
И теперь он пьян и спит...
Ночь в окно глядит сурово,
Острый серп, как нож торчит¹³.
1939

Интересно обратить внимание на то, как сравнительно нейтральное описание переходит в зловещую символику угрозы (о луне: «острый серп, как нож торчит»).

Изображение бытового неблагополучия («За стеной кого-то били, / Кто-то тонко голосил»¹⁴) сопровождалось у Е. Кропивницкого и глубокой критикой советской социальности. Певец окраины («Окраина» – так назывался один из рукописных его сборников), Кропивницкий близко знал и понимал представителей «люда», среди которых проститутки, пьяницы

¹³ Кропивницкий Е. Стихи // НЛО. 1993. № 5. С. 248.

¹⁴ Там же. С. 247.

(«Поллитровка», 1950) и дебоширы, а то и преступники («Арестанты», 1949). Стихи демонстрировали неприятие негодной действительности.

Протестное начало в неофициальной поэзии выявляло социальную активность личности и фиксировало несогласие с господствовавшими представлениями, внутригосударственной политикой. Критика социальных условий и сложившегося идеологического дискурса была формой инакомыслия, осознанного понимания существующего неблагополучия:

Я на мир взираю из-под столика.
Век двадцатый – век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
тем для современника печальней!¹⁵

1944

Автор этих строк Николай Глазков осознавал себя «неофутуристом», продолжателем творчества В. Хлебникова и В. Маяковского. В 1939 году он участвует в организации молодежно-студенческой поэтической группы «небывалистов», близкой по типу авангардистским объединениям 1910–1920-х годов, отказывавшимся от канонов официального искусства (кроме Николая Глазкова, в нее входили Юлиан Долгин, Николай Кириллов, Евгений Веденский, Алексей Терновский, Вадим Баженов и еще несколько человек). Принципам социалистического реализма юные бунтари противопоставляли четыре «небывалистических кита»: «примитив», «экспрессию», «дисгармонию» и «алогизм». Члены объединения устраивали домашние читки и обсуждения стихов, выпустили в начале 1940 года два самостоятельных поэтических альманаха, один из которых назывался «Расплавленный висмут. Творческий зшиток синусоиды небывалистов». Вскоре слух о возникновении группы дошел до учебной администрации, и репрессивная машина сделала свое дело: объединение было запрещено, участники его – наказаны (последовало изгнание из комсомола, а Николая Глазкова как лидера группировки исключили из Московского государственного педагогического института)¹⁶. Однако Глазков не только не ушел из литературы, а стал непризнанным кумиром, легендарной фигурой, отказывавшейся творить по канонам соцреализма. Его свободе и независимости завидовали¹⁷.

¹⁵ Здесь и далее стихи поэта, кроме оговоренных случаев, цит. по изд.: *Глазков Н.И.* Избранное. М.: Худож. лит., 1989. С. 360. Страницы указываются в тексте в круглых скобках после цитаты.

¹⁶ История группы «небывалистов» рассмотрена в кн.: *Винокурова И.* «Всего лишь гений...». Судьба Николая Глазкова. М.: Время, 2006. С. 89–110.

¹⁷ По свидетельству современника, Илья Сельвинский, обращаясь к Николаю Глазкову, сказал однажды: «Счастливый вы, Коля... Вы можете писать все, что хотите» (*Штейн Сергей.* Воспоминания соседа // *Воспоминания о Николае Глазкове: Сборник.* М.: Советский писатель, 1989. С. 37).

Поэтические интересы и пристрастия у Глазкова определились довольно рано. Они формировались под воздействием стихов Серебряного века и, особенно, поэтов футуристического круга. Эстетика и поэтика футуризма, выработанные им модели творческого поведения отчетливо преломились в художественной практике начинающего поэта. Главным было стремление создавать поэзию, отличающуюся от распространенных социалистических ее образцов. Отстаивание состоятельности такой поэзии опиралось на авторитет центральных положений авангарда о ценности всего необычного и неизведанного, связанного с культом нового (Иного) и необходимостью нарушать общепризнанные представления, художественные правила и культурные конвенции. Поэтому Глазков настаивал, что поэзия «начинается с новизны», когда «сочиняются сны весны», призывал забыть все «дельные указания» относительно правил стихотворного письма и с полным сознанием собственной правоты утверждал:

В стихах лишь тот себя прославил,
Кто не придерживался правил! (156, 160)

Возникал интерес к различного рода «ошибкам», поскольку оказалось, что они таят в себе творческий потенциал («Бывает и так: ошибется поэт, / И дремлет в ошибке сила!» (с. 159); «...писатели не кассиры; / Не мешайте им ошибаться, / Потому что в ошибках сила» (350)¹⁸. Нормальное же становилось сродни обыденному и скучному. В результате предпочтение отдавалось аномальному:

Мир нормальный, нормированный,
По порядкам нумерованный
Совершает в ногу шествие, –
Я ж стою за сумасшествие. (462)
1943

Сумасшедший – одна из излюбленных фигур неклассического искусства. Речь идет не о душевно больных людях, страдающих психическими расстройствами, умалишенных (хотя, так или иначе, и о них тоже), а о метафорическом переосмыслении преимуществ и свободы, которыми располагает сумасшедший: с одной стороны, к нему приковано человеческое внимание в плане заботы и надзора, с другой – ему многое позволительно

¹⁸ См. о роли ошибки в футуристической парадигме творчества: *Иванюшина И.* Философия и поэтика ошибки в художественной системе русского футуризма // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб.: РГПИПЦ СПбГУТД, 2004. С.110–114.

и многое сходит с рук. Такой метафоризации, наделяющей сумасшествие позитивными коннотациями, служит включенность в различные социокультурные контексты – религиозно-мистические, художественно-эстетические. Сакральные и художественные практики облагораживают безумие, делают его носителем исключительных, притом ценных свойств и достоинств. История духовно-религиозной жизни полна сюжетов о сивиллах и прорицателях, блаженных и юродивых, приобщенных к высшему знанию, божественному ясновидению. Творческий экстаз как род безумия превозносили романтики, «безумству храбрых» пел гимны М. Горький, безумие, наряду с любовью и смертью, сделали предметом художественной рефлексии декаденты 1890-х годов, символисты, ища путей в нереальный, но истинный мир, ценили священное безумие, причащающее к великим тайнам эсхатологии и эзотерики. В 1910-х же годах появились уже психиатрические обоснования культурной значимости безумия¹⁹.

Желая привлечь к себе внимание, футуристы в быту, продолжая линию своего бунтарского творчества, вели себя странно, использовали экстраординарные одежды (кофты, банты, фраки странного кроя и кричащего цвета), яркие парики, нестандартные украшения, раскраску лица. Эти элементы ряженья восходили к цирку (возникали сознательно поддерживаемые ассоциации с клоунами, коверными, «рыжими» со своими эксцентрическими номерами), к средневековому театру (использовался имидж бродячего мима, шута, скомороха, ярмарочного зазывалы), церковной паперти и базару с «не имущими сраму» юродивыми в рубищах и веригах, обличающими ложь благопристойного мира. На облике футуристов, их поведении лежала печать нарушающего спокойное течение жизни вызова, мятежности и, как представлялось обывателям, явной «ненормальности». Они искали новые территории, заполняя их собственным содержанием, исследовали пределы искусства и степень прочности имеющихся границ. Дмитрий Мильков справедливо подмечает: «Быть в авангарде, значит быть на границе искусства, высвечивая его сущность, свойства, возможности. Искусство авангарда – искусство маргинальное, искусство, открыто заявляющее о себе, идущее на конфликт, на столкновение»²⁰. Исследователь творческого поведения авангардистов Сергей Даниэль определяет его как девиантное и связывает с резким отклонением от существующих норм: «...интенция авангардизма состоит не просто в смене ориентации, каковая представляет собой нормальную историческую динамику искусства, – суть дела в другом. Принципиально значимой является сама демонстрация отрицания, риторика отрицающего жеста, слова, всего поведения, – пишет

¹⁹ См., например: *Вавулин Н.* Безумие, его смысл и ценность. Психологические очерки. СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1913.

²⁰ *Мильков Д.* «Обэриутский текст» как поведенческий феномен // Хармсиздат представляет: Авангардное поведение. СПб. 1998. С. 136.

ученый. – <...> Авангардное поведение имеет характерный репертуар ролей и соответствующий набор масок: юродивый, шут, хулиган, сумасшедший, дикарь и т. п. Всякий раз это смена наряда. Ни Ларионов, ни Маяковский не совпадали, конечно, с тем или иным избранным ими образом и обликом, но реализовали основную интенцию авангарда. Именно для этого Ларионов являлся с раскрашенным лицом на Кузнецком, а Маяковский поражал публику в том же людном месте сакраментальной кофтой и комбинацией цилиндра с голой шеей»²¹.

В соответствии с тем, как негативизм (отрицание, бунт, девиация) в авангарде 1910-х годов становился средством самоутверждения, Глазков использовал различные амплуа и маски: клоуна и шута, юродивого, ненормального и сумасшедшего:

Поэзия! Сильные руки хромого!
Я вечный твой раб – сумасшедший Глазков. (378)

Он называл себя «отщепенцем и изгоем», «белой вороной». Но при этом он всегда настаивал на собственной исключительности и огромном потенциале креативности, осознавая себя как гениального поэта («...Я гений и знаток...», 197), пока еще не признанного мастера стиха, открытие таланта которого – дело будущего:

Я больше поэт в девять (в энной степени) раз,
Чем король Лир – король,
А представители широких масс
Не понимают, какой я герой.
Я общепризнанный непризнанный гений,
Легендарный Глазков...²²

1943

Главной темой Глазкова стала тема поэта и поэзии, и освещал он ее в ключе весьма созвучном футуристическим концепциям. Футуризм отстаивал собственное понимание искусства и творческой личности. По этой концепции, искусство должно было стать средством, изменяющим жизнь. Футуризм хотел стать разработчиком новых путей развития, носителем революционных культурных ориентаций, обеспечивающих успех на пути прогресса. Он с воодушевлением относился к завоеваниям науки

²¹ Даниэль С. Авангард и девиантное поведение // Хармсиздат представляет: Авангардное поведение. С. 43.

²² 45-я параллель. Поэтический альманах № 23 (271). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.45parallel.net/nikolay_glazkov/mezhdu_predkom_i_potomkom/

и техники, однако эти плоды цивилизации были всего лишь союзниками в деле воплощения проекта тотальной перестройки жизни, осуществляемой искусством – универсальным органом самопознания и модернизации. Футуризм развивал мессианские амбиции символизма и намеревался создать свой спасительный способ жизнедеятельности и творчества, позволяющий преодолеть проблемы настоящего и с надеждой смотреть на будущее.

В поэтах-футуристах кипела энергия, бурлила витальная сила. Их привлекало все грандиозное и необыкновенное. Тяга к неизведанному составляла психологическую почву их поведения. Устремляясь к будущему, они вместе с тем жили становящимся, богатым возможностями настоящим. И это переживание современности – нахождение себя в точке развивающейся живой действительности – чрезвычайно мобилизовало их жизненную энергию, усиливало желание действовать *здесь и сейчас*, расплывая потенциал накалившихся эмоций, ярких чувств в бурных восторгах и ненависти, в экспансивных, часто избыточных жестах. Человек «футуристического формата» словно мерялся силой с окружением, самоутверждаясь в борьбе, бунте и агрессии. Физически-телесное поэтому становилось мерой человеческой состоятельности. Среди футуристов были спортсмены и летчики. Они любили риск, остроту ощущений, ценили мужественность и физическую силу. Эти бытовые параметры личности, трансформируясь и усиливаясь, переходили в искусство.

Человек-художник в футуристическом толковании представлял в укрупненном виде, ему было подвластно многое. Своей интуицией он пронзал покровы Вселенной, воздействуя на жизнь, проектировал будущее. Конкретный автор нередко отождествлял себя с такой необыкновенной личностью. Отсюда – присутствие подчеркнуто индивидуалистических нот в творчестве В. Маяковского, В. Каменского, И. Северянина. Их «высказывания от первого лица» нередко отдавали рекламой и неприкрытым самолюбованием. Василий Каменский, например, аттестовавший себя «зажигателем звезд», писал:

Поэт-мудрец и авиатор,
Художник, лектор и мужик,
Я весь изысканный оратор,
Я весь последний модный шик²³.

В этом же ряду находятся суперхвалебные самоаттестации И. Северянина («Я, гений Игорь Северянин»), В. Хлебникова («Король Времени», «Председатель Земного шара»), К. Олимпова («Я великий Константин Олимпов») и др.

²³ Каменский В. Моя карьера // Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 83.

Глазков трактовал роль поэта – художника в широком смысле – в терминах и понятиях творческого свершения, перекликающегося с активизмом футуристических акций и представлений. Художник в состоянии «овладеть миром» и преобразовать действительность:

И художник в мире непогоды
Ожидая, миром овладел,
И тогда сверкнули пароходы,
Ночью – пароходы по воде. (26)

1939

Лирический герой Глазкова – альтер эго автора²⁴ – полагает: «Кто званья достоин поэта, / Тот видеть сквозь годы обязан» (1939, 27). Мечтая о славе («...надо мне, / Мое чтоб имя стало громким»), лирический субъект определял себя как пророка, поэта, ждущего грандиозных свершений:

Но я пророк. Но я поэт,
Хочу, чтоб было небывало. (69)

1943

Отсюда ноты неизбежного будущего торжества: «Я войду еще / Под победные своды» (28).

Самоутверждение поэта во многом осуществлялось по лекалам футуризма. Личность поэта представляла значительной, обладающей большим запасом творческой энергии:

Лез всю жизнь в богатыри да в гении,
Небывалые стихи творя.
Я без бочки Диогена диогеннее:
Сам себя нашел без фонаря. (360)

При этом оставались важными и значимыми обычные человеческие измерения. Глазков был крепок физически (ходили легенды о мощи его рук, силе сжатия кисти и рекордах в армреслинге), обладал не аристократической, а, скорее, мужицкой внешностью, чем чрезвычайно гордился:

²⁴ Прочитировав особенно понравившееся четверостишие Глазкова с указанием собственного местожительства как факта искусства, отличающегося подлинностью и естественностью («Живу в своей квартире / Тем, что пилю дрова. / Арбат, 44, / Квартира 22»), автор вступительной статьи к тому же «Избранного» поэта Евгений Евтушенко отмечает: «У Глазкова нет придуманного лирического героя – гомункулуса, которого выводят в своих колбах безликие стихотворцы. Его герой – это Николай Иванович Глазков, 19-го года рождения, живущий именно на Арбате, 44, кв. 22» (Евтушенко Е. Скоморох и богатырь // Глазков Н.И. Избранное. С. 6).

Я к сложным отношениям не привык,
 Одна особа, кончившая вуз,
 Сказала мне, что я простой мужик.
 Да, это так, и этим я горжусь.
 Мужик велик. Как богатырь былин,
 Он идолищ поганных погромил,
 И покорил Сибирь, и взял Берлин,
 И написал роман «Война и мир»! (227)

Именно его пригласил Андрей Тарковский на роль летающего на доморощенном воздушном шаре мужика в фильме «Андрей Рублев». Глазков ценил жизнерадостный порыв, напор и физическую силу, оптимальное сочетание личностных возможностей:

Славен, кто выламывает двери
 И сквозь них врывается в миры,
 Кто силен, умен и откровенен,
 Любит труд, искусство и пиры. (343)

В стихах Глазкова задавался вектор вызова обстоятельствам и судьбе, звучал со свойственным авангарду оптимизмом мотив преодоления, победы. Порой это выглядело как откровенное мальчишество и озорство: «...Но, товарищи, мне тесны / Очертания всяческих рамок. / Я велик, и не на ходулях, / Мой разум и вера не шатки. / Я покину трамвай на ходу, / И не просто, а с задней площадки. / Мне ль удариться стоит в запой? / И – растак твоего ферзя!.. / И полезу через забор, / Если лазить туда нельзя» (185).

Но чаще его призыв крушить препятствия выглядел вполне продуманным и выношенным жизненным кредо:

Довольно жить на почве зыбкой,
 Препятствия не сокруша. (15)
 1937

Здесь так и слышится лозунговость строчек Маяковского: «Довольно жить законом, данным Адамом и Евой!». Юношеский максимализм и бравада руководили советами порвать с традиционными жанрами и нормами творчества:

Долой сюсюканье сонета!
 Бросай сонеты в Лету лет.
 <...>

Другие жанры называй
И сочиняй другие песни. (24)
1939

Творческие принципы отстаивались шумно и решительно с использованием образности боевых сражений: «И прогремят стихи пускай / Со-звучьями атак» (46) Поэт мыслил себя, подобно Хлебникову, воителем («Я отважный и доблестный витязь, / Полководец своих стихов» (1949. С. 145), тем более, что у поэта, как и у футуристов, были свои враги:

Я лез на дерево судьбы
по веткам мыслей и поступков.
Против меня были рабы
буржуазных предрассудков. (340)

Это все то же ненавидимое поэтами-футуристами мещанское болото, чинуши от литературы, бюрократы. Они не понимают поэта, считают его стихи примитивными. Отстаивая свою простоту как естественность, природную силу и поэтический дар, поэт язвительно замечает относительно «достижений» людей, кичащихся «сложностью души»:

Правдиво отразить двадцатый век
Сумел в своих стихах поэт Глазков,
А что он сделал, – сложный человек?..
Бюро, бюро придумал... пропусков! (227)

Противостояние усиливается в условиях проблематичности получить доступ к читателю через публикацию собственных стихов и достигает своего накала:

И если я не буду напечатан,
А мне печататься сегодня надо,
То я умру, швырнув в лицо перчатку
Всем современникам, – эпоха виновата²⁵.

Далее следует, безусловно, не столь радикальный, как предлагаемый в процитированных строчках, но не менее показательный с точки

²⁵ Глазков Н. Между предком и потомком // 45-я параллель: Поэтический альманах. № 31 (271). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.45parallel.net/nikolay_glazkov/mezhdu_predkom_i_potomkom/

зрения взаимоотношения с футуризмом шаг. Швыряние в лицо перчатки дублирует дуэльный жест футуристов с «Пощечиной общественному вкусу». Это выражение неприятия складывающейся в литературе ситуации. Разрешилась же она (по крайней мере, частично) переходом на самиздатовские технологии. Глазков стал готовить самодельные книги, снабжая их пародийным аналогом обозначения издательства «Самсебяиздат», сокращенного впоследствии до перешедшего в общее пользование и ставшего хрестоматийным «Самиздата» (по поводу этого именованья Глазков писал: «“Самиздат”» – придумал это слово / Я еще в сороковом году...», 198). В этих рукодельных книгах оживала традиция футуристических книг «самописьма», сохраняющих живые прикосновения переписавших от руки и раскрасивших их авторов.

Говоря о связи поэтического авангарда и молодого Глазкова, следует помнить, что начинающий автор любил поэзию Хлебникова и Маяковского, жил в атмосфере, созданной их творчеством, общался с людьми, причастными к футуризму и авангарду 1920-х годов – Лилей и Осипом Бриками, Крученых, Асеевым, занимался в литературных семинарах Сельвинского и Кирсанова. Если не благоговением, то уж точно уважением наполнены стихи Глазкова, посвященные Велимиру Хлебникову (стихотворение «В. Хлебникову» 1944 года, вторая главка поэмы «1946 год» 1946 года), поэтам-футуристам (поздние стихи «Будетляне», 1968; «Футуристы», 1970). Хлебникова поэт считал своим учителем: «Был не от мира Велимир, / Но он открыл мне двери в мир» (423). Утопический Ладомир обернулся у Глазкова мифическим Поэтоградом, который стал метафорой счастья, свободы, любви и творчества. В параллель хлебниковскому делению людей на изобретателей творян и приобретателей появилась глазковское противопоставление «творителей» «вторителям»:

И творители проторяют
Неизведанные пути,
А вторители повторяют,
Ибо надо куда-то идти (343).

Благодаря своему таланту Глазков не стал эпигоном и творчески развивал авангардные традиции, но влияние знаменитых предшественников так или иначе обнаруживается не только в общих принципах и творческих концепциях, но и в самой стилистике, словотворчестве, художественных приемах. Так, он создавал неологизмы (коромыслил, утоня (в значении «утонув»), поллитрич, деньгология, моейнее, стихованье, неэдакно), активно использовал звукопись с нарочитым подбором звуков («В это время хохотом хотений / Мир химер художника покрыл») (26); «Арабы, арбы,

рабы / Двугорбых верблюдов горбы» (29)), паронимическую аттракцию («Один поэт: / – Учусь / У чувств. – / Другой поэт: / – Учись / У числ!» (467); «Лодки сушатся на суше, / Лодки водятся в воде» (474) и составные рифмы («двери те – не верится», «дующий – войду еще», «жить ли – огне-тушитель», «день царя – тенденция», «трудиться я – традиция», «вот свод-ка – вот как», «до пят его – пятого», «на Неве дома – неведомо», «век, стра-на – экстренно», «заманили – за меня или», «как Янцзы – вольтерьянцы»). Попадаются у Глазкова анжамбеманы, на переносе разрывающие слова:

У молодости на заре
Стихом владели мы искусно,
Поскольку были мы за ре-
волюционное искусство. (340)

Редко, но встречаются попытки визуализации стиха, свойственной почти всем футуристам (особенно раннему Маяковскому, а также Камен-скому с его «Железобетонными поэмами»), как в стихотворении «Дождь 16-го августа», в котором строчка о стекающей с крыши воде напоминает рисунок этого стекания:

С крыш с
р
ы
в
а
л
и
с
ь водопады, струйки,
Дождь резвился, как никто иной... (143)

1948

В стихах Глазкова много цитат, переключек и отсылок к стихам футуристов. Так, название поэтического цикла «Схема смеха» заимствовано у Маяковского. Перифразами из Маяковского выглядят некоторые строки поэмы «Фантастические годы» (1944).

Можно забыть на вокзале зал
И тысячи прочих комнат;
Но квартиру, в которой замерзал,
На экваторе приятно вспомнить (359), –

этот катрен напоминает строки Маяковского из поэмы «Хорошо!»: «Можно забыть, где и когда пузы растил и зобы, но землю, с которой вдвоем голодал, – нельзя никогда забыть». Еще пример: «...стихи, они от строки до строки / Существуют помимо воли автора, / А может быть, даже и вопреки» (360). Здесь скрытая цитация известного пассажа из стихотворения Маяковского «Юбилейное»: «Но поэзия – пресволочнейшая штукавина: существует – и ни в зуб ногой». Интересно стихотворение «Эпилог» (1945):

Рур ликовал,
Наступал на Урал,
Грыз наш металл,
Как бур.
Прошла та пора,
Грохочет «ура»,
Урал поломал
Рур!²⁶

1945

Аллитерация на «р», обыгрывание звукового состава слова «Рур» в соединении с междометием «ура» похожи на приемы стихоречевой обработки у Крученых в его текстах, помещенных в журнале «Леф» (1923, № 1) – «Траурный Рур» и «Рур радостный» (пример звукописи у Крученых: «Рур, ура! / Ура Руру! .../ Рур / Ура-ра-ра-ру / Ру-бка!»)²⁷

Цитировал Глазков и более радикальные вещи Крученых:

Ночь легла в безжизненных и черных,
Словно стекла выбил дебошир...
Но не ночь, а – как сказал Крученых –
Дыр-Бул-Щил. (26)

1939

Встречается нарушение изосиллабизма строк в духе Хлебникова:

Им злоба затаенная дана,
С какой они смотрели на
Первого русского летуна,
Когда тот прыгал с колокольни Ивана Великого. (20)

1938

²⁶ Цит. по интернет-публикации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://glazkov.ouc.ru/epilog.html>

²⁷ Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 297.

Игровая атмосфера создавалась инверсиями, каламбурами, неожиданными сопоставлениями, парадоксальными – в стиле обэриутов – выводами:

Обнаружили воровку,
Что похитила веревку.
Уголовный кодекс в силе,
На суде ее спросили:
«Отвечай ты нам, воровка,
Для чего тебе веревка?»
И ответила девица:
«Я хотела удавиться»²⁸.

1943

Наша статья наметила лишь некоторые маршруты разговора о скрытых авангардных тенденциях в рассматриваемый исторический период. Но, надеемся, показала, что авангардистская поэзия – значимый ресурс неофициальной литературы сталинской эпохи.

²⁸ Цит. по: Русская виртуальная библиотека. Неофициальная поэзия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/01/07glazkov.htm>

**«УЖ НЕ ЛОЗИНСКИЙ ЛИ?»
ОБ АДРЕСАТЕ РЯДА СТИХОТВОРЕНИЙ
АННЫ АХМАТОВОЙ**

Аннотации

В статье содержится анализ стихотворения Анны Ахматовой «Утешение». Приводятся доказательства того, что произведение посвящено не Николаю Гумилеву и не Михаилу Циммерману, как считалось ранее, а Михаилу Лозинскому. Именно Лозинский в молодости имел в дружеской компании прозвище Бэби, под которым Ахматова скрывала адресата ряда своих стихов.

Summary

This article analyzes Anna Akhmatova's poem «Consolation». The analysis provides evidence that the poem is not dedicated to Nikolai Gumilev and Michael Zimmerman, as was previously considered, but to Michael Lozinski. It was Lozinsky who was nicknamed «Baby» by his friends, and under this name Akhmatova hid the recipient of a number of her poems.

В статье речь пойдет прежде всего о стихотворении, написанном Ахматовой в 1914 г., в начале Первой мировой войны:

Утешение

Там Михаил Архистратиг

Его зачислил в рать свою.

Н. Гумилев

Вестей от него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
В объятой пожарами, скорбной Польше
Не найдешь могилы его.

Пусть дух твой станет тих и покоен,
Уже не будет потерь:
Он Божьего воинства новый воин,
О нем не грусти теперь.

И плакать грешно, и грешно томиться
В милom, родном дому.
Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему.

Современник Ахматовой Виктор Жирмунский написал об этом произведении так: «В годы Первой мировой войны Ахматова создала цикл стихотворений, в которых – без универсально распространенных в то время псевдопатриотических штампов – чувство любви к народу и народное горе показаны сквозь призму переживаний простой русской женщины. Из них широкой популярностью пользовалось и много раз перепечатывалось “Утешение”...»¹

Это больше программное, чем личное стихотворение – к таким стихам можно отнести и произведения времени Великой Отечественной войны «Мужество», «Клятва». В «Утешении» нет местоимения «я», в глазах читателя сближающего героиню с автором. Автор или, скорее, народ (вроде античного хора) обращается к героине «ты». Но сказанное не означает, что в «Утешении» полностью отсутствует личное начало – это не так.

Кажется очевидным, что «Утешение» посвящено Гумилеву: он воевал, значительная часть «Записок кавалериста», присылавшихся им с фронта, рассказывает о военных действиях на территории Польши; ахматовский текст предварен эпиграфом из его произведения (из африканской поэмы «Мик»). Посвящение Гумилеву указано в ряде ахматоведческих работ². Однако очевидное не есть безусловное. Известны два автографа, представляющие собой разные редакции этого текста: первые две строфы с датой 19 августа 1914 г. и окончательный вариант, помеченный сентябрем 1914 г., оба текста – без эпиграфа³. В журнале «Аполлон»

¹ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. М., 1973. С. 47.

² Такой ход мысли представлен, в частности, в статье Полины Поберезкиной «Польские мотивы в творчестве Анны Ахматовой (Заметки к теме)»: «Утешение посвящено Гумилеву, принимавшему участие в военных действиях в Польше...» (Stosunki kulturowo-literackie polsko-wschodniosłowiańskie. Rzeszów, 1995. S. 198), а также в статье Виктории Сасиной «Языковой портрет Польши на основе анализа метапоэтики и художественных текстов акменстов (Г.В. Иванов, А.А. Ахматова, Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам)»: «Эпиграфом к стихотворению “Утешение” стали строфы [Так. – О.Р.] из поэмы “Мик” Н.С. Гумилева, который во время написания А.А. Ахматовой стихотворения находился на фронте. Возможно, именно впечатления мужа легли в основу этого стихотворения и строфа “В объётой пожарами, скорбной Польше” была увидена им воочию» (Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego / Ежегодник Русско-польского института. N.1 (4). Wrocław, 2013. С. 60. В Интернете: u.scribd.com/doc/149227229/Rocznik-Instytutu-Polsko-Rosyjskiego-Nr-1-4-2013). Признаюсь, что и я считала так же, внося «Утешение» в список ахматовских стихов, посвященных Гумилеву (в изд.: Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001. Комментар., с. 113).

³ Тименчик Р.Д., Лавров А.В. Материалы А.А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 420.

за август – сентябрь 1914 г., на самом деле вышедшем в ноябре того же года⁴, стихотворение опубликовано уже с эпиграфом⁵. Значит, он появился к концу октября или несколько ранее. К этому времени Гумилев, начавший хлопотать о поступлении на военную службу сразу после начала войны, уже был в действующей армии, 17 октября участвовал в своем первом бою, однако в Польше он находился только с 12 ноября⁶.

Следует обратить внимание на слова самой Ахматовой, записанные в дневнике ее «первого Эккермана» Павла Лукницкого: «Стихотворение “В объятой пожарами, скорбной Польше...”», для которого взяты эпиграфом строки Гумилева, относится не к Н<иколаю> С<тепановичу>, а к Михаилу»⁷.

Кого Ахматова имела в виду, она Лукницкому не открыла, он должен был не знать – и догадываться. До сих пор не было точных сведений об этом и у ахматоведов. В последние десятилетия закрепилось предположение, что это театральный деятель Михаил Михайлович Циммерман⁸, с которым Ахматова много общалась в 1920-е гг., о чем известно прежде всего благодаря дневникам Лукницкого и Пунина. Однако мы не знаем, была ли Ахматова знакома с Циммерманом в 1914 г. Кроме того, личное дело Циммермана от 1925 г., материалы которого пока не опубликованы, показывают, что он не воевал⁹.

Есть и более весомая причина считать, что «Утешение» не связано с Циммерманом. Как выяснил Лукницкий, стихотворение посвящено тому из двух упоминаемых Ахматовой Михайлов, которого она называла «Бэби»¹⁰, а Михаил Циммерман и Михаил, зашифрованный именем «Бэби», – разные персонажи, это показывает так называемый донжуанский список Ахматовой, составленный ею для Николая Пунина, ее

⁴ Сообщено мне Р.Д. Тименчиком.

⁵ Аполлон. 1914. № 6–7. С. 10. В «Аполлоне» в первой строке эпиграфа – «Сам Михаил Архистратиг».

⁶ См.: Степанов Е. «И смерти я заглядываю в очи...»: Вокруг «Записок кавлериста» Н.С. Гумилева (1914–1915) // Звезда. 2010. № 4.

⁷ Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924–25 гг. Paris, 1991. С. 61.

⁸ См., напр.: Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998–2005. Т. 1. С. 208; Ахматова А.А. Победа над Судьбой: В 2 т. М., 2005. Т. 2. С. 424.

⁹ За информацию о материалах личного дела М.М. Циммермана (ЦГАЛИ СПб.) благодарю Татьяну Сергеевну Позднякову.

Возможно, идея считать Михаила Михайловича Циммермана (1890–1928) адресатом «Утешения» связана с контаминацией двух современников Ахматовой. Второй из них – юрист, автор многих трудов Михаил Артурович Циммерман (1887–1935), окончивший ту же Императорскую Николаевскую Царскосельскую гимназию, что и Гумилев, в 1904 г., по другим сведениям – в 1906 г. (то есть одновременно с Гумилевым). В конце 1914 г. был призван на военную службу в качестве кавалерийского офицера. М.А. Циммерман мог быть знакомым Ахматовой по Царскому Селу, но сведений об этом нет (см. о нем на сайте К.И. Финкельштейна «Царское Село на рубеже XIX и XX веков»: http://kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NGU_Tsimmerman.htm).

¹⁰ Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. С. 83, а также: Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. Париж–Москва, 1997. С. 40.

гражданского мужа с середины 1920-х по 1938 г.: там Бэби и Циммерман фигурируют отдельно¹¹.

В дневнике Лукницкий называет предположительного адресата «Утешения». Переписывая туда посвящения, проставленные карандашом в «Белой стае», по-видимому, рукой Ахматовой, он отмечает: «Стр. 71 “Утешенье”. (Эпиграф) “Михаил” – было подчеркнуто; стерла с насмешливой улыбкой. Тут участвовало слово “Бэби” – тоже стертое. Уж не Лозинский ли?»¹²

Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955) – знаменитый переводчик Данте, Шекспира, Гете и т. д., в молодости – поэт, автор книги стихов «Горный ключ» (Пг., 1916). Друг Ахматовой с 1911 г. и до самой своей смерти. Переводчик Игнатий Ивановский, ученик Лозинского и знакомец Ахматовой, пишет в воспоминаниях об учителе: «Дружба Лозинского и Ахматовой выдержала все испытания жестокого века, была как дар небесный»¹³. Лозинский – один из тех, на чью помощь Анна Андреевна могла рассчитывать всегда, по ее просьбе он готовил к печати многие ее книги. Ему посвящено немало стихов Ахматовой разных лет и воспоминания, где он назван «образцом мужества и благородства»¹⁴. Стихотворение Лозинского «Не забывшая»

¹¹ Список, хранящийся у А.Г. Каминской, опубликован в изд.: Тименчик Р.Д. Забытые воспоминания // Тименчик Р.Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим–Москва, 2008. С. 326. Привожу его: «Дж. Выс<оцкий>?, Н.С. Г<умилев>, Г. Ч<улков>, Шуб<ерский>, Бэби, Н.В. Н<едоброво>, Арт<ур Лурье>, Гриша <Фейгин>, В. Шил<ейко>, Цим<мерман>, Н.Н. <Пунин>».

Другой «донжуанский список» приведен в дневнике Лукницкого 30 июля 1927 г.: «В, Г, NN (француз, адвокат), Ч, Н, Л, З, Ц, Ф, К, Владимир Петрович» (Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II, с. 284–285). Отчасти расшифрованный Лукницким, он, с учетом публикации Р.Д. Тименчика, по-видимому, должен выглядеть так: В<ысоцкий>, Г<умилев>, NN (француз, адвокат), Ч<улков>, Н<едоброво>, Л<урье>, З<убов>, Ц<иммерман>, Ф<ейгин>, К<атун Мальчик>? Так Ахматова называла Пунина. – О.Р.>, Владимир Петрович <Шуберский>. С пометой «(оба не были)» Лукницким там же указаны еще два персонажа: «1. Архитектор француз 2. Амедей Модильяни».

Как мы видим, списки не полностью совпадают и не дают ясной картины на 20–е гг. В перечне Лукницкого Бэби отсутствует (если не считать, что под «Л» может подразумеваться не только Лурье, но и Лозинский). Ср.: «АА просит меня не упоминать в моем дневнике Бэби, да еще так, как я это делаю. АА: “Можно подумать, что он моим любовником был! Просто влюблен был в меня...”» (Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 104). Ср. также дневниковую запись 1921 г. об Ахматовой, сделанную подругой Лозинского: «Как же это так он ее не любил? Разве можно сравнить ее со мной? Она такая “настоящая” и, конечно, гораздо лучше меня, гораздо <...> где-то в глубине думаю о Мише и о ней. И кажется мне, что они оба из какой-то страшной и высокой жизни...» (Оношкович-Яцына А.И. Дневник 1919–1927 // Минувшее. Исторический альманах. № 13. М.: СПб., 1993. С. 402–403).

¹² Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2, С. 40.

¹³ Ивановский Игн. Воспоминания о Михаиле Лозинском // Нева. 2005. № 7. С. 203.

¹⁴ Ахматова А.А. Лозинский // Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 141. Воспоминания написаны в 1966 г., а в 1965 г. для вечера памяти Лозинского Ахматова наговорила на магнитофон «Слово о Лозинском» (перв. публ.: День поэзии. Л., 1966). Об Ахматовой и Лозинском см.: Платонова-Лозинская И.В. Летом семнадцатого года... О дружбе А. Ахматовой и М. Лозинского // Литературное обозрение. 1989. № 5; Платонова-Лозинская И.В. «Лишь голос твой поет в моих стихах...». По материалам литературного архива М.Л. Лозинского // Звезда. 2005. № 6.

(1912) Ахматова считала лучшим из произведений, адресованных ей в начале 1910-х гг.¹⁵ Р.Д. Тименчик пишет, что «с Михаилом Лозинским связаны лирические переживания, стоящие за рядом стихотворений А.А. поздней осени 1913 года», и приводит фрагмент письма Ахматовой к Лозинскому сентября 1917 г.: «И странно мне, что четыре года тому назад <...> черная и тихая трагическая осень, о которой я написала так много стихов» (архив М.Л. Лозинского)¹⁶. По словам Ирины Витальевны Платоновой-Лозинской, 1914 г., в котором было написано «Утешение», – это «разгар», «подъем» лирических чувств. Но, считает наследница, нет никаких оснований полагать, что Михаил Леонидович, к которому Ахматова относилась с большим уважением, мог иметь прозвище, да еще такое несолидное – Бэби; в архиве Лозинского документальных подтверждений этому нет¹⁷.

Однако известно, что прозвища были приняты в тесной дружеской компании, куда входили Гумилев, ассириолог и поэт Владимир Шилейко и Лозинский. В 1925 г., воспроизводя высказывание Ахматовой: «Бедный Лозинька!», Лукницкий поясняет в скобках: «...так они звали друг друга за глаза: “Шилей”, “Гум” и “Лозинька”»¹⁸. Ср. «Милый Лозинька!», зафиксированное в 1942 г. в дневнике Л.К. Чуковской¹⁹. Сам Лозинский в письмах к Шилейко называет Ахматову «Человек»: «Белая Стая отпечатана, остается обложка и брошюровка. Книжку получишь от Человека, с надписанием, из Слепнева, ибо Человек там с конца июня»²⁰.

Подтверждением того, что и прозвище «Бэби» в компании фигурировало и относилось к Лозинскому, можно считать запись Лукницкого, пунктирно фиксирующую его разговор с Михаилом Леонидовичем:

«Лозинский: Н.С. <Гумилев>. – “Двор был уведомлен”. Н.С. знал, но не ревновал особенно. Стихи в “Белой стае”.

Лозинский: два беби [Так. – *О.Р.*], один – Грише. “Подорожник”...»²¹.

Имеется в виду, по всей видимости, что в «Белой стае» есть стихи, посвященные Лозинскому, а в сборнике «Подорожник» два стиха посвящены Лозинскому и один – Григорию Фейгину (о Фейгине см. далее).

Поскольку полной уверенности, что Бэби – это именно Лозинский, у меня все же не было, я обратилась за уточнением к Анне Генриховне Каминской²² – внучке Пунина (с его семьей Ахматова продолжала жить и после развода с ним, до конца жизни). А.Г. Каминская подтвердила догадку: Бэби – это Лозинский. «О Лозинском говорили очень много», «Работа Анны Андреевны

¹⁵ Ахматова А.А. Лозинский // Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 141, 139.

¹⁶ Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. Москва-Toronto, 2005. С. 681.

¹⁷ Мой телефонный разговор с И.В. Платоновой-Лозинской, 8 сентября 2013 г.

¹⁸ Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. С. 298.

¹⁹ Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 462.

²⁰ Шилейко В. Пометки на полях. СПб., 1999. С. 22. Письмо от 2 августа 1917 г.

²¹ Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. С. 82.

²² Телефонные разговоры 9 и 11 сентября 2013 г.

с Лозинским над “Марьон Делорм”²³ шла на моих глазах». В лицо Ахматова называла Лозинского Михаил Леонидович, но за глаза нередко юношеским прозвищем – «Бэби». Существуют документы, подтверждающие, что это прозвище Лозинским было принято и использовалось не только в узком дружеском кружке: в домашнем архиве А.Г. Каминской есть открытки и письма Лозинского начала 1910–х гг., адресованные родной сестре ее матери – поэтессе Вере Евгеньевне Аренс. Это «легкая переписка», подписаны эпистолы прозвищем «Бэби». Как возникло прозвище, А.Г. Каминская не знает, возможно, в связи с какими-то событиями в «Бродячей собаке».

Итак, адресат установлен. Но какое отношение стихотворение о войне может иметь к не воевавшему Лозинскому? Вероятнее всего, «Утешение» было написано по следам разговоров, ведшихся в первые дни войны. Как рассказывала Ахматова Лукницкому, эти дни она провела с Гумилевым, Шилейко и Лозинским; «Потом поехали в Ц<арское> С<ело> с Н.С. ... (О хлопотах Н.С. о поступлении на военную службу: это было очень длительно и утомительно)»²⁴. Гумилева не хотели брать в армию по состоянию здоровья, но в конце концов он добился своего. Лозинского, по словам И.В. Платоновой-Лозинской, как раз пытались забрать (возможно, не в первый призыв, а позднее), вопрос долго решался. В результате его не взяли по зрению: у него каждый глаз по отдельности видел хорошо, а оба вместе плохо: изображение двоилось. «Утешение» могло быть откликом Ахматовой на тот момент, когда считалось, что Лозинскому предстоит участие в войне²⁵.

²³ В 1952–1953 гг., работая над переводом драмы Виктора Гюго «Марьон Делорм», Ахматова часто обращалась за помощью к Лозинскому. Лозинский внес в ее перевод многочисленные поправки, что нашло отражение в шутовом письме от 3 ноября 1952 г.: «Дорогая Анна Андреевна, не осудите мою попытку найти какие-нибудь пятна на солнце. Вы сами поручили мне эту астрономическую задачу. Кое-где я, вероятно, “переписал”. Это значит, что от яркого света у меня темнело в глазах. / Вашей лучезарности заштатный астроном / М. Лозинский» (Платонова-Лозинская И.В. «Лишь голос твой поет в моих стихах...» По материалам литературного архива М.Л. Лозинского, с. 172).

²⁴ Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. С. 101.

²⁵ Это тем более вероятно, что в творческой биографии Ахматовой зафиксирован подобный случай. В 1917 г. было написано стихотворение «О нет, я не тебя любила...» со строками:

Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том,
И снова вижу холм изрытый
Над окровавленным Днестром.

Стихотворение Ахматова посвятила Григорию Фейгину, который еще только отправлялся на фронт. Об этом пишет И.Г. Кравцова: «Решение Фейгина определиться рядовым в одну из ударных частей (на фотографии, подписанной 2 июля 1917 г., он в военной форме) произвело на нее, очевидно, впечатление такой силы, что оно обернулось роковым пророчеством, ставшим одновременно и ценностным определением судьбы. Дар “геройского освещения” личности отметил у Ахматовой еще Н.В. Недоброво, писавший весной 1914 г.: “Стоит благодарить Ахматову, восстанавливающую теперь достоинство человека: когда мы перебегает глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: “Это – биографии)”». Обращает на себя внимание и дата, которой помечено второе стихотворение, посвященное Г.Г. Фейгину: 19 июля 1917 г. Рас-

Несколько позднее появился эпитаф с именем Гумилева. Подбирая эпитаф, Ахматова, несомненно, думала о судьбе уходящего на фронт мужа. Строки из поэмы «Мик» были выбраны потому, что в них упомянут Михаил Архистратиг – глава небесного воинства и святой покровитель Михаила Лозинского. Так рядом в стихотворении оказалось два имени: открыто – имя Гумилева и прикровенно – имя главного адресата.

При этом «Утешение» связано для Ахматовой не с личной потерей, а с предчувствием ее возможности. Сравним ахматовское высказывание по поводу стихотворения 1915 г. «Сколько раз я проклинала...»: «Это ни к кому не относится. Случайно (написано). Никто тогда не умирал...»; по поводу поэмы «У самого моря» (1915): «Царевича тогда, когда писалась поэма, не было <...> поэма – только предчувствие Царевича»²⁶.

«Утешение» задает архитипическую ситуацию. И строки «В объётой пожарами, скорбной Польше / Не найдешь могилы его» стоит рассматривать с этой точки зрения. Дата под первыми строфами стихотворения – 19 августа 1914 – отмечает ровно месяц с момента, когда (по старому стилю) Германия объявила войну России. В это время уже шли бои русских войск с австро-венгерскими на территории Польши. Потери русских были велики, так что Ахматовой, не раз в своей творческой биографии бравшей на себя «роль рокового хора»²⁷, было кого оплакивать.

Установление адресата «Утешения» важно не только само по себе, но и потому, что дает возможность попытаться уточнить, к кому обращен еще ряд стихов Ахматовой.

До сих пор было известно, что Лозинскому посвящены произведения «Не будем пить из одного стакана...» (1913), «Он длится без конца – янтарный, тяжкий день...» (1913), «Они летят, они еще в дороге...» (1916), «Надпись на книге» (1940), а также, по-видимому, «8 ноября 1913» («Солнце комнату наполнило...», 1913) и «Ты пришел меня утешить, милый...» (1913)²⁸. Теперь этот перечень можно продолжить.

смагивать ее в ракурсе конкретно-биографическом вряд ли возможно. Скорее, пользуясь выражением исследователя, «стихотворение имеет дело с «архиситуацией»» – это дата начала войны, существенно изменившей поэтическое видение Анны Ахматовой <...> В стихотворении, посвященном одному из тех, чья жизнь (хотя бы только в ее сознании) оказалась оборвана войной, Ахматова *досказывает* биографию своего героя именно потому, что это героическая биография, и гибель – *восполнение до целого, оправдание и завершение* не завершенной в себе жизни, несущее тем самым пафос преодоления смерти» (*Кравцова И.* Об одном адресате Анны Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 260–261).

²⁶ Лукницкий П.Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. С. 40–41.

²⁷ «Я же роль рокового хора / На себя согласна принять» – строки из Второй главы «Поэмы без Героя».

²⁸ См. примеч. 78 на с. 457 в подготовленном В.М. Жирмунским изд.: Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. А также: Платонова-Лозинская И. Летом семнадцатого года... О дружбе А. Ахматовой и М. Лозинского // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 64–66.

2 апреля 1925 г. Лукницкий записал:

«Показываю АА мои книги А. Ахматовой. В “Подорожнике” и в “Белой стае” я, придя вчера домой, отметил, кому они посвящены (АА вчера это рассказала мне).

АА, перелистав книги, проверила, некоторые неправильности вычеркнула, а над некоторыми стихотворениями написала инициалы <...> См. страницы моей “Белой стаи” (Гиперб<орей>) <...> 38, 39, 41, 44, 56, 71 (у меня было написано “Бэби”; АА, сказав, что “Бэби” совсем не нужно писать, нехорошо, стерла влажным пальцем мою пометку»²⁹.

В первом, гипербореевском, издании «Белой стаи» (1917) на соответствующих страницах записаны стихи: «Утешение» (1914), «Древний город словно вымер...» (1914), «Еще весна таинственная млела...» (1917), «Чернеет дорога приморского сада...» (1914), «Все обещало мне его...» (1916), «Вновь подарен мне дремотой...» (1916).

Однако не все из них безусловно посвящены Лозинскому. Через год, 9 февраля 1926 г., Лукницкий записывает, какие пометы в «Белой стае» были проставлены ранее (вероятно, хотя бы частично – собственной рукой Ахматовой): возле «Утешения» – Бэби, а вот возле стихотворений «Древний город словно вымер...» и «Вновь подарен мне дремотой...» – Н.В. Н<едоброво>, возле «Все обещало мне его...» – Б. А<нреп>³⁰. Существуют и другие основания, а также традиция считать эти стихи посвященными Недоброво и Анрепу. Возможно, мы имеем дело с мнимыми противоречиями, и каждое из этих стихотворений в той или иной степени связано не с единственным адресатом, а с двумя, близкие отношения с которыми пришлось на более-менее один период времени. Но не берусь это утверждать, т. к. адресация каждого из текстов требует тщательного исследования.

Из этого перечня остается стихотворение «Еще весна таинственная млела...», которое не имеет иного «закрепленного» адресата – только Бэби. Интересно, что 9 февраля, просматривая с Лукницким его экземпляр «Белой стаи» с посвящениями, Ахматова, в числе многих других помет, стерла и помету возле этого стихотворения: «зачеркнутое посвящение стерла»³¹. Таким образом, что именно там было написано, мы не знаем.

Говоря о посвящениях Бэби в «Белой стае» (1917), стоит учитывать чрезвычайно тесные контакты Лозинского и Ахматовой во время выпуска этой книги: сборник не только готовился Лозинским, но и вышел в издательстве «Гиперборей», владельцем которого был Михаил Леонидович.

9 февраля 1926 г. наряду со «сверкой» адресатов в «Белой стае» такая

²⁹ Лукницкий П.Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. С. 93.

³⁰ Там же. Т. 2. С. 40–41.

³¹ Там же. С. 41.

же «сверка» происходила и в следующем ахматовском сборнике – «Подорожник» (1921). Возле стихотворений «Пленник чужой! Мне чужого не надо...» (1917) и «Я слышу иволги <всегда> печальный голос...» (1917) были и остались посвящения Бэби³². Значит, подтверждаются слова Лозинского о том, что в «Подорожнике» к Бэби обращено два стихотворения. И поскольку мы уже знаем, что Бэби – это сам Лозинский, то появившееся в последние годы в печати утверждения, что эти произведения обращены к Циммерману³³, следует считать ошибочными.

Возможно, у Ахматовой есть и другие стихи, обращенные к Михаилу Леонидовичу Лозинскому. Но об этих посвящениях мы можем и не узнать. Дружбу с Лозинским Ахматова обнародовала очень охотно, а лирические переживания, связанные с «незабвенным другом», с большой осторожностью и бережностью.

³² Лукницкий П.Н. Асимiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. С. 43.

³³ «Пленник чужой! Мне чужого не надо...»: Ахматова А.А. Победа над Судьбой. Т. 2. С. 419; Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 850. В Собр. соч. к Циммерману предположительно отнесено и стихотворение «Я слышу иволги всегда печальный голос...» (Там же. С. 839).

1913 ГОД В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ АХМАТОВОЙ: МОТИВЫ ЛИЧНОЙ И ОБЩЕЙ КАТАСТРОФЫ

Аннотация

В статье «1913-й год в творчестве Анны Ахматовой: мотивы личной и общей катастрофы» на материале стихотворений 1913 года и «Поэмы без Героя» рассматриваются особенности трагического мировосприятия поэта. Исследуются мотивы любовной катастрофы и судьбы поколения «тринадцатого года».

Summary

In the article researches the specifics of the tragic perception of the world of the poet. The article examines the motives of love catastrophe and the fate of generation «thirteenth year» on the material of poems 1913 and «Poem without a Hero».

«Музой плача» назвала Анну Ахматову Марина Цветаева в стихотворении 1916 года («О муза плача, прекраснейшая из муз!»¹), характеризуя тем самым свое видение ее мироощущения. Николай Гумилев в рецензии на «Четки» (1914) определил его несколько снисходительно как «столь естественный и потому прекрасный юношеский пессимизм»: «Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать», – однако он вынужден был сделать оговорку, что у Ахматовой подобное мироощущение не является, как это обычно бывает, «достоянием “проб пера”», когда обостренно ощущаемое «сиротство» начинающего поэта вызвано тем, что он еще «не умеет осмыслить себя» среди «самодовлеюще-прекрасных» законов и предметов реального мира. Точное определение Гумилевым основы трагизма юношеского мировосприятия – столкновение «мечты, в исполнение которой верил поэт» и реальности, в которую он вступает «гадким утенком»², – не во всем справедливо по отношению к Ахматовой.

Во-первых, в отличие от «большинства молодых поэтов», у которых, по наблюдению Гумилева, «часто встречаются слова: боль, тоска, смерть»³, у Ахматовой были реальные основания для пристального внимания к этой стороне бытия: после смерти сестры от туберкулеза она, также будучи

¹ Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 117.

² Цит. по: Ахматова А. Победа над Судьбой: В 2 т. / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Н.И. Крайневой. М., 2005. Т. 2. С. 429.

³ Там же.

больна туберкулезом, считала себя обреченной умереть в молодости. Ощущение «предсмертия» выражено в ее стихах 1910–1915 годов убедительно и естественно – то с печалью и тоской разлуки с простыми радостями земного существования (см. «И жар по вечерам, и утром вялость...», 1913), то с кротостью и примирением (см. «Ты пришел меня утешить, милый...», 1913). Во-вторых, Гумилев мыслил состояние «юношеского пессимизма» как этап, который суждено преодолеть будущему «лебедю» (через открытие «нечаянной радости» и понимание, что «человек может радостно воспринять все стороны мира»)⁴, у Ахматовой же трагическое восприятие разрыва между «мечтаемым» и свершившимся было неустранимой составляющей личности ее лирической героини и даже в раннем творчестве меньше всего определялось комплексом «гадкого утенка».

Думаю, что все дело в том свойстве религиозного⁵ сознания лирической героини Ахматовой, которое проявлялось как вера в чудо, в чудесные божьи дары, которые уже в земном бытии должны стать залогом и составляющими особенной, избранной судьбы: «таинственный песенный дар», «великая земная любовь» и смерть-преображение, освобождение из «темницы гробовой». Н. Гумилев это сознание представляет как «детское» («Девочка», <1917>):

Иногда ты смотрела на море,
А над морем сходилась гроза.
И совсем настоящее горе
Застилало туманом глаза.
Почему по побережьям безмолвным
Не взноситься дворцам золотым?
Почему по светящимся волнам
Не приходит к тебе серафим?
И я знаю, что в детской постели
Не спалось вечерами тебе.
Сердце билось, и взоры блестели.
О большой ты мечтала судьбе, –

однако отказ от великих мечтаний видится ему не взрослением, а утратой себя:

Но теперь ты не та, ты забыла
Все, чем в детстве ты думала стать.
Где надежда? Весь мир – как могила.
Счастье где? Я не в силах дышать.

⁴ Ахматова А. Победа над Судьбой. Т. 2. С. 429.

⁵ В данном случае следует учитывать, что «религиозное» не абсолютно равно «христианскому» миропониманию, поскольку оно, безусловно, осложнялось в культурном человеке начала XX века, получившем классическое образование, сильным влиянием античной традиции.

Отношение к «детскому» в данном случае совсем иное, чем мягкая снисходительность к молодым поэтам с их «охотой страдать». «Охота мечтать», способность верить в мечту и сам масштаб этой мечты роднит героиню «Девочки» с одной из ипостасей лирического я Гумилева – «колдовским ребенком, взглядом останавливавшим дождь» («Память»). По словам Ахматовой, Гумилев не раз говорил ей о «“золотой двери”, которая должна открыться перед ним где-то в недрах его блужданий», но в 1913 году он пережил крушение этой мечты: «а когда вернулся в 1913 <году>, признался, что “золотой двери” нет. <...> Это было страшным ударом для него»⁶. Однако, по наблюдениям Н.А. Богомолова, Гумилев «всего лишь не нашел “золотой двери”, но не получил доказательств ее отсутствия», он «до самого конца оставался убежденным, что поэты-жрецы в любом обществе являются хранителями высшего знания, которое может быть умножено посредством изучения тайных наук и применения их на практике».⁷ И в мифопоэтике Ахматовой, несмотря на все жизненные и творческие перипетии, идея судьбы как великого замысла не исчезает никогда, хотя исполнение его в земной жизни все больше осознается как «жестокий подвиг» (см. «Я видел поле после града...», 1913; «Почти в альбом», 1962 и мн. др.). То есть в соответствии с христианской верой, к которой Ахматова была, несомненно, ближе, чем Гумилев, серьезно интересовавшийся оккультными теориями и практиками, земные беды и разочарования должны восприниматься как испытание и научение на пути к загробному воздаянию. Однако в ранней лирике Ахматовой неявленность чуда или искаженное воплощение великих ожиданий переживается героиней драматически. Так, в стихотворении 1913 года о близости смерти страшит не сама смерть, а то, что она не соответствует космическому масштабу «чудесного»:

Как страшно изменилось тело,
Как рот измученный поблек!
Я смерти не такой хотела,
Не этот назначала срок.
Казалось мне, что туча с тучей
Сшибется где-то в вышине
И молнии огонь летучий
И голос радости могучей,
Как Ангелы, сойдут ко мне.⁸

⁶ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 639–640.

⁷ Богомолов Н.А. Николай Гумилев // Русская литература рубежа веков : (1890 – начало 1920-х годов). Кн. I. М., 2000. С. 466–500. – Режим доступа: <http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=394>.

⁸ Произведения Анны Ахматовой цитируются в данной статье по изданию: Ахматова А. Победа над Судьбой: В 2 т. – с указанием названия и года написания, без ссылки на том и страницу.

Что касается других составляющих «большой судьбы», то в стихах 1913 года встреча с Музой, которая «слова чудесные вложила / В сокровищницу памяти моей» («В то время я гостила на земле...». Курсив мой. – О. Ф.), и потрясение от этого дара-открытия сравниваются с переживанием «поющей» любви: «Припала я к земле сухой и душной, / Как к милому, когда поет любовь». В дальнейшем чудо бессмертной силы и славы, явленное в «вещем слове поэта»⁹, неизменно утверждается как данность, как реализованное «величие замысла» о судьбе¹⁰: «А Муза и глохла и слеpla, В земле истлевала зерном, / Чтоб снова, как Феникс из пепла, / В эфире восстать голубом» («Забудут? – вот чем удивили!», 1957). А вот любовная тема в стихах тринадцатого года уже обретает семантику «несбывшегося»: «И на груди моей дрожат / Цветы небывшего свиданья»¹¹ («На шее мелких четок ряд...»), «Оттого и друзья мои, / Как вечерние грустные птицы, / О небывшей поют любви» («Родилась я ни поздно, ни рано...»). В позднем творчестве Ахматовой эта семантика богато расцветет в мотивах «невстречи» (в разных ее вариантах), фатальной разлученности с суженым в пространстве и/или времени.

По мнению В.В. Мусатова, уже в ранней лирике Ахматовой, в частности, в стихотворении «Я любимого нигде не встретила...»¹² «“<в>еликая земная любовь” представляла <...> как продиктованная свыше религиозная задача, решить которую лирическая героиня оказывалась не в силах, переживая это как свою личную трагическую вину»¹³. «Трагическую вину» здесь, думается, надо понимать с учетом эстетики классической трагедии: по Гегелю, «истинно <...> трагическое страдание налагается на действующих индивидов только как следствие их собственного деяния, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь же оправдано, как и исполнено вины – вследствие порождаемой им коллизии»¹⁴. Любовь и становится одним из тех «деяний», которое исходит из самой природы лирической героини Ахматовой, возвеличивает ее и – приводит на край пропасти, на грань гибели или преступления:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

⁹ См. набросок 1959 г. в записных книжках: «...Но в мире нет власти / грозней и страшней, / Чем вещее слово поэта» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). С. 35.)

¹⁰ Это утверждение не могут поколебать даже сложные, внутренне драматичные отношения с Музой (см.: «Как и жить мне с этой обузой...» – «Муза», 1960; а также «К стихам», 1960 и др.)

¹¹ Эта автохарактеристика явно не ситуативна, а сущностна, поскольку входит в лирический автопортрет.

¹² Опубликовано в 1914 г., см. указание на датировку в кн.: Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и коммент. В.А. Черных. М., 1987. С. 464.

¹³ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 102.

¹⁴ Гегель Г.В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 3. С. 578.

И я стану – Христос помоги! –
На покров этот, светлый и ломкий <...>
(«Столько просьб у любимой всегда!», 1913)

или:

У тебя светло и просто,
Не гони меня туда,
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.
(«Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», 1913)

«Всеим своим самобытием» отстаивала героиня Ахматовой право на любовь как великий «божий подарок». «Живое и личное восприятие могущественной, нуминозной природы любви является одним из самых поразительных и устойчивых свойств лирики Ахматовой»¹⁵, но демонизм и бесчеловечность (вне-человечность), «разрушительные аспекты любви-страсти» катастрофически воздействуют в равной степени на обоих героев романа¹⁶, потому самоубийство как избавление от «любобной пытки» («Музе», 1911), «муки жалящей» («Мне с тобою пьяным весело...», 1911) и т.п. кажется выходом не только лирической героине, но и второму участнику любовной драмы.

В 1913 году были написаны два стихотворения, которые, наряду с другими, послужили отправной точкой для сюжета любовной катастрофы в поэме о 1913 году (ставшей в дальнейшем первой частью триптиха – «Поэмы без Героя»). Это «Высокие своды костела...» («Прости меня, мальчик веселый, / Что я принесла тебе смерть...») и «Голос памяти» с посвящением О. Глебовой-Судейкиной (прототипу Героини в «Поэме без Героя») и строками «Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?». Память о покончивших с собой (или пытавшихся это сделать) влюбленных мальчиках (Н. Гумилев, М. Линдберг, Вс. Князев) сформировала стойкое чувство вины и комплекс памяти-совести, определивший индивидуальный вариант мифа мистического брака – брак с мертвецом «из тринадцатого года», который «делает невозможным счастье с живым»¹⁷. Именно в таком ключе прочитывается звучащее рефреном в Главе Первой и Главе Четвертой и последней «Тринадцатого года» завещание-заклятие влюбленного поэта-самоубийцы:

¹⁵ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 73. В определении понятия «нуминоз» исследователь опирается на философию К. Юнга, где оно трактуется как трансцендентная огромная и неодолимая сила, овладевающая субъектом и контролирующая его (см.: Мусатов В.В. Указ. соч. С. 71).

¹⁶ Подробную разработку этой темы см. в кн.: Мусатов В.В. Указ. соч. С. 59–102.

¹⁷ См.: Мусатов В.В. Указ. соч. С. 362.

«Я оставлю тебя живою, / Но ты будешь м о е й вдовою». «Слово “моей” <...> было подчеркнуто (т. е. выделено Ахматовой)» в Главе Четвертой и последней в двух редакциях поэмы 1962 года, а в последней редакции (1963) «в аналогичной строке в Главе Первой напечатано вразрядку»¹⁸, что, безусловно, имеет концептуальный характер. Ср.: «И голос из тринадцатого года / Опять кричит: Я здесь, я снова твой... <...> И сыростью пахнуло гробовой» («При музыке», 1958).

«Тринадцатый год» здесь – не указание на точное время какого-то автобиографического события. Строго говоря, самоубийство Вс. Князева в 1913 году непосредственно к Ахматовой не имело отношения: «<с>уществовало предположение, что он застрелился из-за разрыва отношений с поэтом М.А. Кузминым и безответной любви к О.А. Глебовой-Судейкиной»¹⁹. Сама Ахматова о нем писала в «Прозе о Поэме»: «Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу что они навсегда слились для меня».²⁰ «Другая катастрофа» – самоубийство в 1911 году Михаила Линдеберга²¹, о знакомстве Ахматовой с которым ахматоведом практически ничего не известно, – тоже вряд ли может рассматриваться как основное Событие, определяющее и замысел «Тринадцатого года», и сквозной для ее творчества мотив мертвого жениха/мужа. Немаловажный в контексте данного сюжета и биографии Ахматовой факт двух попыток самоубийства Н. Гумилева относится к 1908 году. Таким образом, «тринадцатый год» – не биографическая деталь, это символ: с одной стороны (как в стихотворении «При музыке») – отсылка к сюжету Части первой «Поэмы без Героя», к мифу женской судьбы лирической героини Ахматовой, с другой – знак рубежа и катастрофы.

В плане женской судьбы стихи 1913 года показывают, что отношения с Царевичем, Женихом, как она именовала равновеликого партнера по любовному союзу, все больше переводятся во вневременной план, возможно, даже в мистическое пространство, где все чудесно преображается, и только там – но не в земной реальности – обретает должные масштаб и качество:

Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других,
Предо мной золотой аналой²²,

¹⁸ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой и О.Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 846.

¹⁹ «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 924.

²⁰ Там же. С. 1051.

²¹ См.: Там же. С. 924, 1157, 1226.

²² Ср. исследование «золотой» семантики в фольклоре: «Золотая окраска есть печать иного царства» (Пропт В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 285).

И со мной сероглазый жених.

(«У меня есть улыбка одна...», 1913)

или:

Сердце бьется ровно, мерно

Что мне долгие года!

Ведь под аркой на Галерной

Наши тени навсегда.

<...>

Оттого, что стали рядом

Мы в блаженный миг чудес,

В миг, когда над Летним Садам

Месяц розовый воскрес, –

Мне не надо ожиданий

У постылого окна

И томительных свиданий.

Вся любовь утолена.

(«Стихи о Петербурге», 1913)

То, что «тринадцатый год» у Ахматовой – понятие эмблематическое (символическое), а не историческое, отметил в связи с публикацией отрывка из первой части «Поэмы без Героя» Б. Филиппов: «Название отрывка – “Петроград. 1916” – лишний раз подчеркивает полную условность названия первой части поэмы – “1913”, – эти даты только символ “Канунов”. Такова поэма – и особенно первая ее часть <...>» («Поэма без Героя» Анны Ахматовой. Заметки // Воздушные пути. 1961, № 2. С. 177)²³. Б. Филиппов настолько точно назвал ключевое понятие (Кануны), что Ахматова прямо отсылает к его статье во фрагменте 1964 года «Прозы о Поэме»: «Фил<иппов>: – Ветер канунов»²⁴. Может быть, не без влияния этой статьи ключевое понятие, предложенное исследователем, еще раньше (в ноябре 1961 года) было использовано Ахматовой в плане «Прозы о Поэме»: «Карусель. – Поэма Канунов»²⁵.

Само слово *канун* ни в поэме, ни в набросках балетного либретто по «Тринадцатому году» не встречается, но вся поэма (особенно первая часть и связанный с ней корпус текстов – наброски либретто и некоторые фрагменты «Прозы о Поэме») пронизана семантикой Кануна как роковой

²³ Цит. по: «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 1190.

²⁴ См.: Там же. (С конкретным фрагментом статьи Б. Филиппова текст Ахматовой соотнесен Н.И. Крайневой.)

²⁵ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). С. 183.

черты, поворотного момента и личной, и общей судьбы²⁶, как приближения «последних сроков» (см. в «Поэме»: «Не последние ль близки сроки?...»)²⁷. Семантические варианты обозначения кануна катастрофы в «Поэме» весьма разнообразны, см., в частности: «Гибель где-то здесь, очевидно...», «Все равно подходит расплата...», «До смешного близка развязка: / Из-за ширм Петрушкина маска...», «Пятым актом из Летнего Сада / Веет...» и др.; особенно насыщен ими следующий фрагмент (курсив мой. – О. Ф.):

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман.
<...>
Как пред казнью, бил барабан...
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул <...>.

В основном эти строки не требуют пояснения, отмечу лишь в связи с рубежной датой тринадцатого года, что, правильно называя в своих записных книжках время создания и первой постановки балета Стравинского «Петрушка» (1911), в них же «Ахматова ошибочно поставила в одной из записей о балете дату “1913”, связывая его постановку с “порогом 20 века”, того “настоящего Двдцатого Века”, который, по мнению Ахматовой, “начался осенью 1914 г. вместе с войной”»²⁸. Масштаб предчувствуемой катастрофы задан и проклятием-пророчеством Евдокии Лопухиной («Быть пусту месту сему» – эта фраза взята эпиграфом к «Эпилогу»,

²⁶ См. об этом: *Крайнева Н.И., Филатова О.Д.* Незавершенное балетное либретто по «Поэме без Героя» Анны Ахматовой: из комментариев к рукописям // Личность. Культура. Общество. 2009. Т. XI. Вып. 3. № 50. С. 490–491.

²⁷ На этом основании возможно предположить связь определения «Поэма Канунов» не только со статьёй Б. Филиппова, но и с названиями «последней <...> незавершенной “Поэмы начала”» Н. Гумилева, сюжет которой был связан со сменой эпох в легендарной истории человечества (см.: *Богомолов Н.* Указ. соч.) и «Поэмы событий» (1916) К. Большакова, что уже отмечалось автором в комментарии к названию «Глава Четвертая и последняя» (см.: «Я не такой тебя когда-то знала...»). С. 922.)

²⁸ *Крайнева Н.И., Филатова О.Д.* Незавершенное балетное либретто по «Поэме без Героя» Анны Ахматовой. С. 489.

третьей части «Поэмы без Героя»), и эпитетом «предвоенный», и аллюзией на статью Блока «Народ и интеллигенция» (1908): «Над городами стоит гул <...> такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой <...>»²⁹.

Один из смыслов концепта «1913» – последний предвоенный (мирный) год, эта семантика задана, помимо отмеченного выше эпитета, серией эпитафий в «Поэме без Героя». В ранних редакциях и списках поэмы (1942–1944) некоторое время были эпитафии из стихотворения Ахматовой «Тот голос, с тишиной великой споря...» (1917): «Во мне еще, как песня, или горе / Последняя зима перед войной. / “Белая стая”»³⁰ и из В. Хлебникова: «Падают брянские, растут у Манташева, / Нет уже юноши, нет уже нашего»³¹ («Где волк воскликнул кровью...», 1915). В авторском списке «Поэмы без Героя» 1946 года (список С.К. Островской) последний эпитафия дан с третьей строкой: «Сероглазого короля»³². Неточное цитирование (у Хлебникова – «Черноглазого короля беседы за ужином») намеренно или невольно отсылало к ахматовскому «Сероглазому королю» и тем самым смещало смысловый акцент на любовную драму, но даже в таком варианте (не встречающемся, впрочем, ни в одной известной нам рукописи с редакциями «Поэмы») мощный антивоенный пафос хлебниковского стихотворения и в целом поэмы «Война в мышеловке» (1915–1919–1922), куда оно позже вошло, безусловно, задавал иную тему – трагической судьбы молодого поколения, пожираемого войной: «“Мертвые юноши! Мертвые юноши!” По площадям плещется стон городов». Заменяв в дальнейшем хлебниковские строки другим эпитафией к Главе Третьей («То был последний год») – началом первой строки стихотворения М. Лозинского «То был последний год. Как чаша в сердце храма...» (1914), Ахматова открыто акцентировала и предельно обобщала семантику рубежа (финала и кануна), а скрыто – через полный текст стихотворения Лозинского, а именно, образ «чаши в страшный миг, когда вино есть кровь»³³ – соединяла разные смысловые пласты «Поэмы»: мотивы юности поколения, чаши судьбы³⁴ («мне снится молодость наша, / Та, ЕГО миновавшая чаша» – «Второе посвящение») и, так сказать, портрет времени, данный в Главе Третьей.

Ахматова в «Прозе о Поэме», в наброске 1961 года, сформулировала мысль о судьбе поколения как основном подтексте поэмы: «Начинаю

²⁹ Более подробный комментарий см. в кн.: «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 921.

³⁰ См.: Там же. С. 221.

³¹ См.: Там же С. 184, 260.

³² См.: Там же. С. 260.

³³ Цит. по: Ахматова А. Поэма без героя / Сост., вступ. ст., примеч. Р.Д. Тименчика. М, 1989. С. 88.

³⁴ См. об этом: Филатова О.Д. Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой // Вестник ИВГУ / Сер. «Филология». Иваново, 2005. Вып. 1. С. 22–28.

думать, что “Другая”, откуда я подбираю крохи в моем “[Т]риптихе” – это огромная *траурная* мрачная, как туча – симфония о судьбе поколения и лучших его представителей, т.е. вернее обо всем, что нас постигло. А постигло нас разное (*Стравинский* Шаляпин, Павлова – слава, Нижинский – безумие, Маяков<ский>, Есен<ин>, Цвет<аева> – самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк – казнь, Зощенко и Мандельштам – смерть от голода на почве безумия и т.д. и т.д.<)>»³⁵. Очевидно, что «траурная» семантика здесь преобладает (хотя жертвенная гибель у Ахматовой, как правило, предстает и в аспекте славы, но это – отдельная тема), во многом эта фатальная обреченность пророчески предсказана еще в 1913 году:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!

<...>

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

1 января 1913

Первая часть поэмы, «Тринадцатый год», заканчивается видением больной совести:

НУ, А ВДРУГ КАК ВЫРВЕТСЯ ТЕМА,
КУЛАКОМ В ОКНО ЗАСТУЧИТ, –
И ОТКЛИКНЕТСЯ ИЗДАЛЕКА
НА ПРИЗЫВ ЭТОТ СТРАШНЫЙ ЗВУК –
КЛОКОТАНЬЕ, СТОН И КЛЕКОТ
И ВИДЕНЬЕ СКРЕЩЕННЫХ РУК?..

Мучительное переживание неискупленной вины отзывается и в «Решке»: «Но была для меня та тема / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут», однако примечательно, что вторая и третья части «Поэмы без Героя» заканчиваются обещанием торжества, победы³⁶: «<...>Мы с тобой еще попируем, / И я царским моим поцелую / Злую полночь твою награжу» («Решка»), «И отмщения зная срок <...> Россия / Предо мною шла на восток» («Эпилог»). Как обретается в итоге эпическое спокойствие

³⁵ «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 1066. При публикации рукописей «Поэмы без Героя», набросков балетного либретто и «Прозы о Поэме» в квадратных скобках давались зачеркнутые, курсивом – вписанные в основной текст фрагменты, в угловых скобках – коньектуры публикатора.

³⁶ Хотя мотив катастрофы не исчезает – от самоубийства до изгнанничества/эмиграции («И изгнания воздух горький / Как отравленное вино»).

«Эпилога» («Все, что сказано в Первой части / О любви, измене и страсти, / Сбросил с крыльев свободный стих»)? Последняя строка до ноября 1960 года выглядела так: «Обратилось сегодня в прах»³⁷. Конечно, Ахматова знала освобождающую и «утешительную» силу творчества (ср.: «Я-то вольная. Все мне забава, – / Ночью Муза слетит утешать» – «Кое-как удалось разлучиться...», 1921), но, возможно, изменение восприятия исторических и иных катастроф сложилось не без влияния хлебниковских идей.

В рукописи поэмы с редакцией 1956 года на обороте одного из листов была записана строфа, позднее не вошедшая в текст:

Верьте мне вы или не верь<е>
Где-то здесь в закрытом конверт<е>
С вычислением общей смерти
Промелькнул измятый листок
Он не спрятан, не зашифрован,
Но им целый мир расколдован
И на нем разумно основан
Небытия незримый поток.³⁸

Вариант этой строфы в марте 1961 года (возможно, позднее, чем в рукописи) был занесен Ахматовой в одну из записных книжек.³⁹ Здесь очевиден целый ряд перекличек с основными положениями «законов времени», «уравнений времени» Хлебникова, в частности сама идея «вычисления общей смерти». Ср. также: «<...> мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купанье в водах небытия» («Доски судьбы»). Наконец, некоторые фразы явно отсылают к предисловию А. Крученых к книге Хлебникова «Битвы 1915–1917 гг.: Новое учение о войне» (1915): «И до нас иные мечтали: *Мирозданье расколдуем!* Но лишь мы <...> рискуем взять в свои руки рукоять чисел истории и вертеть ими <...>. Если в 1915 г. сбудутся судьбы, находящиеся пока – в руках – (рукописях) Хлебникова, – то его изыскания станут историческим законом. Или же придется *проверить вычисления <...>*» (курсив мой. – О.Ф.). Одно из хлебниковских «уравнений времени» «разумно» обосновывает связь события и «противособытия»: «Поступок и наказание, дело и возмездие», победа и поражение. Поворачивается колесо судьбы, и в соответствии с «законами времени» достигшие «вершины великой весны» («De profundis... Мое поколение...», 1944) свергаются в бездну. Однако по тому же закону в бездне поражения зреет будущее торжество, сроки которого бесстрастно исчисляются алгеброй судьбы.

³⁷ См.: «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 293–392.

³⁸ Там же. С. 306.

³⁹ См. об этом: Там же. С. 370.

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И ПОЭТИКА АВАНГАРДА В БАЛЕТЕ

Премьера «Весны священной» 29 мая 1913 года в специально построенном к гастроллям труппы С.П. Дягилева парижском театре Елисейских полей (théâtre des Champs-Élysées) является важной датой, поделившей историю мирового балета на два периода: до и после. Все наработки классического балета как школы, возникшей в эпоху Людовика XIV и достигшей апогея в балетном театре Мариуса Петипа, оказались сброшенными с «корабля современности»¹.

Громкий скандал на премьере описывают все мемуаристы. Автор музыки к балету И.Ф. Стравинский вспоминал, что «слабые протесты по адресу музыки можно было уловить с самого начала спектакля. Затем, когда поднялся занавес, <...> разразилась буря» [4.150].

Завсегдатай дягилевских спектаклей, Жан Кокто живописует со всеми подробностями, что происходило по другую сторону рамп: «Публика <...> немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли <...>. Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пурталес, вся красная, кричала, потрясая веером: «В первый раз за шестьдесят лет надо мной посмели издеваться». Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что ее мистифицируют» [5.107–108].

Анализируя мемуары, нельзя не заметить, что скандал был не только хорошо подготовлен и организован, но и срежиссирован самим Сергеем Павловичем. Накануне спектакля он объяснил дирижеру Пьеру Монте, что это произведение прославит его и что следует продолжать исполнение, несмотря ни на что. Во время спектакля дирижер «бросал отчаянные взгляды на Дягилева, который делал знаки продолжать играть» [6]. Дягилев не только пригласил на премьеру журналистов из самых разных изданий, но и бесплатно раздавал билеты молодым радикально настроенным ценителям авангардного искусства.

Кокто обратил внимание на то, что когда первый виток скандала, вызванный непривычной музыкой и сценическим зрелищем, начал утихать,

¹ Необходимо иметь в виду, что в отличие от музыки и восстановленных по эскизам декораций, хореография является гипотетически реконструированной. Совершенной нотации, сценографической записи танца, до сих пор не существует. 30 сентября 1987 года американская исследовательница истории балета Миллисент Ходсон и английский художник Кеннет Арчер вернули в репертуар балетного театра реконструкцию сценической версии «Весны Священной» 1913 года, созданную на основе записей Мари Рамбер, партитуры Стравинского и помет Нижинского.

«толпа эстетов и кучка музыкантов <...> в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирали публику, сидевшую в ложах. И тогда гвалт перерос в форменное сражение» [5.108]. При перемене картин вызванные полицейские выводили из зала самых отъявленных крикунов, но тем самым спровоцировали волну новых беспорядков.

Стравинский хорошо запомнил, что во время спектакля Дягилев «то тушил, то зажигал свет в зале». Композитор, не рассчитывавший на «провал», наивно полагал, что тем самым он пытался «утихомирить публику» [4.151]. Однако на самом деле импресарио был заинтересован в том, чтобы все присутствующие, в том числе и журналисты, хорошенько рассмотрели, что происходит на сцене и что творится в зале.

Николай Константинович Рерих, оформитель балета, спустя семь лет после премьеры, описывая поведение элегантной парижской публики, изрек: «Кто знает, может быть, в этот момент они в душе ликовали, выражая это чувство, как самые примитивные народы». Проведя аналогию между «варварами», показанными на сцене и сидящими в зале, художник отдал предпочтение первым, подчеркнув, что «эта дикая примитивность не имела ничего общего с изысканною примитивностью наших предков, для кого ритм, священный символ и утонченность движения были величайшими и священнейшими понятиями»[7].

Ромола Пульская, ставшая через год женой Вацлава Нижинского, вспоминала, какая накаленная атмосфера была в тот вечер за кулисами: «Танцовщики стояли, чуть не плача, их била нервная дрожь [6]. Хуже всех пришлось Марии Пильц, исполнявшей партию приносимой в жертву Избранницы, священной пляской которой заканчивался спектакль. «Пятьдесят лет спустя, в Ленинграде, на Лиговском проспекте, в комнате, выходящей на мрачноватый двор, разбитая параличом старая женщина долго и упрямо отталчивалась, пока не произнесла: “Сергей Павлович вытолкнул меня на сцену. Я стояла посередине и ревела”»².

Дягилев был один из немногих, кто увидел в «провале» симптом новейшего искусства, опережающего свое время и потому не оцененного современниками. «Вот это настоящая победа! – восклицал он, по воспоминаниям Рериха. – Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия» [8]. Несмотря на громкий скандал, этот балет прошел еще шесть раз уже без всяких эксцессов и при полном зале. Бронислава Нижинская, сестра Вацлава, в то время 22-летняя танцовщица в дягилевской труппе, позднее оценила, что «в этот вечер произошло важное событие: родилось сознание необходимости самовыражения, уверенности, что обладающий оригинальным талантом, неповторимой индивидуальностью или

² Цит. по [13.153].

творящий дотоле не известное искусство обязан бесстрашно заявлять об этом» [9.255].

Премьера вызвала раскол в эстетическом восприятии спектакля публикой. Для нее оказались непонятными не только музыка, хореография и сценическое оформление, но и сама тема балета – ритуальное жертвоприношение. Балетная сцена XIX века видела, и не раз, казни. Так, например, в балете Люсьена Петипа по либретто Теофиля Готье «Сакунтала» (1858), где главную героиню казнили за сценой, но она благополучно воскресала. Жюль Перро в балете «Эсмеральда» (1844) в последний момент, вопреки воле Виктора Гюго, спасал главную героиню от казни, хотя на сцене устанавливается средневековый эшафот и появляется палач. Но зрителями ритуальных плясок, обрядовой культуры и самого акта жертвоприношения парижане в 1913 году стали впервые.

Подготовка этого балета растянулась на три года: 1910–1913. О возникновении замысла балета, первоначально озаглавленного «Великая Жертва», Стравинский упоминает в начале 1910 года, в период работы над финалом спектакля «Жар-птица». В «Хронике моей жизни» он описывает, как его «посетило видение»: «картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность» [10.76]. В 1910 году Рерих создал эскиз к последней картине предполагавшегося балета. Но Дягилев не торопился с воплощением этого замысла на сцене, он заказывает Стравинскому музыку к балету «Петрушка», поставленному в 1911-м. Только 17 ноября 1912 года закончена партитура к «Весне священной», готовы некоторые эскизы костюмов и декораций, и в частности, первая картина «Поцелуй земли» (1912). По первоначальному замыслу Рерих собирался разместить в центре сцены огромное дерево – символ мирового древа, заняв место, предназначенное для танцев. За это время Дягилев успел расстаться с балетмейстером М.М. Фокиным, и к работе над балетом в середине декабря 1912 года приступил Вацлав Нижинский.

В либретто, авторами которого были Рерих и Стравинский, отразился их интерес к дохристианской истории древних славян. За минувшее столетие балетные зрители привыкли к фантастическим балетным сюжетам, показанным сквозь призму литературных источников: повести, сказки, романа, поэмы. В данном случае действие, отнесенное в далекое прошлое, тем не менее претендовало на историческую, а не литературную достоверность. Вместо солиста и кордебалета на балетной сцене впервые было представлено племя, структурированное по половозрастному принципу, вместо занимательного сюжета зритель становился свидетелем обрядового и ритуального действия.

Сюжет либретто, представленный парижской публике в программке к балету, Рерих описал в письме к Дягилеву 8 мая 1913 года (по ст. ст.):

«I. Поцелуй земли»

Возлюбил землю Ярило. Зацвела земля золотом. Налилась земля травами. Радость земли великая. Людям великий пляс и гадание. Собирают цветы, солнцу красному поклоняются.

Сам Старейший-мудрейший знает больше всех.

Приведут его сочетаться с землею пышною.

А утопчут землю страшною радостью великою.

II. Жертва великая

После дня и после полуночи. Камни заклые по холмам лежат. Ведут девушки игры тайные. Ищут пути великого. Славят величают жертву избранную. Призовут старцев, свидетелей праведных. Человеки-праотцы мудрые смотрят жертву великую. Воздадут жертву Яриле прекрасному, красному» [11.120].

Лейтмотивом спектакля стал «древний ужас» человека перед природными силами и одновременно стихийное опьянение от весеннего расцвета природы.

Музыка «Весны священной» с частой сменой ритма, насыщенная диссонансами, политональными наслоениями, сплетающимися мелодическими потоками, создает впечатление первобытной стихийности и обрядовой истовости мира предков, в котором человек и природа неразделимы. Оригинальность партитуры, по мнению Б. Асафьева, «не причуды ради», она исходит «из органических и естественных предпосылок», но она позволяет расширить «круг наших обычных представлений о дозволенном и недозволенном в музыке и взглянуть на технические предписания, как на преходящее и каждой эпохе присущее самоограничение» [12.83–84].

Оформляя спектакль, Рерих показал на сцене образец древнего ландшафта, в котором особую магическую роль играют каменные глыбы и сакральные холмы-курганы. Он создал ряд образов древних славян: юные девушки и парни, замужние щеголихи и мужики, а также страшные и грозные старцы-праотцы в медвежьих шкурах, воплощающие культ предков.

Длинные посконные рубахи с ярким орнаментом, порты, остроколенные шапки, лапти да онучи вместо балетной обуви – весь этот антураж, воссозданный по этнографическим образцам из коллекции княгини Марии Клавдиевны Тенишевой, производил впечатление не сценического костюма, а скорее исторического. Таким образом, Рерих в своих работах далеко ушел от эскизов Леона Бакста, переходивших с балетной сцены в парижские модные дома, а затем в гардеробы парижанок³.

³ Очевидно, что рериховские костюмы не приближали происходящее на сцене к зрителю, а напротив, отдаляли от него. Однако во второй половине XX века, на фоне усилившегося интереса к этнографическому материалу, они стали восприниматься как «модные» и «современные». Реставратор балета 1913 года Миллисент Ходсон сначала восприняла костюмы Рериха как близкие ей по духу и стильные через имидж хиппи.

Новый подход необходим был и для хореографического материала Нижинского. Балетмейстер переносил на сцену жесты и позы рериховских эскизных образов. Перед ним стояла сложная задача создания хореографического языка, способного по-новому соединить музыку и танец. Его танцор должен был осознать внутреннюю связь музыки и движения. Сергей Леонидович Григорьев, режиссер и администратор Дягилевской труппы, присутствовавший на репетициях балета, заметил, что музыка Стравинского не подходила для танцев в привычном смысле этого слова. Однако Дягилев и Нижинский «собирались представить лишь непрерывный ряд ритмически движущихся групп» [14.76].

Композитор и балетмейстер сходились во взглядах по поводу соотношения танца и музыки, однако сам принцип этого взаимодействия вызывал разногласия.

Стравинскому казалось, что Нижинский «держался примитивного представления» о взаимосвязи музыки с танцем, полагая, что «танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок». Композитору же, напротив, хотелось, чтобы танец не сводился к «ритмическому дублированию музыки», не становился ее «имитацией». Стравинский настаивал на том, что хореография должна обладать «своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением» [4.68].

В постановке «Весны священной» Нижинский отказался от деления труппы на солистов и кордебалет. Он работал сразу со всей группой участников массовых сцен, рассматривая их как единое целое – «тело балета». Он пренебрег упорядоченными построениями и повторами симметричных хореографических рисунков, присущими классическому танцу. «Когда открывается занавес, – пишет Вадим Гаевский, – мы видим на сцене пять отстоящих друг от друга небольших групп, каждой из которых придан свой рисунок и свой ритм и каждая из которых – точно живое существо, так тесно сгрудились артисты. Иначе говоря, большой монолит кордебалета расщеплен на пять малых нерасщепленных монолитов» [16.186].

По новому переосмыслены на балетной сцене роли мужчин и женщин и характер их взаимодействия, вернее, почти полное его отсутствие. «Мужчины в “Весне священной”, – писала Бронислава Нижинская, – это первобытные люди. Своим обликом они даже смахивают на животных. Ступни их ног повернуты внутрь, пальцы сжаты в кулаки, а головы втянуты в ссутуленные плечи; они шагают, слегка согнув колени, тяжело ступают, будто с трудом поднимаясь по крутой тропе, протаптываю путь по каменистым холмам» [9.236].

Что касается женщин, то их Нижинская хоть и относит «к тому же первобытному племени», и обращает внимание на то, что «их позы и движения неуклюжи и угловаты» или они «собираются группками на холмах, затем сходят вниз и образуют толпу посреди сцены», тем не менее особо подчеркивает, что они «не совсем чужды представлениям о красоте».

В этом балете принципиально изменились задачи, которые балетмейстер обычно ставит перед исполнителем: «Хореография Нижинского благодаря новизне его построений, необычности поз и движений требовала точности до малейшей детали исполнения. Все это было странно, непривычно артистам, воспитанным в традициях старого классического балета. Они, с одной стороны, были приучены держать равные расстояния между танцовщиками независимо от того, двигались ли они прямо, по диагонали, параллельными линиями или по кругу; с другой стороны, они привыкли к относительной свободе исполнения. Требование Нижинского точно соблюдать характер движений раздражало их, они протестовали против того, что им казалось бессмысленными придирками» [9.236–237].

Фигуры танцовщиков, обращенные к солнцу или склоненные к земле, позы, повернутые к зрителю спиной⁴, разрушали незыблемые каноны классического танца, но создавали новые возможности движения балетного тела в сценическом пространстве. Отсутствие выворотности, тяжеловесные прыжки и приземления без плие на плоской стопе при выпрямленных ногах, локти, прижатые к телу, согнутая спина – все это снимало негласные запреты, табу и ограничения, налагаемые классическим балетом. Таким образом, Нижинский конструировал свой новый хореографический язык, отталкиваясь от норм классического танца. Именно он положил в XX веке начало танцу модерн. В.М. Красовская сравнила хореографические приемы автора «Весны священной» с заумным языком футуристов: «подобно Хлебникову, искавшему «корни слов», Нижинский задался безумной целью открыть «корни движений» [13.136]. Лишенные классической виртуозности новые движения, предложенные Нижинским, тем не менее были настолько сложны, что исполнить их могли только балетные танцовщики.

В поисках новых возможностей балетного тела Дягилев и Нижинский обратились к автору одной из методик ритмической гимнастики, швейцарскому композитору и педагогу Жаку Эмилю Далькрозу. Он прислал в труппу Дягилева свою ученицу Мари Рамбер. Так наряду с уроком классического танца в труппе появился урок ритмической гимнастики.

⁴ Фронтальное расположение фигуры исполнителя по отношению к зрительному залу ведет свое происхождение от придворного балета, когда в первом ряду зрителей мог находиться король.

«В этом балете, – если балетом его можно назвать, – писал другой adept и распространитель системы Далькроза в России, С.М.Волконский, – властвует не па, а жест. И жест – длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный; следовательно, жест, углубляющий свою выразительность и во времени, – раз он длится, и в пространстве, – раз он повторяется одновременно многими зараз. Это сохранение мимического значения телодвижения в пылу пляски – самое значительное, что дает Нижинский [15.48]. Эти массовые жесты современники соотносили со стилизованной пластикой византийской живописи. Один из критиков, пытаясь определить стиль хореографии Нижинского, употребил выражение «иконописный кубизм».

Значение этого балета в том, что он определил начало новой эры в танце, «объявил войну романтизму и сказал “прощай” всему “прекрасному”, «был сорван и отброшен окутывавший классический балет покров представления о том, что считать “грацией” и “красотой”».

Однако вершина творческой деятельности хореографа явилась и началом его болезни. В. Гаевский увидел в этом балете «первобытное, а поэтому еще стадное, еще только осознаваемое постижение бога. Как раз в это время, а именно в 1913 году, Нижинский сам переживал внутренний кризис, сам находился в смятении, сам рвался куда-то, где полагал найти свет, – “Весну священную” он ставил в этом состоянии эмансипации, надрыва и нарастающего, пока еще скрытого, испуга» [16.187].

Парадоксально, но балет, прославившийся столь громким «провалом» на премьере, продержался в мировом репертуаре уже столетие, поставлен всеми великими балетмейстерами XX и XXI веков, и до сих пор является самой серьезной проверкой на творческую зрелость и способность найти новое хореографическое решение. Музыка Стравинского вызвала к жизни свыше ста хореографических интерпретаций. Среди хореографов, ставивших «Весну Священную», – Леонид Мясин, Мэри Вигман, Морис Бежар, Джон Ноймайер, Глен Тетли, Кеннет МакМиллан, Н. Касаткина и В. Василев, Ханс ван Манен, Мари Шуинар, Пина Бауш, Анжелен Прельжокаж, японская труппа «Х. Арт Хаос», Эдвард Клюг, Уве Шольц, Патрик де Бана, Саша Вальц и многие другие.

Литература

1. Прокофьев С. Дневник. Т. 1. Париж, 2002.
2. Карсавина Т. Театральная улица. Воспоминания. М., 2004.
3. Красовская В. Будетляне: Нижинский – Хлебников балета // Балет. 1994. № 6. С. 30–31.
4. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971.
5. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе / Пер. с фр. В Кадышева и Н. Малевич. М., 1985.
6. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / Пер. с англ. Н. Кролик. М., 2004. (http://www.belousenko.com/books/memoirs/nizhinsky_romola.htm)
7. Рерих Н. Весна Священная (Обращение в Аудитории Ваннамэкера на собрании Лиги Композиторов, Нью-Йорк) // Рерих Н. Держава света. Нью-Йорк, 1931 (<http://www.magister.msk.ru/library/roerich/roer001.htm>)
8. Рерих Н. Венок Дягилеву (Журнал Лиги Композиторов) // Рерих Н. Держава света. Нью-Йорк, 1931 (<http://www.magister.msk.ru/library/roerich/roer001.htm>)
9. Нижинская Б. Ранние воспоминания. Ч. 2. М., 1999.
10. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М., 2005.
11. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. Т. 2 / Сост., вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова. М., 1982.
12. Игорь Глебов (Борис Асафьев). Книга о Стравинском. Л., 1929.
13. Красовская В. Нижинский. Л., 1974.
14. Григорьев С.Л. Балет Дягилева. 1909–1929. М., 1993.
15. Волконский С.М. Отклики театра. Пг., 1914.
16. Гаевский В. Дом Петипа. М., 2000.

ПРОБЛЕМЫ «НОВОГО ЗРЕНИЯ» И СЕМАНТИЧЕСКОГО СТРОЯ В КИНОПОЭТИКЕ ЮРИЯ НИКОЛАЕВИЧА ТЫНЯНОВА

В статье «О Хлебникове» Юрий Николаевич Тынянов писал: «Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений. Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное <...> оказалось новым строем слов и вещей»¹.

В. Каверин отмечал: «Именно эта борьба за новое зрение была главной темой Тынянова в истории литературы»². Таким образом, сказанное о Хлебникове имеет непосредственное отношение и к самому Ю.Н. Тынянову: «новое зрение» и «новый строй», возникающие «из случайных смещений», – это понятия, описывающие основные установки его многогранной деятельности как теоретика и практика кино. С конца 1920-х годов Тынянов тесно связан с кино, он автор кинорецензий на страницах газеты «Сегодня», сценарист и активный участник съемочного процесса.

К созданию кинодраматургии в 1920-е годы был привлечен целый ряд писателей, среди них Ольга Форш, Лев Никулин, Исаак Бабель, Николай Тихонов, Борис Лавренев и другие. Они видели свою задачу прежде всего в создании художественного произведения, обладающего не столько кинематографической, сколько литературной ценностью. Режиссеры не всегда оставались довольны сценарием, а многие писатели, напротив, были несогласны с тем, как их литературные работы выглядят в кинообработке. Поэтому среди писателей-сценаристов раздавались призывы перейти к «железному сценарию». Творческий конфликт между сценаристами и режиссерами дошел до того, что Осип Максимович Брик предложил «писать сценарий не до, а после съемок, поскольку сценарий «не приказ снять, а метод организации уже заснятого. <...> Сценарная обработка материала – уже последняя стадия работы»³.

Тынянов в работе «О Кино» обрисовал сложившуюся в сценарном деле ситуацию через диалог двух режиссеров:

¹ Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Хлебников В. Собр. соч. Т. 1. Л., 1928. С. 19.

² Каверин В. Предисловие // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 16.

³ Горницкая Н. Проблемы кинодраматургии в периодике 20-х годов // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. Вып. 3. 1973. С. 15.

«Один режиссер, монументальный, обиделся на сценариста за литературность изложения:

– Зачем мне стиль, зачем мне мелочи? Пишите просто: входит, садится, стреляет из пистолета. Остальное – это уже мое дело.

Другой режиссер, бытовой, но тоже почтенный, говорил:

– Фабула? Зачем мне фабула? Я сам могу, не сходя с места, вам тридцать фабул дать. Нет, вы мне каждую деталь вытащите. Остальное – это уже мое дело.

Оба были, по-видимому, правы»⁴.

Один режиссер требует от сценариста фабульной канвы и не принимает художественности изложения; другой, наоборот, настаивает на необходимости прописывать в сценарии все детали, из которых он сам может сложить фабулу, но уже кинематографическими средствами.

Эта дилемма связана с проблемой взаимодействия кино и литературы. Сумев отмежеваться от живописи и театра, кинематограф в 1920-е годы попадает в жесткую зависимость от литературы именно благодаря сценарию. Вот почему Тынянов приходит к неутешительному выводу: «Пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой»⁵.

На деле Тынянов как сценарист осваивает третий путь. Он фактически создает новый жанр сценария, который, по его мысли, должен освободиться от литературы, от литературной фабулы и строиться по специфическим законам киносюжета. Историк литературы не считает, что киносценарий должен быть иллюстрацией классического произведения. Так, в 1926 году, работая над сценарием по повести Н.В. Гоголя «Шинель», он ставит перед собой задачу не просто проиллюстрировать классическую повесть, а продемонстрировать на экране систему художественного мышления этого оригинального писателя. Вот почему в начале фильма появляется история молодого Башмачкина, в которой прослеживаются мотивы другой повести, а именно «Невского проспекта». Тынянов-сценарист берет верх над историком литературы, для которого, казалось бы, должен быть неприкосновенным гоголевский текст.

Основой сценарии этого типа является не слово, а кадр. Последовательность кадров создает новое прочтение литературного текста, основанного на «новом строе вещей». Несмотря на молодость кино как искусства, к 1920-м годам в нем уже сложились определенные установки, в частности, понимание «кадра как такового». Этому понятию Тынянов противопоставляет «кадр-кусочек» – то есть протяженность

⁴ Тынянов Ю.Н. О сценарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 323.

⁵ Там же. С. 324.

изображения, объединенного одним и тем же ракурсом, светом и другими техническими параметрами.

«Кадр-кусок», по Тынянову, выступает как некое семантическое единство, обусловленное структурой кинотекста. «Кадр идет, – пишет он, – за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении – по всей своей длительности. Кадр, который *построен*, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения – он дает смысловое представление движения»⁶.

Продemonстрируем некоторые приемы семантического конструирования на примере тыняновского сценария к фильму «Шинель».

Пример 1. Варьирование образа кренделя.

Согласно сценарию на протяжении нескольких минут экранного времени 5 раз должен появиться крендель над кофейней.

«28. Слегка вертится крендель. <...>

32. Вертится крендель. <...>

39. Остановился крендель. <...>

58. Медленно вытягивается крендель, принимая форму сердца. <...>

72. Вдруг быстро завертелся крендель»⁷.

Принцип повторения образа с варьированием его – один из основных для Тынянова приемов при семантическом конструировании кинотекста. При этом, как видим, сценарист описывает именно «смысловое представление движения». Ритм движения кренделя зависит не от ветра, а от того, что происходит с героем, поэтому он может, в конце концов, даже приобрести форму сердца.

Здесь наглядно виден и другой прием – построение микроконтекста, создания своего рода кадровой темы. Крендель повторяется не один, а в совокупности с фонарем (который то «мигает слегка», то «нестерпимым блеском горит», то брызжет «фейерверком»), с движениями персонажей («какой-то субъект»), с состоянием героя – которое представлено через жесты («Акакий Акакиевич невольно закрыл глаза», «Акакий Акакиевич моргает», «Акакий Акакиевич смотрит», «Акакий Акакиевич мечтает, закрыв глаза» и т.д.)⁸.

Тынянов выстраивает своего рода кинострофы – это фрагменты кинотекста, объединенные повторяющимися, варьирующимися образами. Он начинает обычно с кинострофы малого размера и с малым количеством

⁶ Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 327.

⁷ Тынянов Ю.Н. Отрывки из режиссерского сценария фильма «Шинель». Сценарий Юрия Тынянова. Постановка Григория Козинцева и Леонида Трауберга // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. Вып. 3. 1973. С. 82–83.

⁸ Там же.

действующих лиц и вещей, добавляя все новые и новые подробности. Затем количество персонажей и вещей в кадре увеличивается. Нельзя не упомянуть теорию Тынянова о «тесноте стихового ряда». Действительно, смысловая и ритмическая структура сценария Тынянова напоминает стихотворное произведение:

«Фонарь над кофейней и часть вывески.
Слегка вертится фонарь.
Акакий Акакиевич моргает.
Мигает уличный фонарь.
Покачивается фонарь над кондитерской.
Вертится крендель.
Скользит по тротуару женская ножка.
Вращаются колеса кареты.
Ступеньки вниз, в кофейню.
Акакий Акакиевич моргает.
Вдруг застыл.
Остановился фонарь над кондитерской.
Застыли колеса.
Остановился крендель.
Застыл в кукольной позе франт.
Встали на задние лапки шесть собачонок.
По ступенькам кофейни вбежала наверх девушка.
Остановилась на тротуаре»⁹.

Пример совмещения стихотворных приемов и приемов кино мы так же видим в сценарии Тынянова «Поручик Киж». М. Ямпольский в статье «“Поручик Киж” как теоретический фильм» показал, как соотнесенность в концепции Тынянова поэтики кинокадра и «тесноты стихотворного ряда» создают видимость значения, видимость, которая кажется значением. На этом основана идея сценария – превращение описки в героя. Подобным образом «теснота стихотворного ряда» порождает дополнительные смыслы. По мнению М. Ямпольского, в отличие от рассказа роковая ошибка в фильме рождается «из ритмического биения (постукивания ордена, притопывания, шаманических повторов адъютанта) – главного стихового фактора сгущения ряда и последующих за ним семантических трансформаций»¹⁰. В фильме элемент фоники подчеркнут особо: писарь многократно произносит вслух содержащийся в самом тексте звуковой повтор: «поручики же Жеребцов». Возникающая из квазистихового звучания ошибка превращается в имя, она снова зафиксирована на письме

⁹ Тынянов Ю.Н. Отрывки из режиссерского сценария фильма «Шинель». С. 82.

¹⁰ Ямпольский М.Б. «Поручик Киж» как теоретический фильм // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига. С. 31.

во время правки Павлом текста приказа, когда в конце слова «поручик» он вставляет «твердый знак» – непроизносимую букву, «нулевой знак».

Пример 2. Метаморфозы образа шинели.

В сценарии к фильму «Шинель» Тынянов пишет: «Мечта петербургского чиновника, низведенного до степени пишущего автомата, почти потерявшего человеческий облик, – не просто шинель, но шинель, которая вместе с тем и приятная подруга жизни. В киноповести этот образ естественно распадается на два наглядных образа...»¹¹. Кинематограф дает возможность визуализировать эту метафору – в результате в сценарии разворачивается цепь трансформаций образа шинели. Кинотехника в отличие от театра позволяет зримо представить фантомы сознания героя:

«690. Шинель на вывеске. <...>

692. Мимо проходит человек в роскошной шинели. <...>

697. <...> Мимо проходят люди в шинелях. <...>

702. Капот обращается в новую шинель. <...>

706. Шинель поворачивается и раскрывается. Видна подкладка. Шинель сходит с гвоздика, идет.

707. Шинель превращается в девушку с Невского <...>. Девушка садится, предлагает Акакию Акакиевичу чаю. <...>

709. Девушка вновь обращается в шинель. Шинель кружится перед Акакием Акакиевичем. <...>

711. Шинель вешается на гвоздик, обращается в капот»¹².

В болезненном сознании Башмачкина образ шинели превращается в навязчивое состояние: герой постоянно фиксирует свое внимание на нем. Наконец этот образ персонифицируется, превращаясь в девушку, идеальную героиню так и несостоявшейся любовной истории.

Пример 3. Каллиграфический облик смерти.

Смерть Акакия Акакиевича в сценарии Тынянова показана через ряд метафорических знаков. Зритель видит текст, который пишет Башмачкин, и замечает, как постепенно меняется его почерк. В начале он ровный, каллиграфический, потом буквы начинают прыгать, коситься, и уже подпись героя плохо прописана. Способность к каллиграфическому переписыванию бумаг для маленького гоголевского человека ассоциируется с процессом жизни, неразборчивый почерк – со смертью, а точка поставленная в конце строки, – с жизненным финалом.

Григорий Козинцев, один из режиссеров фильма «Шинель», так охарактеризовал работу Тынянова в кино: «Юрию Николаевичу и в голову не приходило смотреть на кинематографию с высоты литературной культуры,

¹¹ Козинцев Г. Тынянов Ю. Автобиография // Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966. С. 78.

¹² Тынянов Ю.Н. Отрывки из режиссерского сценария фильма «Шинель». Сценарий Юрия Тынянова. Постановка Григория Козинцева и Леонида Трауберга // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. Вып. 3. С. 90.

снисходительно. Он пришел в «Севзапкипо», чтобы учиться. Поэтому он смог учить»¹³. Тынянов, имея за плечами огромный литературный опыт, не только научился переводить литературные идеи на язык кино, но и оказывал неоценимую помощь режиссеру и всей съемочной группе.: «Вчитываясь в книгу, – вспоминал Козинцев, – сочиненную в век, когда о кино и помину не было, мы открыли для себя новое в возможностях экрана. Совершенно этого не заметив, мы оказались за партой: учились сложнейшему делу в режиссуре – умению читать. А учил нас этому искусству Тынянов. Как я уже писал, не только сценарием ограничивалось его участие в постановке фильма. <...> Он рассказывал ученикам нашей мастерской (ФЭКСа) о Гоголе, читал главы своих сочинений»¹⁴.

Таким образом, Тынянов-сценарист выступал в роли посредника между литературным текстом первоисточника и его киноинтерпретации.

Подход Тынянова к воплощению литературной классики в кино отличался от стандартной практики тогдашней экранизации: «“Великий немой” был темным читателем. От классики на экране оставалась лишь выжимка фабулы и внешняя обстановка; остальное считалось “кинематографичным”»¹⁵.

По мнению Козинцева, Тынянова «интересовал не сценарий, а фильм»: «Он дописывал и переписывал сцены во время съемки, устроившись в углу грязного ателье, за декорациями. Сочинял в монтажной, только что просмотрев снятые кадры. Приходилось писать на чем попало: на обороте монтировок, монтажных листов. Хранить такие черновики никому не приходило в голову»¹⁶. В связи с такой практикой работы, очевидно, были утрачены безвозвратно уникальные записи уникального жанра – своего рода «маргиналии» на полях создающегося фильма.

До сих пор работа Тынянова в кино остается не до конца изученной. Так, например, И. Сэпман писал: «О Тынянове-кинематографисте вспоминают, с благодарностью и любовью, только те, кому довелось вместе с ним работать. А между тем вклад, который внес Тынянов в историю советского кино, по-настоящему велик, судьба писателя в кино неповторима и, конечно, заслуживает глубокого и внимательного изучения»¹⁷.

¹³ Козинцев Г. Тынянов Ю. Автобиография. С. 166.

¹⁴ Там же. С. 172.

¹⁵ Там же. С. 170–171.

¹⁶ Там же. С. 166–167.

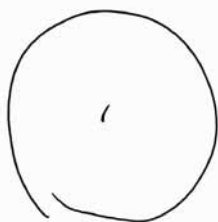
¹⁷ Сэпман И. Тынянов-сценарист // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. Вып. 3. 1973. С. 77.

III

С.К. БОТИЕВ

г. Элиста, Баширия

ЛЕТО В САНТАЛОВО. ЦИКЛ ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТ



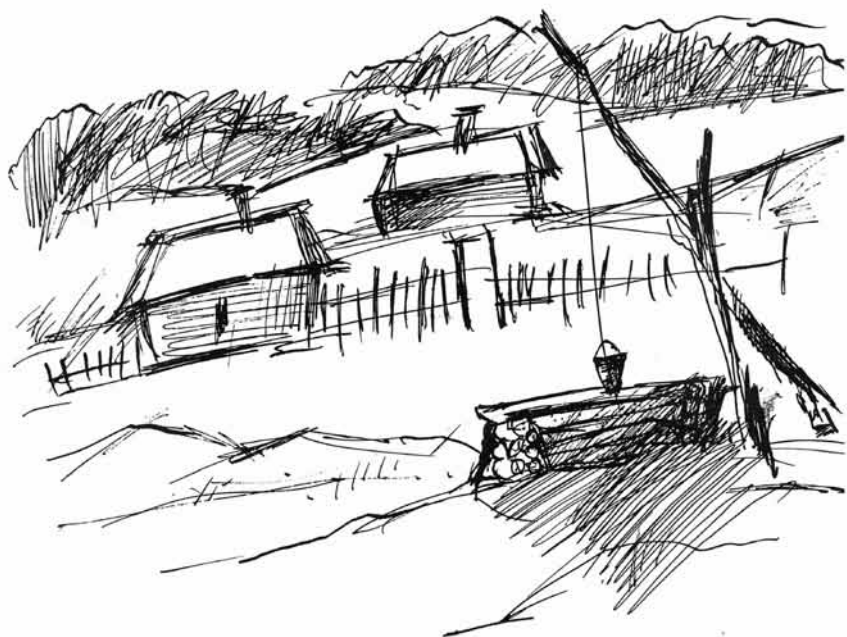
В САНТАЛОВО

С.К. БОТИЕВ



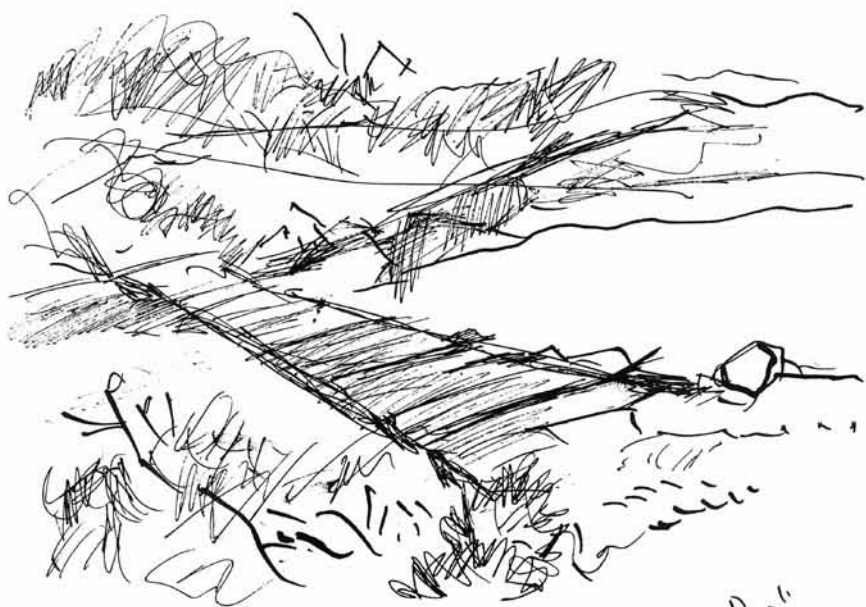












Мостик





... И вижу, что на окошке
предбаника сидит ворона
и долбит кирови стекло,
стремясь его разбить.
Одно стекло было разбито весте,
и долбит бить зенит приклетке
и око стремилась пролихула
вовнутрь бани. Я спугнул ее
малкой..

П. В. Митурин



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАСТЕРСКАЯ ИЛЛЮСТРАТОРА С.К. БОТИЕВА В КОНТЕКСТЕ РАБОТЫ НАД ПОЭМОЙ В. ХЛЕБНИКОВА «ХАДЖИ-ТАРХАН»

Аннотация

В основе статьи – анализ рождения и создания графических образов, созданных художником С.К. Ботиевым в ходе его работы над иллюстрированием поэмы В. Хлебникова «Хаджи-Тархан». Работы художника-иллюстратора представляются не чем иным, как интерпретацией вербального текста средствами графики – чертами, линиями, колоритом композиции...

Summary

Article-the analysis of the birth and creation of graphic images created by S.K. Botievym, during his work on illustrating a poem in Hlebnikov “Haji-Tarkhan”. Work of an Illustrator seemed nothing more than an interpretation of verbal text, graphic tools, lines, color compositions.

Мастерская художника ... Прежде всего – это холсты, краски, рамы и множество занятных, иногда совершенно не предсказуемых предметов и вещей, пребывание которых здесь может быть объяснимо (с некоторыми исключениями) только самим ее хозяином. Но, как многое в мире творчества, «мастерская» подразумевает и самого художника: кухню непрерывной работы мысли и руки; лабораторию рождения и воплощения тем, сюжетов, образов. Все это превращает Художника в Мастера, и тогда никакие стены не смогут вместить в себя то, что Им подмечено, найдено, воплощено.

Я никогда не бывала в мастерской-стенах художника Ботиева. Как и его дом, она находится в Калмыкии. А здесь, в Астрахани (точнее – в краснокирпичном доме по улице Свердлова, где располагается дом-музей Велимира Хлебникова), живет его Муза – поэзия Председателя Земного Шара. Во время работы Степана Кимовича над иллюстрациями к поэме В. Хлебникова «Хаджи-Тархан» мы встретились с ним и с заведующим домом-музеем В.Хлебникова Александром Александровичем Мамаевым. Встретились, чтобы, рассмотрев рисунки художника, определить, что из всего арсенала графических листов целесообразнее всего ввести в издание. При этом был очевиден рассказ автора-графика о том, как рождались те или иные образы, почему в некоторых рисунках появились цветные пятна

и что несет на себе в этом случае семантика цветового дополнения. Ждала откровений о технических находках, которые помогли художнику порой одним росчерком пера решить характерный профиль, очертания фигуры или несколькими едва заметными на бумаге штрихами создать до боли узнаваемый степной пейзаж, мятущиеся волны на реке или бескрайнее небо... А разговор начался с его вопросов: читала ли я «Рисунки русских писателей» Р.В. Дуганова? не попадались ли мне книги Л.А. Бруни «Эстетика кубофутуризма», М.А. Чегодаевой «Заповедный мир Митуричей-Хлебниковых»?

Затем – методологические признания: в постижении В. Хлебникова помогла книга Е.Ф. Ковтуна «Русская футуристическая книга» (а ведь она посвящена не одному Велимиру, а в целом тому смелому полиграфическому эксперименту русских будетлян начала XX века, где они отказались от печатного текста и ввели рукописные шрифты как продолжение изобразительной графики).

Сделала вывод: значит, дорога художника к поэтическому слову Хлебникова пролегла не от биографии, не от размышлений, где и в какой семье родился Велимир, а от его творческого окружения, общения, которое стало по-настоящему художественной школой – что-то от других получил, чем-то сам поделился... И вдруг нашла ответ на свой вопрос, который давно озадачивал меня: как в семье русского материалиста-орнитолога и получившей классическое образование дворянки сформировался такой аватар, каким был Велимир? Откуда его устремленность в космическую философию?

Конечно же, мир юноши формирует в основном коллективное мышление его сверстников-единомышленников. И если за устремленностью в будущее и непохожестью на других к Велимиру пришло такое окружение, как К. Малевич, В. Татлин, В. Маяковский, А. Крученых, П. Филонов, Л. Шехтель, В. Каменский и др., то как же не отправиться поэтической душе в творческий астрал?! И, вернувшись к сказанному художником о книге, подумала: «Может быть, вот откуда у Ботиева на многих графических листах сочетание изображения и начертания велимировских строк как продолжение иллюстрации, когда прочтение сюжета в рисунке и в буквенной графике сливается в единство словообраза, уводит в мир глубинной семиотики и преобразует диалог писателя и иллюстратора в полилог с участием читателя-зрителя».

А уж когда С.К. Ботиев упомянул среди авторов Роттенберга, я растерялась: кого он имеет в виду – Дориана Исааковича, исследователя и переводчика, мастера акцентного стиха и неточных рифм, который глубоко изучал творчество Маяковского и его окружения, был другом В. Шаламова, или известного израильского ученого-психотерапевта и

физиолога, занимающегося вопросами психологии творчества? И то, и другое, судя по начитанности художника, возможно!

Итак, на пороге творческой мастерской художника С. Ботиева меня встретила прежде всего его широкая гуманитарная образованность и сформированное вербально-логическое образное мышление.

А дальше было еще интереснее: настоящее проникновение в лабиринты интеллектуально-творческой лаборатории, где рука художника фиксирует его философские размышления, запечатлевает аналогии, распространяет ассоциации с прочитанным, увиденным, услышанным когда-то, собирает все это в умозаключения и возвращает к хлебниковским строкам, укладывая графику в целостную композицию.

Степан Кимович вооружился фломастером и стал быстрыми движениями иллюстрировать свои рассуждения: «Рассматривая карту Прикаспия, я обратил внимание на то, что ниже Царицына, перед стрелой вхождения в море, Волга своим рукавом, Ахтубой, образует линию, очень похожую на верблюжий горб, и это как раз там, где издревле калмыки в своем кочевье останавливались поклониться такой же двугорбой священной горе Богдо.

Желто-зеленая плоскость степи на карте постепенно тает в растекающемся речном пространстве и утопает в синей фасолине Каспия, Хвалынского моря. Таким образом, сам ландшафт рождает образы, уводящие во времена Астрахани – Хаджи-Тархана, торгового, рыбацкого города с многонациональным пестрым населением. Он оказывается как раз между морской впадиной моря-озера и перевернутой чашей священного для калмыков Богдо, венчающего плоскость степи с возвышениями изваянных кочевниками Каменных баб, маленькими поселениями около рек оседлых рыбаков». Я перевела взгляд в начало текста поэмы В. Хлебникова «Хаджи-Тархан» и, вернувшись к графическому листу, уже по нему прочитала:

Где Волга прынула стрелою
На хохот моря молодого,
Гора Богдо своей чертою
Темнеет взору рыболова.
Слово песни кочевое
Слуху путника расскажет:
Был уронен холм живой,
Уронил его святой.

Эффект комиксов? Вероятно, да, но на высшем, философском уровне, где зрительные образы прочитываются вербальным поэтическим текстом, а стихотворная строка уводит в глубины истории культуры.

Словно отвечая на мои мысли при рассматривании иллюстраций,

Степан Кимович заметил: «В поэме много птиц, рыб, зверей... Отец поэта – биолог. Да и сам он занимался орнитологией».

Умозаключение легко находит подтверждение в художественном тексте поэмы («приют соколиного мыта», «псов голодающих ... вой», «стрепетов пожары стай», трепетание «ястребов крылом», «табун... лелея гривы... летит как чайка на заливы», «стриж с землей на лапах», «синяя влага гусей», «седые ... олени», «с селедкой плавают тюлени», резвящиеся жабы, бешено выходящие в небо ласточки, «голубь, теменем курчав», «верблюды, угрюм, неразговорчив», «груз воблы и леща») и отражается в начертательном прочтении художника:

красавец-скакун с наклоненной мордой и мчащийся во весь опор; ястреб, застывший в бреющем полете, и, в другой иллюстрации, он же, сопровождающий гортанное разинское «Сарынь на кичку!», по звучанию похожее на клекот крылатого хищника, а в третьей – он же явно прочитывается в грозно сдвинутых бровях и нахмуренном лбе стерегущего город Озириса.

Вот уже и готов еще один прочтенный Ботиевым философский подтекст поэмы В. Хлебникова: с одной стороны, «здесь когда-то был Озирис. Тот город, он море стерег» с солнечным диском над головой, с другой – появившаяся однажды привычка Волги «носить разбойников суда» со священным кличем «Сарынь на кичку!». Хотя и затмевает разинский разбойничий натиск своим вихрем солнечный диск (еще один смысл: издревле волжане, загоняемые палящим зноем в прохладу домов, с опаской относились к любому помутнению неба, дневному уходу солнца с небосклона – это предвещало опасность разрушительного и убивающего шторма для ловцов в море!), но разбивается о грозный профиль Бога-хранителя.

Еще один любопытный лабораторный опыт художника: рисунок (цапля, которая только начинает свой полет, отрываясь длинными ногами от родных камышей, сама как несущаяся по ветру камышинка) накладывается на другой лист (с зарисовкой египетской камышовой ладьи, скользящей по поверхности воды). Так появляются элементы единой композиции, они объединяются изображением солнечного диска и начертанием почерком художника с отточиями: «...Морской Египет...». И все обретает завершенность, целостный композиционный характер

Не правда ли, потрясающая степень проникновения сознания художника-мыслителя в полисемантический Текст писателя-философа?!

С.К. Ботиев – философски мыслящий художник, превративший свою творческую мастерскую в некую обсерваторию, где можно наблюдать за звездами и космическим пространством, а если нужно – отправиться в путешествие во времени, постичь иные миры, иные культуры. Эти

путешествия он (возросший на просторах бескрайней степи и приученный ею ценить красоту и неповторимость любой расцветшей травинки, воспитанный в культуре по-буддистски неторопливого, мудрого, уважительного к окружающему миропонимания) неумоимо предпринимает в работе над каждым иллюстрируемым литературным произведением.

Как и в стихотворном пространстве поэмы В. Хлебникова (всего 212 коротких стихотворных строк!), на графических листах Ботиева за минимализмом изображенного – мегатекст. Иногда он требует интеллектуальной подготовленности зрителя, иногда несет свои образовательные открытия и дополнения, но чаще всего его графические тексты рассчитаны на внутреннюю расположенность читателя: так изображение горы Богдо, упомянутой в поэме В.Хлебниковым, на рисунке «гора Богдо» Ботиева выглядит величественно. Взгляд художника в этом случае устремляется снизу, от уровня цветущей степи, вверх, к вершине этого двугорбого великана. Более того, изображение всадника на коне у подножия лишь подчеркивает мощь буддийской святыни.

А взгляд от реки (в настоящее время – из окна вагона постепенно приближающегося к Астрахани поезда) рисует незначительную возвышенность на бескрайней степной плоскости. Любой другой пассажир, особенно житель Кавказа, удивляется: «Это гора?» Но житель края при этом и сегодня смотрит на Богдо с волнующим трепетом. У художника эта адресность тонко подмечена надписью: «Гора Богдо своей чертою темнеет взору рыболова».

Итак, чтобы оценить лабораторию художника, нужно войти в нее, как в пучину разумного океана лемовского Соляриса, где вместе с прочтением поэмы Хлебникова и графических листов Ботиева появляется декорация и образы разных времен и народов. Необходимый инструмент для оживотворения этих образов – собственный накопленный интеллектуальный и культурологический опыт зрителя-читателя. Универсальность как главная черта творчества Ботиева прочитывается индивидуально. Вероятно, именно это – ключ к лаборатории художника.

Как и за аскетически скупыми на слова строками В. Хлебникова, за минималистским рисунком С. Ботиева – пространственный рассказ...

1. О перекрестке религий, «треугольнике Будды, Христа и Магомета»:

«Темнеет степь, вдали хурул». В левом верхнем краю иллюстративного листа – очертания сюме с кровельными гонхонами. В двух коротких предложениях у поэта и в восемнадцати горизонталях, причудливо соединенных в графическую архитектуру хурула, у художника – культурологический экскурс в историю и архитектуру знакового места Астраханского края – Хошеутовского хурула, построенного в своем улусе легендарным

калмыцким князем-нойоном Сербеджабом Тюменем, героем войны 1812 года, кавалером орденов св. Владимира и св. Георгия. Облик хурула повторял в своих архитектурных формах другой российский храм Победы над Наполеоном – христианский Казанский собор в Петербурге.

«Чалмы зеленые толпою здесь бродят в праздник мусульман», – зарисовка картинки, доньяне типичной для астраханских дворов в дни мусульманских праздников, когда благородные старцы в конфессиональных головных уборах и одеждах восседают после утреннего намаза за размеренной беседой, поодаль – как и полагается в мусульманской традиции – стоят девы с ритуально покрытой головой и в длинных нарядах, готовые в любой момент наполнить чаши старейшин из узкогорлых сосудов.

2. Об истории и мифах края:

«Там кровью полита земля, Там старец брошен престарелый, Набату страшному внемля». Иллюстрация, потрясающая по силе эмоционального восприятия и изображения подлинных исторических событий в Астраханском кремле 11 мая 1671 года, отправляет к факту пыток и убийства разинцами 75-летнего митрополита Иосифа, которого под набат вечевое колокола, собравшего народ, сначала подвергли огню, а затем полуживого сбросили с одной из колоколен, называвшейся раскат. На иллюстрации С. Ботиева – самый трагический момент: свисающий руками вниз старец с обугленными руками и взлохмаченной головой почти безжизненно повис над пропастью, отделяющей его праведную жизнь от момента мученической смерти.

«Чу! Слышен плач, и стан княжны На руках гнется лиходея». Предание о том, как Разин утопил в Волге пленную восточную княжну, о чем упоминает в своем рассказе, посвященном мятежным дням пребывания в Астрахани Разина, очевидец, голландец Ян Янсен Стрейс, парусный мастер с корабля Каспийской флотилии «Орел». Несмотря на то, что факт не подтвержден ни одним документом, он активно распространился во множестве поэтических народных сказаний о казачьей вольнице, особенно популярна стала песня «Из-за острова на стрежень...», написанная на стихи Д.В. Садовникова. На иллюстрации – мастерски исполненный монтаж орлиного профиля Разина и лица княжны с опущенными в скорбном, но гордом смирении глазами. Как противостояние двух сил, где не решен спор: кто в этой ситуации настоящий герой?

«Купца суда, Теперь их нет» – строки отсылают к личности деда Велимира Хлебникова по линии отца. Алексей Иванович Хлебников, купец первой гильдии, владел четырьмя судами, ходившими по Каспию, торгуя зерном и оружием. В конце жизни, распродав свое купеческое имущество, он отправился на Святую землю для покаяния и поклонения. Там и скончался. Вот почему на иллюстрации парусник и его владелец отдаляются

друг от друга. А якорь, лежащий на берегу между ними, – словно истинный христианский символ надежды на праведное будущее.

3. О тех аналогиях, которые всплывают при рассуждениях художника о Велимировской Астрахани как перекрестке цивилизаций: «песня, которую пропел кочевник-мальчуган», далеко слышна в степи; «вечный спор горы и Магомета» – как Магомет, который идет к горе, Велимир Хлебников приходит к Богдо; «стоит он, синяя травой, над прадедов славы курган» – могильные курганы прикаспийских степей хранят останки древних ископаемых («божеств морских могил величеством»), золото скифов и гуннские захоронения, храмы хазар, дворцы золотоордынцев; «там только голубь сонный неся» – как тот, что возвестил Ною о том, что рядом земля; «столбы с челом цветочным Рима» – римские колонны стали атрибутом многих городских сооружений Астрахани времен Велимира Хлебникова; «смотрит Африкой Россия», «Но здесь когда-то был Озирис» – научные гипотезы о причинах идентичности природы, животного и птичьего мира, мифов, сказаний двух величайших рек мира – Волги и Нила; «дышит в башнях Ассирия», «он был моря столицей, На Ассирию башен нарек» – ассоциация ступенчатости Успенского собора, ансамбля Троицкого монастыря Астраханского кремля и архитектуры ассирийских зиккуратов; «казак с серьгой» – важный воинский знак, отмечающий единственного в семье сына; «ножовщина боролась с немцем и треухом» – народные возмущения против биреновщины и онемечивания России; «Уже не реют кумачи над синей влагою гусей» – у художника возникает ассоциативный ряд с историей, как гуси Рим спасли; «кольцом осоки закрывал рукав реки морской Египет» – картина снующих в Прикаспии рыболовецких суденышек, бударок, шхун; «в святых дубравах Прометея седые смотрятся олени» – мудрость и щедрость природы солнечного края ассоциируется с залитым солнцем эллинским царством богов и мудрецов; «сквозь русских, в Индию, в окно...» – как Петр Первый строительством Петербурга прорубил окно в Европу, так русская Астрахань стала окном для торговых и дипломатических путей в Азию; «Казани страж – игла Сумбеки» – о подобии падающей пизанской башни в наклоне казанской башни Сююмбике, покоящей свое основание на останках древней мечети Нурали; «в звуках имени Хвалынского живет донине смерть Волынского, И скорбь безглавых похорон Таится в песни тех сторон» – об отсечении головы после пыток государственному деятелю, губернатору Астрахани, боровшемуся против биреновщины у царского трона, и памяти о нем на Нижней Волге; «Ах, мусульмане те же русские, И русским может быть ислам, Милы глаза немного узкие, Как чуть открытый ставень рам» – образ многоконфессиональной Астрахани и типичных южных домов с обязательными

деревянными ставнями на окнах; «на убогую былинку молилась Индии душа» – обращение к священности всего живого в буддийских текстах; «Верблюды, угрюмы, нераговорчивы, Стоят, надсмешкой губы скорчив. И, как пустые рукавицы, Хохлы горба его свисают, С деньгой серебряной девица Его за повод потрясает» – Ботиев видит в этой мирной картине подобие входа Господня в Иерусалим, когда тот вел рядом с собою смиренного ослика...

Вот так, в рассуждениях о велимировских поэтических смыслах и графическом запечатлении мыслей от прочитанного, получается у художника рабочий материал для будущих иллюстраций, которые рождаются затем в бесчисленных количествах. И только небольшая часть их получает затем издание. Так рождается тонкая графика, где каждый штрих семантичен, каждая линия значима, каждый образ наполнен хлебниковским миром. Начитанность и гуманитарная осведомленность Степана Кимовича потрясает: и без того степенный, деликатный, неторопливый, рассказывая о том, как появились те или иные его Велимировские образы на бумаге, он вдруг преображается в Мастера-Мудреца, постигшего и мудро хранящего Тайну Вселенной.

Такова духовная лаборатория художника, творческая мастерская иллюстратора С. Ботиева. Воздух здесь – безгранично глубинное познание целостности и полисемичности мира, понимание законов философии, истории культуры и теории искусства, постижение золотописьма Велимира, рожденного в конце царства, и ощущение родства с этой полной смыслов жизни-поэзии.

НОВГОРОДСКИЕ РИСУНКИ ПЕТРА МИТУРИЧА

Комментарий

Пребывание художника Петра Васильевича Митурича на Новгородской земле связано с жизнью здесь его семьи в 1915–1923 годах. Жена художника Наталья Константиновна Митурич, урожд. Звенигородская, после окончания в Петербурге Высших курсов новых языков Бобрисево-Пушкиной, где преподавал известный лингвист Л.В. Щерба, с 1915 по 1922 год учительствовала в нескольких сельских школах Крестецкого уезда. Работа в сельской школе была тогда не только призванием, но и типичной судьбой образованной девушки из обедневшей дворянской семьи. Она преподавала последовательно в Тимофеевской волостной школе (с 1 сентября 1915) в дер. Борки, женской гимназии им. Шумовой-Симановской рядом с тем же Борком (1.9.1917–1.9.1918), в школе в Бутках (1918–1919) и в Санталовской школе (с 15.9.1919 по начало 1922). Там же рос их сын Василий (1914–1998), в местной земской больнице родилась дочь Мария (1920–1993), и туда Петр Митурич, несмотря на связанность военной службой и художественной активностью в обеих столицах, многократно возвращался при малейшей возможности.

Здесь стоит отметить, что раннее творчество Петра Митурича было по крайней мере в течение восьми лет связано с Новгородской землей (с лета 1915 по июнь 1923). Это был период его наиболее сильного и энергичного расцвета, по существу, определивший последующую известность и репутацию мастера. Период этот не совсем корректно было бы называть «новгородским», так как большую часть своего времени Митурич отдавал военной службе – сначала в царской армии, затем в Красной, и лишь последний год провел здесь почти полностью. Однако большая часть художественных влияний, источников, мотивов произведений Митурича этого времени была связаны с местными впечатлениями – будь то природа, портреты жителей или сюжеты книжных иллюстраций. Более того, сюжетные реминисценции и развитие найденных здесь мотивов проявлялись в творчестве художника и позднее – по крайней мере, до второй половины 1920-х годов.

Новгородский цикл произведений Митурича может быть условно разделен на 5 групп:

1) Некоторое количество ранних рисунков с «деревенской» темой, сделанных в 1915–1921 годах в Борке, Санталове и других деревнях возле Крестцев. Среди них имеются подлинные шедевры, стилистически предшествовавшие «хлебниковскому» циклу, выполненному в 1922 году в Санталове, а также рисунки, использованные в книжном оформлении этого времени, в которых очевидно заметны конкретные «деревенские» впечатления.

2) «Хлебниковский цикл» произведений Митурича, выполненных в мае–июле 1922 года (в основном бумага, тушь, кисть), который может быть сопоставлен с собственным перечнем художника в его поздних воспоминаниях¹:

«Я сделал ряд рисунков тушью и помню их:

1) рисунок – Велимир стоит в тулупчике у калитки школы. Этот рисунок дал Абрамову в 1923 г., издателю «Русского искусства»; он не напечатал и не вернул мне его. Он у Пунина.

2) Ворота школы. Эти ворота открылись для последнего приема Велимира. Рисунок в Русском музее, в Ленинграде.

3) «Баня», где умер Велимир <...>.

4) «Огород» – рисунок отдан для напечатания Абрамову в 1923 г., но у него затерян в типографии.

5) «Заборчики» – рисунок дан Абрамову и тоже затерян вместе с предыдущим.

6) Иллюстративный рисунок «Велимир едет на двуколке, а я правлю лошадей» <...>.

7) Добавлю к этому перечню еще один рисунок тушью с натуры: сделан в Москве у Велимира в комнате, где он больной сидит на кровати и меня рисует. Рисунок находится у меня.

8) Есть еще рисунок, сделанный по памяти: «Велимир в больнице отдыхает от лечения» <...>.

9) Есть еще рисунок моего сына Васи по впечатлению <...> «Велимир лежит в предбаннике после больницы».

10) Рисунок «Велимир в бессознании» – напечатан в «Русском искусстве» <...>.

11) Рисунок «Велимир на смертном одре» – напечатан в «Русском искусстве» <...>.

12) Рисунок по памяти на тему: «И выюга вьет хлопьями». Находится у Альвека, сделан в 1923 г.

13) «Велимир в младенчестве» – с фото, рисунок сделан в 1924 г. <...>»

¹ Цит. по машинописи.

Этот авторский перечень, однако, не полон — в него не вошли пейзажные рисунки тушью, а также карандашные рисунки из альбома, выполненные на тонкой бумаге и хранящиеся ныне в ГТГ. По-видимому, при составлении своего списка по памяти в начале 1940-х автор сосредоточился на тех вещах, что имели непосредственное отношение к образу поэта, и пренебрег остальными.

3) Постсанталовские реминисценции в книжных иллюстрациях Митурича 1920-х годов, до настоящего времени полностью не выявленные.

4) Рисунки и книжные проекты, связанные с подготовкой к публикации текстов Хлебникова, которые были созданы в Санталове в 1922–23 годах и непосредственно после него в Москве в 1920-е годы. Оговорюсь, что рассмотрение этих замечательных и сложных произведений не входит здесь в нашу задачу, поскольку должно было бы составить тему отдельного большого исследования. Отмечу только, что во всей этой большой серии работ почти совершенно отсутствуют какие-либо урбанистические ассоциации, и вся объемная и леттристическая графика Митурича напоена, залита растительными, природными мотивами, среди и внутри которых художник жил и работал с небольшими перерывами с весны 1922 по июнь 1923 года, оставаясь со своей семьей в Санталове.

5) И, наконец, еще один раздел – рисунки и схемы Митурича, сделанные им в Санталове в процессе разработки его инженерно-художественных проектов летательных аппаратов. Выявление в архивах этого материала еще предстоит.

(1)

«Досанталовская» часть новгородского цикла.

Единого и полного перечня работ Петра Митурича до 1922 года не существует. Благодаря выставкам, каталогам и монографическим публикациям многие вещи были представлены зрителям, но не все. Даже, например, из семи живописных произведений художника, упомянутых в каталоге Русского музея 1980 года, далеко не все экспонировались на выставках и были репродуцированы. В Отделе графики рубежа 19–20 веков Гос. Третьяковской галереи хранятся не публиковавшиеся и даже не экспонировавшиеся до сих пор работы Митурича, поступившие туда после смерти его дочери Марии Петровны в 90-е годы; в собрании Веры Маевны Митурич также можно ожидать интересные находки. Таким образом, мы знакомы далеко не со всеми вещами Митурича, имеющимися в музеях и частных собраниях. Иногда (напр., в монографии Н. Пунина «Мир светел любовью») публикуются репродукции ранних работ, название, техника

и обмеры которых не указываются. В других случаях нынешнее местонахождение произведений установить представляется затруднительным. Есть сведения о госзакупках произведений художника в конце 1910-х годов (в частности, альбома с 40 листами рисунков), до сих пор не выявленных или разбросанных по провинциальным музеям.

Следует отметить, что в некоторых вещах «самого раннего» Митурича очевидны образы, которые он мог «подсмотреть» только в деревне, в сельской школе или при непосредственном общении с живой природой. Таковы литографированные рисунки к «Сказке рождественской» («Сказ грамотным детям», 1920), как и иллюстрации конца 1920-х насыщенные детскими образами и лесными сюжетами.

В качестве «досанталовского» примера можно привести прекрасный рисунок «Деревенские (Крестьяне)» (лето или начало осени 1915, 383 x 542 мм, бум. верже, тушь, кисть, белила), собрание Рыбинского музея². Рисунок выполнен в Борке. На нем изображена группа из 12 взрослых и детских фигур, позирующих художнику у стены деревенской избы. В своей условной и одновременно как всегда предельно достоверной манере Митурич замечательно передал здесь не столько «портретное сходство», сколько социальную и антропологическую типажность своих персонажей. Женская фигура справа принадлежит, судя по костюму, босоногой горожанке с младенцем на руках. Возможно, это Наталья Митурич с сыном – единственная из фигур, где белила положены для доработки контура, а не ради цветового эффекта, что говорит об особо внимательном отношении художника к этому персонажу. Женщина в окне с характерно повязанным на лбу платком очень похожа на Федосью Черняеву, няню детей ПВМ. (В январе 1986 года рисунок подвергся реставрации и был дублирован на второй слой бумаги, в связи с чем прочтение имеющихся на его обороте надписей затруднено.)

Другой рисунок этого периода – «Зимой (Семья за столом)», 1915. [Борок, ноябрь–декабрь 1915]. Бумага, тушь, кисть, 480 x 631, ГРМ. Изображены (слева направо, по часовой стрелке вокруг стола): Юлия Васильевна Митурич, сестра художника, жена Наталья, няня Федосья Черняева с маленьким Васей на руках и мать художника Александра Карловна. Несмотря на камерность, свойственную монохромному рисунку, это произведение концептуально для Митурича: отвергая идею «академической» картины, художник создает композицию, построенную на живом, спонтанном рисунке, которая в то же время неувлимо близка русскому наивному групповому портрету XIX века, с провинциальной семьей, разместившейся

² Здесь и далее мной внесены помесечные уточнения датировок произведений, что весьма существенно для работ П. Митурича этого периода. Таким образом, рисунки лета и осени 1915 года предшествуют работе художника в «лаборатории русского будетлянства» – знаменитой квартире № 5 в здании Академии художеств на Васильевском острове.

вокруг стола с самоваром. (По воспоминанию Н.К. Митурич, примерно в это же время Петр Васильевич получил выгодный заказ на семейный портрет некоего купца и хотел разместить семью заказчика именно вокруг самовара, но тот счел подобное для себя «унизительным», а художник был упрям, и контракт не состоялся. Очевидно, рисунок «Зимой. Семья за столом» был доказательством добрых намерений Митурича).

(2)

«Раннесанталовские» рисунки.

1. **«Пруд в лесу».** 16 мая 1920. Б., тушь, серебряная краска, графит. кар., кисть. Справа внизу надпись: «ПРУДИК. Мотив “пруд в лесу” рис. с натуры рядом с Л. Бруни. П. Митурич. 16.V. 20».

Лев Александрович Бруни (1894–1948) – ближайший друг Митурича со времен Академии до середины 1920-х, с ним они часто рисовали бок о бок (одновременно работали над портретами композитора А. Лурье, поэта О. Мандельштама и др.). Рисунок, вероятнее всего, сделан в Санталове, поскольку есть свидетельство, что Лев Бруни в 1920 году навещал здесь семью Митуричей после рождения их дочери 29 апреля, и это было едва ли не единственное место, где они могли в 1920 году встретиться.

2. **«Манюшка».** [8 ноября] 1920. Бумага, графитный карандаш. 119 x 203. (Опубл.: ПМ-ГТГ-2012, кат. 12, инв. РС-13514).

На рисунке изображена спящая дочь художника Маша в полугодовом возрасте.

Помимо этого, существует ряд не датированных рисунков и набросков самого различного характера, которые могли быть сделаны Петром Митуричем в Крестецком уезде.

(3)

«Хлебниковская» серия весны – лета 1922 года. (Имеющийся материал расставлен в хронологическом порядке в соответствии с датировками, указанными автором на рисунках).

1. **«Банька»** (Кат.ПМ-1988: № 23 «Банька в деревне Санталово, в которой умер Велимир Хлебников». Тушь. 455 x 625 мм. (...) Поступил в 1970. Дар Ю.Н. и П.М.Митурича. Инв. РС-2374). Слева внизу надписи: «П. Митурич 18/V 22 Средний угол бани рисовал Хлебников». Ниже

мелко: «Дом, в котором умер Хлебников 28/VI 22». (Очевидно, первая запись в левом углу датирует сам рисунок, а вторая добавлена после смерти поэта.)

«Я тоже пришел в себя после московской суеты, после дороги и меня потянуло к рисунку. Взял бумагу, тушь и начал делать этюды с натуры. Когда я начал этюд “Бани”, ко мне подошел Велимир. Посмотрел мою работу. “Мне страшно хочется порисовать самому...” – вопрошающе заявил он. Я тут же предложил ему свой начатый рисунок и говорю: “Продолжайте, вот вам все оружие и садитесь”. И он, обрадованный таким быстрым решением вопроса, сел и продолжал рисовать. Нарисовав бревнушки сруба двух углов бани, через 10—15 минут работы он отдает мне обратно рисунок. “Спасибо”, – говорит и удовлетворенный уходит. Я, проведя две темные полосы по этим углам бани, выправил рисунок, как мне надо было, и продолжал работу. Потом Велимир увидел рисунок и в глазах улыбка, говорившая: “Вот как надо было просто сделать углы бани, миновав перечисления бревен”» (здесь и далее цитирую по машинописной версии 1970-х годов его санталовских записок, более полной, нежели публикация РА – СВМ).

По отношению к искусству Петра Васильевича неприменимо ни понятие «натурализм» в академическом смысле, ни термины «сюрреализм» или тем более «гиперреализм»; однако, при общей лаконичности и условности его стиля, произведения Митурича обладают свойством высшей степени «документальности».

При сравнении этого рисунка с фотографией бани, сделанной мной в Санталове в 1975 году в другом ракурсе, можно убедиться, что это то же самое сооружение. Конструкция окна, слуховой дверцы под крышей баньки и даже высота сруба в 8 бревен-венцов полностью идентичны.

Чрезвычайно интересно появление санталовской баньки – с тем же количеством венцов, той же конструкцией двери и слухового окошка – среди серии детских иллюстраций Митурича 1927 года к книжке А. Коваленского (см. ниже). Санталовские образы, подобные этому, преследовали его довольно долго.

2. «Речка в деревне Санталово». Надпись справа внизу, крупно, среди переплетений веток: «П.Митурич 9/VI-22». Б., тушь. 503 x 666 мм. В углу листа неразборчивый водяной знак и рельефный круглый штамп: J.Whatman. Частное собрание. Воспр.: ПМ-1973, с. 42.

На первом плане изображены заросли деревьев над рекой Олешонкой, протекающей непосредственно за школой, и сама эта речушка внизу за листвой. Рисунок представляет собой один из подлинных графических шедевров Петра Митурича, причем свободный от какой-либо сюжетики

или литературной идеологии. Здесь грань между его реалистическим мастерством и условностью черно-белой техники рисунка тушью настолько тонка и незаметна, что неискушенный зритель воспримет изображение как абсолютно достоверное, документальное – вплоть до узнавания ольховой листвы, побегов травы на переднем плане и темных струй воды, обтекающих белый камень. И в то же время неповторимая особенность Митурича заключается не в том, чтобы добросовестно пересчитывать листья и ветви растительности, – напротив, это противоречило бы его методу, – но в том, что он находит абсолютно адекватные и убедительные условные графические приемы для передачи вечной динамики природы, точные и лаконичные средства воплощения характерных черт живой модели (будь то человек или дерево). По существу, «Речка в деревне Санталово» – это не рисунок с натуры, но воплощение опыта художника в абстрактной композиции, перенесенного на визуальный мотив. Как и в других «природных» сюжетах Митурича, мы видим здесь, что ветви *растут*, стволы деревьев *стремятся вверх* или рушатся, а струи речки *пробираются меж камнями*.

3. «Деревня Санталово» («Маша, лежащая в траве»). Надпись внизу справа: 15/VI 22 г. Бумага, тушь, разбавленная тушь. 411 x 501 мм. Частное собрание. Воспр.: ПМ-1973, с. 43.

На рисунке мы видим слева прясло ограды и не самую деревню, но несколько хозяйственных построек на подступах к Санталову – вид с точки, находящейся ближе по отношению к деревне, чем на последнем из этой серии рисунке с воротами. Через огороженный участок вниз от нас проходит дорожка, и слева от нее в центре композиции, наполовину скрытая в траве, лежит детская фигурка. По семейному преданию, это дочь художника Маша, которой тогда было чуть больше 2 лет.

Рисунок этот стоит несколько особняком среди санталовских произведений Митурича. С одной стороны, он чрезвычайно близок по графике и по общему духу ко всему этому циклу рисунков 1922 года, с другой – в нем есть особенности, напоминающие передачу пространства в рисунках военной серии 1915 года.

Если передний план с оградой и постройками вполне схож с другими санталовскими вещами, то дальний план с его тающими во мгле или легком сыром тумане деревьями производит впечатление полного сосредоточения почти до нирваны, отрешения художника от всего, что может быть вербально высказано, артикулировано. Лично у меня эти почти безлюдные прозрачные ландшафты, включая фронтовую «осовецкую» серию 1915 года, вызывают ощущение нависшей трагедии, растворенной в воздухе

смерти. – В эти дни художник осознает происходящее с Велимиром, который находится в Крестецкой больнице. Эффект призрачной воздушной перспективы в этом рисунке усиливается за счет использования художником разбавленной туши, используемой наподобие черной акварели – прием, Митуричем в других листах почти никогда не используемый.

4. «Больной Велимир Хлебников», рисунок 27–28 июня 1922 года. Ныне в ГТГ, инв. РС-2372. 510 х 560. Бумага, тушь, белила. Внизу рисунка надписи: «П. Митурич. Велимир Хлебников. 27/VI 1922 г. † 28/VI 12 ч.». Внизу приписка карандашом и тушью: «Последнее слово “Да”». Воспроизводился неоднократно: ПМ-1973 с. 45; РА илл. 55, с. 230; Кат. Б-Н-М, илл.1; и др.

В издании РА в тексте «Мое знакомство с Велимиром Хлебниковым» страницы 63–64 соответствуют дневниковым записям 23–25 июня (курсивом отмечены восстановленные купюры):

«Велимир с помощью усилий молодых санталовских парней укладывается на приготовленное ложе в предбаннике.

Белье, простыни, цветы на подоконнике и чистота скрашивали последний приют поэта. Велимир очень ослаб, и скоро задремал. *Меня одолевал сон, и я, как убитый, спал, не помня о больном. Утром я захожу к больному. Он не спит. Я снимаю с него шубу и расстилаю ее проветриваться на траве. Сток вышел исправный. Ложе сухое, так что переключивать больного нет надобности.* Вася приносит букет синих васильков. Велимир с удовольствием смотрит на них. В букете он узнает знакомые лица (...)»

Последнее слово «Да» умирающего поэта, в котором Митурич и читатели Хлебникова видели впоследствии глубокий смысл, с полным доверием было воспринято Петром Васильевичем и запечатлено непосредственно на рисунке со слов неграмотной няни, многолетней помощницы его жены Натальи Митурич, Федосьи Никитичны Черняевой, остававшейся у постели больного рано утром 28 июня.

5. «Велимир на смертном одре» – Кат. 1988: «Велимир Хлебников на смертном одре». Тушь, графитный карандаш, белила. 510х680 мм. Внизу: «Велимир Хлебников † 28 июня 1922 г. Первый Председатель Земного Шара». Справа внизу: «П.Митуричъ 28 VI 22 г.» ГТГ. Пост. в 1970 г. Дар Ю.Н. Митурич и М.П. Митурича. Инв. РС-2374.

Рисунок публиковался неоднократно.

Как показано мной ранее³, композиция этой работы совершенно определенно восходит к одному из неосуществленных эскизов Врубеля

³ Митурич С. «Неизвестный Петр Митурич. Материалы к биографии». М.: Три квадрата, 2008. С. 87.

для росписей Владимирской церкви в Киеве, – а именно к третьему варианту «Надгробного плача». Эскиз этот с 1890-х годов находился в Киевском художественном музее (ныне Киевский музей русского искусства) вместе с остальными отвергнутыми вариантами врубелевских эскизов и был доступен киевским почитателям М.В. Врубеля, в том числе ученикам киевской художественной школы, где тогда учился Митурич. Таким образом, портрет больного Хлебникова и портрет поэта на смертном ложе являются продолжением врубелевской линии Митурича, начатой двумя посмертными портретами Врубеля 1910 года.

Несмотря на каноничность позы усопшего, подобная иконография очень редка – кроме работ Врубеля и Митурича, из более ранних ее примеров можно вспомнить только гольбейновского Христа, и то, разумеется, с иной трактовкой образа: суровой, почти средневековой трагической аскезой.

Васильки на рисунке в изголовье Хлебникова, принесенные мальчиком Васей, отсылают нас к белым цветам в изголовье мертвого Врубеля с акварели Митурича 1910 года и к цветам самого Врубеля во множестве его тихих натюрмортов.

6. «Пейзаж». 29 июня 1922. Бумага из альбома, граф. кар., 263 x 415. (Опубл.: ПМ-ГТГ-2012, кат. 13, инв. РС-14029).

Один из альбомных рисунков Санталовской серии, экспонированный впервые в ГТГ весной 2012 года. Выполнен в день похорон Велимира Хлебникова. Вид из окна школы на деревню, справа видна банька, в которой умер поэт.

«29.VI. Похоронили Велимира на погосте в Ручьях, в левом углу кладбища у самой ограды, параллельно задней стене, между елью и сосной... Дождь шел». (Из Санталовского дневника П. Митурича).

7. «Ворота школы». (ПМ-1973, с.124: «Пейзаж. Деревня Санталово». 1922. Б., тушь, 512 x 690. ГРМ). Внизу справа: 17/VII 22. Поступил в ГРМ в 1923 г. Воспроизведения: там же, илл. 44; РА илл. 56, с.231.

Рисунок сделан от крыльца школы в сторону деревни. (Школа находилась в стороне от деревни, на бугре.) Справа изображено пятистенное здание технического назначения с маленькими окнами (типа склада или амбара), примыкающее к школьному двору, за ним вдали деревенские постройки. Речка Олешонка (Олешня) после бани делает поворот влево и протекает за этим деревянным зданием, перед деревней (за воротами видна линия кустарника в низине, у речки). Фрагмент этого рисунка (рисунок ворот) точно совпадает со следующим, о чем будет сказано ниже. Ограда

с характерными воротами и калиткой составляет в то же время часть архаичной деревенской околицы, и узнаваемые реплики по поводу нее появляются в более поздних книжных иллюстрациях Митурича.

8. «Мама» [8 августа]. 1922(?) Бумага, лист из альбома, графитный карандаш. 315 x 263. ГТГ, инв. РС-14031. Не публиковался.

9. «Велимир в тулупчике у калитки школы» (тушь, кисть, надпись карандашом). Размеры и каталожное описание отсутствуют. Частное собрание, СПб. Опул.: «Н.Пуни. Мир светел любовью». М., 2000 (вклейка перед с. 145).

Судя по информации, сообщенной Петром Митуричем в его «перечне», это лист из бывшего собрания И.Н. Пуниной. На нем изображены два персонажа: Велимир и 8-летний Вася. Карандашная подпись под рисунком: «Хлебников и Вася Митурич в Санталове. Из воспоминаний. П. Митурич». Дата «1922» указана в подписи к рисунку, но не на самой работе и, по всей вероятности, не соответствует дате появления рисунка, – во всяком случае, он сделан позднее всех предыдущих.

Этому сюжету соответствует текст в записках художника:

«Вася сопровождает на прогулки Велимира в лес. Оттуда они возвращаются с изрядным количеством сморчков, которые тоже идут в дело. Потом я узнал из рассказов Васи о том, как они проводили время в лесу. Велимир находил там много разных букашек и тварей в траве и под корой деревьев, рассказывая о них кое-что Васе. Потом он разделся догола и лежал долго на земле, греясь на солнце. Потом оделся. Он надел мой короткий бараний полушубок, отправляясь в лес, который я дал ему на случай желания полежать на земле. На такой прогулке Вася допросился Велимира, есть ли у него жена и дети. Он сказал, что нет, у него было много жен, но что все оставили его» («В деревне Санталово», самиздатовский вариант).

На этом внешне беглом и небрежном рисунке сгорбленная фигура поэта передана с почти гротескной характерностью. Обратим внимание на еще одну весьма примечательную особенность этого листа. Дело в том, что графика переплетений досок и перекладин ворот здесь *абсолютно идентична* рисунку ворот на пейзаже (№ 7), и весь пространственный антураж данного листа представляет собой *точный фрагмент* рисунка предшествующего. Это, скорее всего, свидетельствует о том, что лист «Хлебников с Васей» был сделан как авторская реплика по мотивам рисунка № 6. Дата появления этой вещи, таким образом, должна быть установлена в промежутке после 17 июля 1922, но до поступления рисунка № 7 в Русский музей в 1923 г.

По существу, этот рисунок – как переработка по памяти более ранних, непосредственных визуальных впечатлений художника – примыкает к другим поздне- и послесанталовским работам хлебниковской тематики – таким, как **«Велимир едет на двухколеске»** от 4 апреля 1923, Санталово (Воспроизведение: РА, илл. 53, с. 228 – под наименованием «Поездка в Санталово. 1923»). Бумага, тушь, перо, архив М.П. Митурича. Надпись на рисунке: «Так мы двигались в Санталово 16/V 1922 г.») или **«Велимир в больнице»** от 8 декабря 1923, Москва (Воспр.: РА, № 52, с. 228: «Велимир Хлебников в больнице». 1923. Бумага, тушь. ГМИИ; в Кат. ПМ-1988 описание: «Велимир Хлебников в больнице. Рисунок по памяти». Тушь. 147 x 231 мм. В правом верхнем углу графитным карандашом: 8 XII 1923 г. (дата создания рисунка), 6 VI 22. ГМИИ. Инв. 13898).

К этой же группе можно отнести известный лист со схематичным изображением гроба Хлебникова в центре листа и поясняющими мемориальными записями сверху и снизу от него (подлинник в собрании М.П. Митурича, фотокопия в РГАЛИ; публиковался неоднократно без каких-либо указаний размеров и точной даты). Это изображение имеется в нескольких вариантах, в том числе на последней странице оригинального дневника П.В. Митурича 1922 года.

Помимо указанных выше, а также перечисленных Митуричем в собственном перечне и до сих пор не полностью выявленных рисунков, он упоминает также «Детский рисунок Васи Митурича», изобразившего больного Хлебникова в предбаннике (№ 9 авторского перечня по самиздатовскому тексту; в РА упоминание об этом и некоторых других рисунках отсутствует). – Очевидно, указывая на этот рисунок в своем списке, Петр Васильевич придавал ему значение важной хлебниковской реликвии. Как выяснилось недавно, он все же сохранился и находится в собрании Веры Маевны Митурич.

(4)

Небольшой, но особый и еще не описанный раздел могут составить иллюстративные работы Петра Митурича второй половины 20-х – 40-х годов. Список оформленных им книг известен, но всерьез они до сих пор не исследованы. Митурич выбирал (или ему предлагали иллюстрировать) преимущественно произведения, в которых речь шла о природе (А. Коваленский «Гуси летят». М., 1926; его же «На болоте», М.; Л., 1927; Дж. В. Шульц «В Скалистых горах», М.; Л., 1940; И. Арамилев «Охотничьи рассказы», М., 1948, и др.). В них иногда неожиданно выявляются

отчетливые санталовские реминисценции, возникающие у художника всякий раз, когда он возвращается к знакомым мотивам. Оставляя эту тему для будущих исследований, тем не менее покажем некоторые из таких иллюстраций, легко обнаруживаемые в книге А. Коваленского «Гуси летят». Книжка представляет собой поэтический рассказ из сельской жизни, о деревенских детях, об их общении с дикой природой.

1. Интерьер деревенской школы с картой полушарий на стене; на переднем плане мальчик в лаптях;

2. Околица деревни с остовом ворот, вдали летящий косяк диких гусей и сельский пейзаж; лаконичными, точными средствами художник передает ветер, осеннюю непогоду; женщина загоняет домой стайку домашних гусей; слева строение, поразительно похожее на санталовскую баньку (те же 7–8 венцов в высоту, то же окошко и второе, слуховое, под крышей – лишь добавлен скворечник наверху);

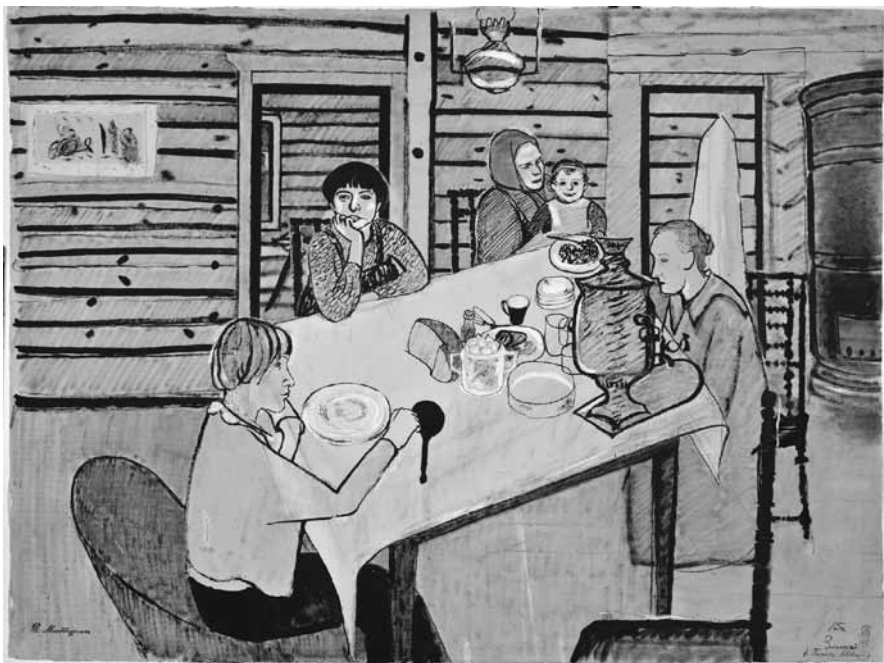
3. Четверо деревенских мальчиков в подпоясанных навывпуск рубашках в кустарнике у наклоненной ветлы прячутся, наблюдая за опускающимися на воду гусями; водоем, окруженный по краям ветлами и мелким кустарником, на этой и еще одной иллюстрации схож с запущенными прудами рядом с Санталовым, где до сих пор поутру хорошо ловится мелкий карась (см. рисунок «Прудик»!); и, наконец, профиль правого из персонажей удивительно напоминает *мальчика Васю* с ранних рисунков Петра Васильевича и первых семейных фотографий. Не думаю, что сходство это передано сознательно – просто рука вспомнила сама...

Можно полагать, что такие находки в поздних работах Митурича могут встретиться еще не раз. Сюжеты, мотивы или отдельные элементы своего визуального багажа художник демонстрирует в работе по памяти, по впечатлению, и их предстоит еще выявлять.

(5)

И наконец, упомянем еще об одной стороне санталовского периода в творчестве Петра Митурича. В издании 1997 года «Петр Митурич. Записки сурового реалиста эпохи авангарда» приводится небольшой рисунок со страницы конторской книги – с датировкой 26 марта 1923 г. (с. 277, илл. 107). На нем изображен пилот орнитоптера – летательного аппарата, движущегося от мускульной силы человека. Как известно, первая модель Митурича без винта и машущих крыльев поднялась в воздух в конце декабря 1921 года именно в Санталове. Его разработки этой проблемы были отнюдь не только технического свойства, хотя на свои движители, устроенные по волновому принципу, художник впоследствии получил целый ряд авторских свидетельств. Они представляли собой также

последовательную концепцию художественного освоения пространства. Спустя почти десятилетие, на рубеже 1930-х, сходные идеи разрабатывались и Владимиром Татлиным; в отличие от Митурича, он был гораздо более успешным менеджером своих проектов, и его аппарат «Летатлин» приобрел гораздо большую известность. (Это обстоятельство было одной из причин резкого расхождения Митурича с Татлиным – по устному свидетельству А.Г. Сотникова.) Таким образом, еще предстоит выявлять и этот пласт санталовской работы Петра Митурича.



П. Митурич. «Зимой (Семья за столом)». 1915



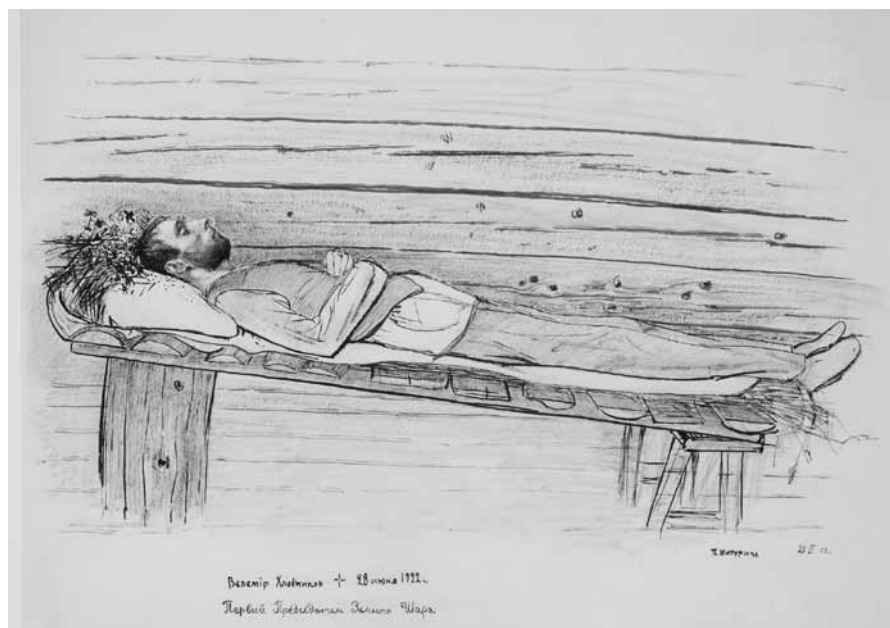
«Пруд в лесу». 1920



«Банька». 1922



П. Митурич. «Больной Велимир Хлебников». [27–28 июня]



«Велимир на смертном одре». 1922



«Велимир в тулупчике у калитки школы». 1922



«В сельской школе». Иллюстрация к книге А. Коваленского «Гуси летят». 1926



«У околицы». Иллюстрация к книге А. Коваленского «Гуси летят». 1926



«Деревенские дети возле пруда».
Иллюстрация к книге А. Коваленского «Гуси летят». 1926



«Деревня. Овечье стадо». 1915

портних таких тугоиных.

На левой лопатке тоже открылась рана.

Обилие и поехали в школу.

В Ясее смирной поет = 2 арм. 8 1/2 вершк.
Через 5-8 сантим.

Сделал портрет с мертвечи...

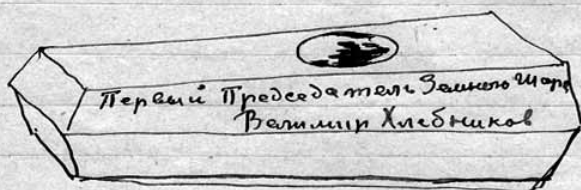
Сделали проб крестовые

29 VII

Похоронили Велимира на погосте
в Ручьях в левом углу кладбища
у самой ограды параллельно задней стене
между сеном и сосной.

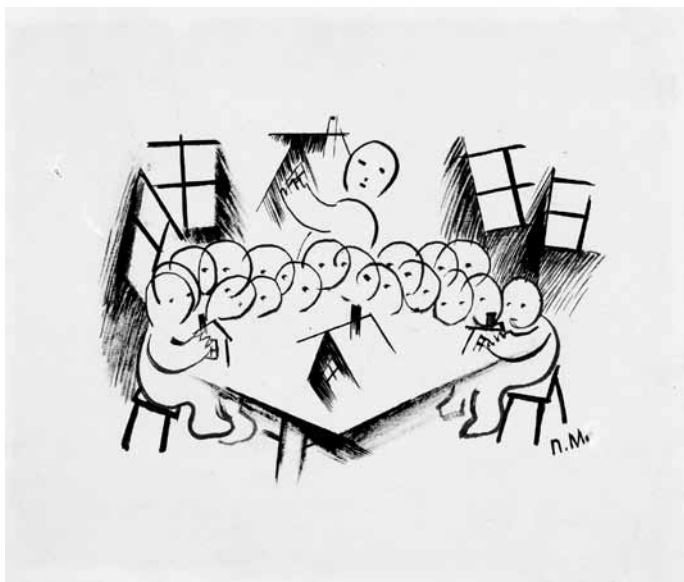
Отвозил Федор. Васильев

Дождь и.я.



надпись сделана
кавалериями.

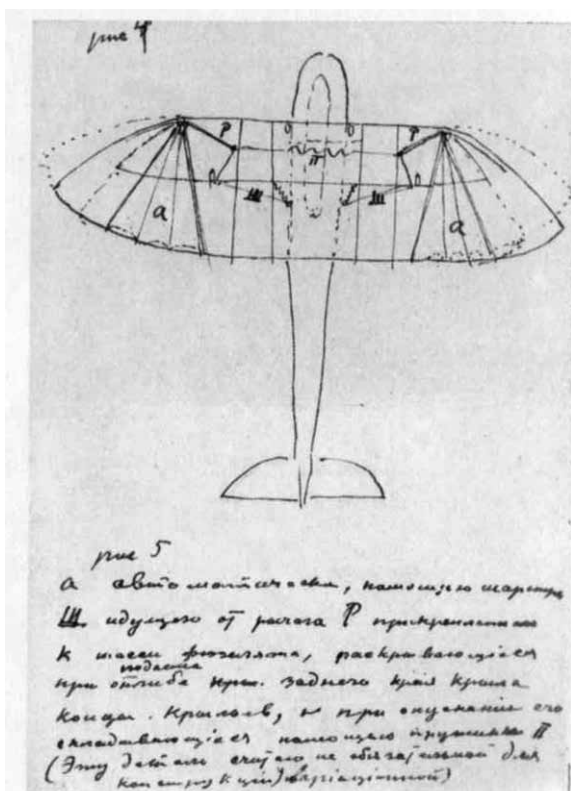
П. Смирнов.



«Школа». 1918



«В школу». 1918



106. П. МИТУРИЧ

Проект волновика. 1920-е годы

Архив П. Митурича

Проект волновика. 1920-е



В. Хлебников. «Разин».
Текст поэмы и страницы 3.
1922—1923
Кат. 27

В. Хлебников. «Разин».
Текст поэмы и страницы 11.
1922—1923
Кат. 27

.Шорох. ~~и~~
 И шелка ~~и~~
 ! А пал а́та, ~~и~~
 ? Шилом ~~и~~
 ! Тен ~~и~~
 , Ков вер ~~и~~
 .Иматель ~~и~~
 мотун к ~~и~~
 Махалл ~~и~~
 , неуч ~~и~~
 ...Имен голог ~~и~~
 Мор бер у ~~и~~
 ! Лети, чум ~~и~~
 Помен ~~и~~
 .Поп ~~и~~
 Разина кобылу ~~и~~
 Море ба ~~и~~
 лет ~~и~~
 Поп ~~и~~
 Ред ~~и~~
 И дрожи ~~и~~
 У дев ужасов ~~и~~
 тороп и ~~и~~
 ! Эй жен нагота ~~и~~
 Мор бер у ~~и~~
 . Усел меч умер ~~и~~





Вечер Велимира Хлебникова.
Эскиз афиши. 1924–1925

П. Митурич. К стихам В. Хлебникова. 1922–1924

ХЛЕБНИКОВ В ЯПОНИИ

Моя высадка на остров в токийском аэропорту «Нарита» – это попытка материализоваться на территории уже в принципе обжитой через Хокусая и Басе, Акутагаву и Куросаву, Тикамацу и японские сказки, а также через Хлебникова, который писал о хрупких тенях Японии и письмо двум японцам... А также через Рудольфа Дуганова, его жену – японистку – Наташу Шефтелевич и профессора Камаяму, которые подружились благодаря Велимиру. А также через Давида Бурлюка, который офутуривал японских художников в начале 20-х годов прошлого века! А также, уже ближе по времени, через Геннадия Айги, который в свое время связал меня с поэтом, переводчиком и фотохудожником Акимизу Танакой и он стал первым переводчиком моих стихов на японский. Я тоже перекладывал его стихи на русский и они печатались в газете «Хлебниковская веранда», которую издает мой друг – директор музея Хлебникова в Астрахани Александр Мамаев. Акифуми Такеда, начав свое знакомство с новейшей русской поэзией с Хлебникова, в свое время добрал аж до Тамбова, где продолжил в общении с автором этих строк работу над переводом стихов будетлянина. Мне кажется, в слове «будетлянин» ему слышалось что-то буддистское! Я ахнул, когда вошел в вокзал города Киото и прошелся по его причудливым переходам – это же воплощение хлебниковского города с конструктивными цитатами из Татлина и Мельникова. Архитектор Хироши Хара, как мне сказали, не раз говорил о влиянии на него русского авангарда. Ну а я должен же был предварительно в предощущении откликнуться – этот текст у меня уже был с собой....

хлебников пишет письмо двум японцам
он призывает открыть оконца
он призывает расширить околицу
он призывает построить дом
состоящий из волокон
он призывает
открыть новую эру
великий азийский союз
он росчерком пера
прекращает войны
он времени ловит волны

и ему откликаются японцы
из страны солнца
он читает на облаке
их письма
где пересекаются времена
как параллельные лобачевского
ему пишут – велимир-сан
ты приходишь сам
ты открываешь пути
по которым нам вместе идти
ты созидатель тенекниг
ты словно тигр тих
перед прыжком
ты аум
переходящий в Ом
АУМ----ОМММММММММММ

ПОРА ПОНИМАТЬ ХЛЕБНИКОВА?

Хлебников шутит – никто не смеется.

Хлебников делает легкие изящные

намекы – никто не понимает.

О. Мандельштам

В одном из своих «нововременских» фельетонов известный Виктор Буренин следующим образом издевался над очень простой метонимией Александра Блока:

Вперед с невинными взорами

Мое детское сердце идет.

«Представьте себе эту картину: г. Блок выступает с томом своих юных вдохновений, а впереди идет его детское сердце, у которого оказываются “невинные взоры” <...> почему не нарисовать уже целую процессию других органов г. Блока, идущих впереди его? Ведь рядом с сердцем могут также основательно идти печенька, селезенка, желудок г. Блока. Ведь и эти органы можно также наделить “невинными взорами”, сладостно улыбающимися устами, еврейскими носами, трепетно и жадно нюхающими, откуда дует ветер всяких модернистских нелепостей»¹.

Нам сегодня не только противно, но и странно это читать. Блок и другие старшие модернисты приучили читателя к языку символистов, и ему, читателю, больше не кажутся странными и нелепыми ни брюсовский образ обнаженного месяца «при лазоревой луне», ни строка Бальмонта: «Рука с рукой, я был вдвоем – один», ни яркое сравнение Андрея Белого: «Солнце – вечное окно в золотую ослепительность»... А ведь в свое время авторов этих строк полусерьезно предлагали упечь за них в сумасшедший дом.

Увы, Велимир Хлебников и сегодня в глазах многих читателей выглядит если не как безумец, то как чрезвычайно сложный, энигматичный поэт, восприятие которого требует чуть ли не специальной филологической подготовки и оснастки.

По моему глубокому убеждению, это совсем не так. Почти все хлебниковские вещи ждут от читателя не сверхэрудиции и сверхчутья, а всего

¹ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1911. 30 сентября. С. 4.

лишь – доброжелательного внимания или хотя бы – отсутствия опасливой предвзятости². И тогда Хлебников легко открывается для понимания, он огню не герметичный поэт.

Попробую проиллюстрировать свои соображения кратким по необходимости примером и коротко разберу здесь знаменитое стихотворение Хлебникова конца 1900-х годов, традиционно считающееся едва ли не манифестом футуристической зауми:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик.
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.³

В этом стихотворении предпринимается попытка перевода с языка одного искусства (живопись) на язык другого (музыка) посредством третьего (поэзия). Автор как бы стоит перед женским (?) портретом («холстом») и пытается «петь» реалии, из которых складывается портрет. Вот «губы» – они поются – «бобэоби»; вот глаза – они поются – «вээоми»; вот брови – они поются – «пиээо»; вот ожерелье на шее – оно поется – «гзи-гзи-гзэо»; вот целостный портрет женщины – он поется – «лиэээй».

Ожерелье поется «гзи-гзи-гзэо», потому что в этой триаде иконическое («гзи» – первое звено цепи, «гзи» – второе звено, «гзэо» – третье) совмещается со звукописью («гзи-гзи-гзэо» – позвякивание ожерелья). Расшифровывания же остальных соответствий (почему «губы» поются именно «бобэоби» и т. д.), которому посвятили свои статьи и фрагменты статей замечательные филологи от Ю.Н. Тынянова до М.И. Шапира, от читателя просто не ожидается, и на это прямо указывает «каких-то» при «соответствий». Важно, что соответствия живописи с музыкой отыскиваются, а какие они, и почему они такие, Хлебникова интересует во вторую очередь, если интересует вообще. Он, будучи синэстетиком⁴, прекрасно понимал, что далеко не все читатели воспринимают визуальные объекты так же, как он.

² Позволим себе привести здесь один выразительный пример из собственного опыта: редактор отдела критики некоторого очень уважаемого петербургского журнала (сам поэт!) не принял присланную ему статью про Хлебникова, с формулировкой: «Безумцы нам не интересны!»

³ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 54.

⁴ Ср. позднейший автокомментарий: «Б, или ярко-красный цвет, а потому губы – бобэоби, вээоми – синий <...>, пиээо – черное» (Там же. С. 661).

Куда важнее обратить внимание на то обстоятельство, что глаза с портрета, «живущие» вне временного «протяжения», превращаются у Хлебникова в протяженные во времени «взоры». Это, может быть, самое главное в стихотворении: его автор переводит реалии с языка **пространственного** искусства на язык **протяженного во времени** с помощью искусства **синтетического**, которому подвластны и пространство и время. То есть **поэт** в очередной раз побеждает **пространство** и **время**. Напомню формулу творчества Хлебникова, предложенную (и, к сожалению, совсем не развитую) Г.О. Винокуром: «вне пространства и вне времени».

Достаточно внимательно взглянуть на один из фрагментов автобиографии поэта, чтобы убедиться – к преодолению пространства и времени, к победам над пространством и временем Хлебников стремился с почти маниакальной настойчивостью: «Перейдя перешеек, соединяющий водоемы Волги и Лены, заставил несколько пригоршней воды проплыть вместо Каспийского моря в Ледовитое»⁵. То есть Велимир зачерпывал воду в Волге и выливал ее в Лену. Этот, как бы сейчас сказали, перфоманс в глазах Хлебникова, безусловно, был нагружен важнейшими символическими смыслами. Поэт представал победителем и повелителем не только пространства (от Каспия до Ледовитого океана), но и времени. Вспомним актуальную для Хлебникова метафору «реки времен» (ср. о той же Волге в той же автобиографии: «При поездке Петра Великого по Волге мой предок угощал его кубком с червонцами разбойничьего происхождения»)⁶.

Я долго листал том Хлебникова, пытаясь обнаружить в нем темные, энигматические художественные произведения. И таковых не обнаружил! Разумеется, проясняющего (часто – биографического или исторического) комментария требуют многие строфы и строки поэта, но право же, при непредвзятом подходе Хлебников сегодня воспринимается как поэт, ничуть не более сложный для понимания, чем Блок, или Маяковский, или ранняя Ахматова.

⁵ Хлебников В. Творения. С. 641.

⁶ Там же.

Л.Г. СЕРГЕЕВА

Москва

ОБ АННЕ АНДРЕЕВНЕ АХМАТОВОЙ

Воспоминания с комментариями

Большим поэтом может быть всякий
большой поэт. Для большого поэта
достаточно большого поэтического
дара. Для великого самого большого
дара мало, нужен равноценный дар
личности: ума, души, воли...

М. Цветаева

Когда в 1957 году мы поженились с Андреем Сергеевым, он уже встречался в 1954 году с Борисом Пастернаком, своим самым любимым поэтом XX века, первым живым классиком в своей жизни. Позже Андрей познакомился с Николаем Заболоцким и регулярно с ним общался.

Из живых классиков оставалась Анна Ахматова, с которой Андрею очень хотелось тоже познакомиться, но она жила в Ленинграде, и случая не представлялось. Однажды в университетской квартире Северцовых-Габричевских, с которыми мы дружили, Миша Ардов (ныне о. Михаил) упомянул, что Анна Андреевна сейчас в Москве, у них на Ордынке, и дал телефон. Мы тогда снимали комнату в большой коммуналке, потому звонить по общему телефону не решились. Пошли к ближайшему телефону-автомату, Андрей опустил пятнашечку, тогда это означало 15 копеек, набрал номер и попросил к телефону Анну Андреевну. Я стояла рядом в телефонной будке и не дышала (после окончания филфака МГУ у меня был свой счет живых классиков – Ахматова, Пастернак, Заболоцкий).

Когда Анна Андреевна подошла к телефону, Андрей выпалил: «Анна Андреевна, здравствуйте. С Вами говорит Андрей Сергеев, я пишу стихи. Мне бы хотелось Вам почитать». – Густой и обволакивающий голос Ахматовой, который слышу и я: «Пожалуйста, приходите». – «Когда?» – «Сейчас. Только я позову к телефону кого-нибудь из более нормальных людей, они вам объяснят, как добраться».

Неслыханно! Вот так, позвонив из телефона-автомата, можно тут же незнакомому человеку поехать на встречу с великим поэтом. Было это

в 1960 году. Андрей вернулся назад потрясенный – его поразили одновременно простота и величие Ахматовой. Андрей рассказывал, что Анна Андреевна говорила с ним спокойно, без пафоса, но точно о самом главном – о силе и ответственности поэтического слова, которое и ведет за собой по жизни. Андрей долго еще вспоминал свою встречу с Ахматовой, всплывали какие-то новые детали, ясно было, что Ахматова как личность произвела на него самое сильное впечатление из всех живых классиков. Вскоре мы прочли нелюбимую Ахматовой книгу Георгия Иванова «Петербургские зимы». Обоих поразили эпизод, как в 20-е годы, когда было «все расхищено, предано, продано», какая-то старушка, приняв худую, со скорбным лицом Ахматову в поношенном пальто за нищенку, подала ей милостыню. Неважно, было ли это на самом деле или нет, но могло, могло быть! Вся ее жизнь тому порукой.

И Андрей Сергеев написал стихотворение.

Ахматовой

Волос музы российской ворон,
Платье ветхо, да взгляд орлин.
Вот сама с собой разговором
Занятая, из свежих руин

Выбирается с грузом печали
Прямо в праздничные времена,
И действительностью за плечами
Лишь телесно обременена.

Что друзей и врагов опека,
Раз наградой за верный стих
Поданная старушкой копейка,
Легшая за святая святых.

1960

Андрей послал это стихотворение Анне Андреевне в Ленинград по почте. После первой же встречи с Андреем Ахматова дала ему свой ленинградский адрес и телефон, приглашала в гости. На майские праздники 1961 года мы с Андреем поехали в Ленинград. Андрей позвонил Анне Андреевне, и она взволнованно сказала: «Немедленно приезжайте. Я вам такое покажу!» – «А можно мне прийти с женой?» – «Конечно, только поскорее!»

Нетерпение Анны Андреевны объяснилось сразу же, как только мы вошли. «Такое покажу!» – это было ее стихотворение, написанное тоже в 1960 году чуть ли не одновременно со стихотворением Андрея. Ахматова прочла нам это стихотворение, голос ее был торжественным и в то же время каким-то задумчивым.

Если б все, кто помощи душевной
У меня просил на этом свете,
Все юродивые и немые,
Брошенные жены и калеки,
Каторжники и самоубийцы
Мне прислали б по одной копейке, –
Стала б я богаче всех в Египте,
Как говаривал Кузмин покойный.
Но они не слали мне копейки,
А со мной своей делились силой,
И я стала всех сильнее на свете,
Так что даже это мне не трудно.

1960

Когда Анна Андреевна получила стихотворение Андрея Сергеева, ее более всего поразило, что он думал о том же, о чем и она сама, в то же время, но в другом городе. Ахматова всю жизнь была провидицей, недаром Осип Мандельштам назвал ее Кассандрой. Она чувствовала и понимала то, что до времени скрыто от большинства людей. И если угадывала эту способность в ком-то, высоко ценила. Вот почему ее так обрадовало совпадение собственных мыслей с тем, о чем думал малознакомый молодой москвич Андрей Сергеев. Наверное, это было решающим моментом, после которого Анна Андреевна стала числить Андрея Сергеева в своих «молодых друзьях».

Меня поразила не только сама Анна Андреевна, но и все, что ее окружало в квартире на улице Красной Конницы. Открыл нам кто-то из соседей, из коридора с несколькими дверьми мы прошли в небольшую проходную комнату, а оттуда дверь была открыта в комнату Анны Андреевны. Она ждала нас, прямо сидя за небольшим столом-бюро. Такого прекрасного лица у молодых женщин мне не приходилось видеть ни до, ни после. Глаза синие-синие, должно быть, как у ее матери. «И женщина с прозрачными глазами / (Такой глубокой синевы, что море / Нельзя не вспомнить, поглядевши в них)». Знаменитая горбоносость стала меньше выделяться на округлом лице, но все же придавала всему облику ахма-

товскую неповторимость. Красивые черные брови, высокий чистый лоб, немного прикрытый голубоватой челкой, не такой длинной, до бровей, как в молодости. И вообще на голове копна голубоватых волос, высоко зачесанных и убранных на затылке. Твердая складка красиво очерченных губ, хотя во рту, как я поняла потом, почти нет зубов. Но это не портит лица и не мешает великолепной дикции Анны Андреевны. На ней было просторное сиреневатое платье в виде хитона, схваченное на груди большой камеей. Эта редкой красоты величаво-царственная женщина сидела в почти пустой небольшой комнате, нищенски бедной. Кроме уже упомянутого бюро, стояла в комнате тахта, покрытая простым суконным одеялом, вроде солдатского. Мне предложили сесть на край этой тахты. Андрей сел на единственный свободный скрипучий венский стул, в углу стоял другой стул, заваленный книгами. Книги лежали стопками и на полу. Была тут еще то ли горка, то ли застекленный шкафчик, там стояли 2 чашки и несколько фарфоровых фигурок. Над тахтой, в головах, висел рисунок Модильяни, который потом воспроизвел на супере книги Ахматовой «Бег времени» замечательный художник Володя Медведев, с которым мы вместе работали в издательстве «Советский писатель». Анна Андреевна его называла ласково «мой издатель».

Кивнув на рисунок, Анна Андреевна сказала: «Это самый знаменитый из моих друзей». Андрей ответил, что многие ее друзья могут поспорить своей знаменитостью. — «Да, должно быть, мне отпущена такая длинная жизнь для того, чтобы оплакать всех моих друзей», — вздохнула Анна Андреевна. А дальше разговор потек как-то сам собою, я перестала смертельно стесняться и бояться, потому что Анна Андреевна естественно и непринужденно вела беседу, умела слушать. Именно тогда мы от нее впервые услышали имя Бродского в таком контексте: «Профессор Максимов хвалил молодого ленинградского поэта Иосифа Бродского». Сама она только осенью 1961 года познакомится с Иосифом и полюбит его стихи и его самого. Оставалось еще полтора года до того дня, когда Анна Андреевна пришлет Иосифа к нам в Москве. Так завяжется крепкая дружба Иосифа Бродского и Андрея Сергеева, Иосиф много раз будет жить у нас в Москве, а я всегда буду радоваться его приезду и его новым стихам, как празднику.

Зашел разговор о поэтах. Анна Андреевна считала, что, несмотря на раннюю и насильственную смерть некоторых русских поэтов, все-таки все они, даже 27-летний Лермонтов, успели сказать то, что они хотели и должны были сказать. Не то с Николаем Степановичем (в нашем присутствии она всегда называла Н. Гумилева по имени-отчеству). Как поэт, считала Ахматова, он по-настоящему начался с «Огненного столпа», а потому его

судьба особенно трагична – ему не дали пробиться к вершине собственно-го таланта и сказать главное. Анна Андреевна очень сердилась на Георгия Иванова и Сергея Маковского за их недостоверные эмигрантские воспоминания. «Дурак – Маковский пишет, будто я ревновала Николая Степановича даже к уличным девкам. Николай Степанович был Дон Жуан, а это дар, к дару не ревнуют».

Когда мы собрались уходить, Анна Андреевна попросила нас передать Симе Маркишу ее рекомендацию для вступления в Союз Писателей. Она дружила с отцом Симы, еврейским поэтом Перцем Маркишем, оплакивала и его безвременную насильственную смерть, хотела хоть чем-то помочь его талантливому сыну-переводчику. Симе рекомендация нужна была срочно, а мы ночью уезжали в Москву. Машинописный текст рекомендации в двух экземплярах мы и привезли Симе Маркишу. Утром позвонили ему, он тут же приехал к нам на улицу Черняховского, где мы тогда снимали комнату у замечательной переводчицы Ольги Петровны Холмской. Передавая Симе рекомендации, тут только мы все трое заметили, что они не подписаны. Позвонили в Ленинград Анне Андреевне. Ее спокойный голос в трубке: «Не страшно. Сурков это сделает даже лучше, чем я. Он часто за меня расписывается».

А потом мы виделись с Ахматовой только в Москве и всегда приходили на Ордынку к Ардовым. Если в доме кто-то был, нам открывали дверь, и мы проходили в крохотную комнатку, которую специально освобождали для Анны Андреевны. Но однажды никого из хозяев не было дома, дверь открыла сама Анна Андреевна, пригласила нас в гостиную, она же столовая. Сидели втроем, разговаривали. Наконец появился Миша Ардов, сильно навеселе. Поздоровавшись, он спросил: «Анна Андреевна, напоить Ваших гостей чаем?» – «Это было бы прекрасно, друг мой», – ответила она. Миша принес закипевший чайник, чашки, поставил на стол литровую банку с вареньем, из которой торчала столовая ложка. Анна Андреевна очаровательно улыбнулась, обращаясь к Мише: «Друг мой, разве я Вас так учила? Принесите, пожалуйста, розетки и чайные ложки». Я хотела помочь Мише, но он выразительным жестом остановил меня, а сам старательно, ровно, по одной половине прошествовал в кухню. И вернулся с розетками, чайными ложками и даже салфетками. «Вот и прекрасно!» – сказала Анна Андреевна, а Миша, театрально раскланявшись, молча удалился. Мы продолжали чаевничать и разговаривать.

Какая же я была молодая и глупая, любопытная, но ленивая: я не прибежала домой и не стала записывать все слово в слово за Анной Андреевной, как это делала умная и неленивая Лидия Корнеевна Чуковская. Поэтому сейчас воспроизводить разговоры с Ахматовой в той последо-

вательности, в какой они велись, я не смогу. Придется записать то, что запомнилось, но каждое суждение Анны Андреевны необыкновенно интересно, каждое слово – драгоценно.

На вопрос Андрея Сергеева, кого из поэтов XX века она любит более всего, Анна Андреевна ответила, что самый нужный ей поэт – Мандельштам. И добавила: «Я говорю Наде, что она самая счастливая вдова». Среди самых нужных Ахматовой поэтов были Пушкин и Данте, Шекспир и Байрон, Блок и Пастернак. Очень точно заметила Н.Я. Мандельштам в статье «Моцарт и Сальери», «что о поэтах прошлого она (Анна Андреевна. – Л.С.) говорит так, будто они живы и только вчера забегали к ней прочесть свежие, только что сочиненные стихи и выпить стакан чаю... Воскрешение умерших предков стало у Ахматовой естественным актом дружбы, живым и активным отношением поэта к родоначальникам – друзьям и братьям в доме единой матери – мировой поэзии». Анна Андреевна мечтала о том, как она встретится с умершими предшественниками и обязательно с Осипом Мандельштамом «на настоящем пиру поэтов».

Близились годовщина смерти Бориса Пастернака. Анна Андреевна рассказала нам, что как только она узнала о смерти Бориса Леонидовича, она почувствовала облегчение, даже радость – теперь с ним ничего нельзя будет сделать. И стала сразу думать, где в его любимой Москве лучше всего поставить памятник Пастернаку. Надо бы недалеко от Школы живописи, ваяния и зодчества, да хоть на том месте, где стоит Грибоедов (тому все равно, где стоять в Москве), но потом решила, что лучше всего – на Волхонке. Стала вспоминать, как она навещала Бориса Леонидовича в Боткинской больнице, куда он попал с тяжелым инфарктом. Лежа на спине, Борис Леонидович рассказывал ей, как его везли на «скорой», как в машине «покачивалась фельдшерица со склянкою нашатыря», как долго в приемном покое «марали опросный листок», как затем положили его в коридоре у окна, откуда ему был виден клен. А потом, спустя время, уже дома, Борис Леонидович прочел Анне Андреевне стихотворение «В больнице», где все было сказано теми же словами, но это были уже стихи, замечательные. «Такого чуда я еще не видела!» – с восторгом сказала Анна Андреевна. И добавила, что когда в 1946 году люди, завидев ее, переходили на другую сторону улицы, она их понимала и прощала немедленно – было очень страшно. А вот когда после Нобелевской премии люди предавали Пастернака, она их не понимала, потому что времена пошли «вегетарианские» и было уже не страшно. Мы с Андреем были на похоронах Пастернака в Переделкино, пришло очень много людей, над свежей могилой до позднего вечера читали его стихи. Мы об этом рассказывали Анне Андреевне, да наверняка не мы одни. В дни похорон Пастернака Ах-

матова тоже находилась в Боткинской больнице. Пастернак умер 30 мая 1960 года, а уже 11 июня в Боткинской больнице Анна Андреевна написала 2 стихотворения «Памяти поэта» с эпитафией из Бориса Пастернака.

Памяти поэта

Как птица мне ответит эхо.

Б.П.

1

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос
Или в тончайший, им воспетый дождь.
И все цветы, что только есть на свете,
На встречу этой смерти расцвели.
Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли.

2

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела.
И одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела –
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышнюю волей храним.

11 июня 1960

Москва. Боткинская больница

Анна Андреевна прочла нам эти стихи через год после смерти Пастернака, и мы услышали, как ее прозаический рассказ о посещении Пастернака в больнице тоже стал в стихах чудом преображения.

Прежде, чем рассказать какую-то из историй, которую Анна Андреевна уже не раз кому-то повторяла, она спрашивала иронично-лукаво: «Я вам эту пластинку уже крутила?».

Зная, что Андрей Сергеев переводил Роберта Фроста, Ахматова вспоминала, как к ней в Комарово привозили американского поэта. Встреча была организована на даче академика Алексеева, в ее маленькой дощатой «Будке» это было невозможно. Анна Андреевна, которой в то время было

73 года, иронично замечала: «Пришел такой старый-старый дедушка, что уже был похож на бабушку». 88-летний Роберт Фрост приехал в Москву как друг и личный посланник президента Джона Кеннеди. Несмотря на свой возраст, Фрост был вполне бодр, всем вокруг интересовался, но юмор его не всегда у нас понимали. В разговорах с американским поэтом все русские люди с одобрением упоминали имя президента Эйзенхауэра, генерала многие запомнили еще с войны. Фрост при очередном панегирике в адрес Эйзенхауэра не выдержал: «Я даже понимаю, как генерал Эйзенхауэр мог стать президентом США, но не могу представить себе, как он стал президентом университета – он ведь прочел две с половиной книги».

У Анны Андреевны с Робертом Фростом общения не получилось. Об этом нам рассказал Иосиф Бродский. В начале было томительное молчание. Потом Ахматова сказала Фросту, что они соперники – оба в том году числились в списках претендентов на Нобелевскую премию. Фрост галантно возразил: «Мадам, с такой прекрасной женщиной я не могу соперничать». Оба поэта Нобелевскую премию не получили, а Иосиф Бродский в своей Нобелевской речи назвал их обоих великими поэтами, несомненно заслуживавшими этой высокой премии прежде него. В 1994 году Андрей Сергеев написал: «Суть, судьба, трагедия Ахматовой отличались от сути, судьбы и трагедии Фроста. Но если сопоставить – из главных вещей – ахматовское «Есть три эпохи у воспоминаний» и фростовское «Directive» («Указание»), вряд ли найдутся два более родственных стихотворения».

Роберт Фрост, посмотрев на прекрасные корабельные комаровские сосны, спросил:

– Мадам, а что Вы делаете из этих сосен?

– Ничего.

– А я бы делал карандаши, они никогда не заканчивались бы.

Юмора этого Анна Ахматова не оценила, а потом говорила, что все американцы прагматики.

А вот к президенту Кеннеди Анна Андреевна относилась с большой симпатией, даже с восхищением. Как личную утрату переживала его гибель. А когда Жаклин Кеннеди вышла замуж за Онассиса, Анна Андреевна с явным осуждением говорила нам, что у нас такое не принято: она должна была оставаться вдовой Кеннеди и гордиться этим. Примером были многочисленные русские вдовы, особенно Надежда Мандельштам.

Однажды Анна Андреевна рассказала, как к ней приходил Александр Солженицын, ставший в один день с Иваном Денисовичем знаменитым. Солженицын читал ей свои, увы, очень слабые стихи. А на его вопрос, как ей понравился «Один день Ивана Денисовича», она ответила: «Эту книгу должны прочитать 250 миллионов». Анна Андреевна сокрушалась – хва-

тит ли у Солженицына душевных сил пережить славу. Она в жизни знала многих людей, совсем не героев, которые мужественно перенесли испытание голодом, тюрьмой, лагерем, потерей близких. Но ей не встретился ни один человек, который бы без ущерба для себя вынес бремя славы и власти. И добавила: «В одном судьба меня пощадила: слава ко мне пришла так рано, я была еще такая молодая, что я ее просто не заметила» Позднее Анна Андреевна написала такую максиму:

Молитесь на ночь, чтобы вам
Вдруг не проснуться знаменитым.

Ахматова сразу оценила поэтический дар Иосифа Бродского, приняла его в свое сердце, очень волновалась за него, когда в Ленинграде над ним сгущались тучи. Звонила Андрею Сергееву, чтобы тот помог Иосифу с переводами. Поэтому и послала его к нам 3 января 1964 года. А когда состоялся этот мерзкий суд над ним и Иосифа отправили в ссылку, Анна Андреевна делала все, что было в ее силах, а иногда и то, что ей было не по силам, чтобы организовать письма в защиту Бродского и вернуть его домой. Анна Андреевна взяла к своему стихотворению «Последняя роза» эпиграф – «Вы напишете о нас наискосок» с инициалами И.Б. Это было первой публикацией Бродского в январском номере «Нового мира» в 1963 году. Анна Андреевна любила повторять так понравившееся ей высказывание Иосифа: «Главное – величие замысла».

Ахматова спокойно и даже снисходительно относилась к тому, как ее знакомые воспринимали разных поэтов. Андрей Сергеев не любил Блока, считал, что тот слишком много писал плохих стихов, их невозможно подряд читать, из них надо выбрать лучшее и составить небольшую книгу. От этого Блок только выиграет. Андрей не соглашался с Анной Андреевной, считая слишком комплиментарной строку «трагический тенор эпохи». Анна Андреевна спросила: «Что именно слишком – трагический тенор или эпохи?». – «Трагический тенор – точно, а вот эпохи – чересчур», – ответил А. Сергеев. – «Значит, вы тоже антиблок?» – «А кто еще?» – «Иосиф Бродский».

Томас Венцлова считает, что «моральный выбор (Бродского. – Л.С.), его чувство собственного достоинства были как бы подсознательно продиктованы Ахматовой... Бродский Ахматову сделал частью самого себя... Бродский назвал свою дочь Анна Мария Александра, связав тем самым имя поэтессы с именами своих умерших родителей».

Мы с Андреем впервые приехали в Литву в 1963 году. Встретились в Паланге и сразу подружились с Томасом Венцловой. Томас щедро де-

лился с нами своими друзьями и Литвой. Мы позвали в Вильнюс Иосифа Бродского в 1966 году, он тоже полюбил Томаса и Литву на всю жизнь. Томас часто посещал нас в Москве, я всегда благодарила его за Литву, а он однажды сказал: «Это хороший обмен – за Литву я получил двух русских классиков». Он имел в виду Ахматову, которая еще была жива, и Бродского, которому еще далеко было до Нобелевской премии. И вот именно Томас Венцлова согласился с радостью сопровождать к нам, на Малую Филевскую улицу, Анну Андреевну. В Москве ей приходилось жить у разных друзей – у кого в данный момент было свободное место, но иногда к хозяевам приходили гости, и тогда она предпочитала уезжать к кому-нибудь из знакомых. Мы Анну Андреевну всегда приглашали к себе. И вот один раз нам выпало такое счастье. В то время Ахматова жила в Сокольниках у Любови Давидовны Большинцовой. Туда-то за ней и поехал Томас Венцлова, чтобы на такси привезти к нам. В тот день мы еще раз сговорились по телефону о времени, Анна Андреевна уточнила, на какой этаж ей придется подниматься. Обрадовалась, что только на второй: «Это я еще осилю». Мы начали лихорадочно метаться по квартире, из тесного коридора и с вешалки все лишнее быстро убрали в чулан – такой высокой гостии нам еще не доводилось принимать. Обед уже был готов, стол накрыт, прошло часа полтора, как Анна Андреевна и Томас выехали, а гостей все нет. Андрей позвонил Любови Давидовне, та удивилась, что Анна Андреевна еще не у нас – они давно выехали. Мы занервничали. Вдруг звонок в дверь: на пороге стоит бледный Томас, один, и говорит дрожащим голосом: «Случилось непоправимое» (так он произносил это слово по-русски). Я тихо сползаю в полуобмороке на стул и понимаю, что теперь наша забытая Богом Малая Филевская улица войдет в историю как некогда безвестная станция Астапово. А Томас лепечет дальше: «Я заблудился. Я завел Анну Андреевну не в тот дом, там тоже на втором этаже есть квартира 46, но там нет Сергеевых». – «Где Анна Андреевна?» – заорал Андрей. – «Я ее оставил там», – неопределенно взмахнул рукой Томас. На ходу надевая пальто, Андрей побежал по лестнице, Томас – за ним. А я бросилась к балконному окну и увидела потрясающую картину: из соседнего дома напротив, из 3-его подъезда вышла элегантная Анна Андреевна с непокрытой голубовато-седой головой, темное пальто с маленьким меховым воротником расстегнуто, на шее воздушный голубой шарф, она озирается по сторонам, а вокруг – никого. Только ослепительно яркое мартовское солнце, освещившие темные сугробы и великолепная одинокая Анна Андреевна. Тут подбежали Андрей с Томасом, взяли ее под руки и очень медленно пошли к нашему дому. Ждала я их у открытой двери квартиры томительно долго. А когда

они наконец вошли, Анна Андреевна не просто тяжело дышала, она почти задыхалась, была очень бледной – ей ведь пришлось во второй раз подниматься на второй этаж. Прошли в комнату, Анна Андреевна сразу села на диван. Увидев мое испуганное лицо, она, едва переводя дух, успокоила меня: «Сейчас я попудрюсь и приду в себя, не волнуйтесь». Она достала из сумочки пудреницу, сосредоточенно попудрилась, расправила маленькую челку на лбу и вскоре задышала ровно. Объяснила, что ей от татарской прабабки достался секрет – она умеет дышать животно и регулировать дыхание.

А дальше пошло очаровательное подтрунивание над Томасом. Он, бедный, был убит – так оконфузиться! Томас, заядлый путешественник, Андрей называл его «глобтроттер», помнивший наизусть не только улицы, но и все дома во Флоренции и Дублине, как в своем родном Вильнюсе, хотя в этих городах в 1965 году он еще не бывал. Он только переводил «Дублинцев» Джойса и Данте на литовский язык. Томас, выросший в европейском городе дивной красоты, запутался в одинаковых до неразличимости хрущевских пятиэтажках. Он много раз бывал у нас и все-таки привел Анну Андреевну не в наш дом, а в соседний. Она потом шутила: «однялись мы с Томасом на второй этаж, позвонили, а когда выяснилось, что Сергеевы тут не живут, мой кавалер бросил меня и наутек. Всегда мужчины меня так бросают». Томас пытался оправдаться, но от отчаяния налегал на водку, Анна Андреевна участливо спрашивала: «Друг мой, кто кого отсюда повезет?» Она умела пить водку и не пьянеть, только немного раздумывалась.

Всего за два месяца до приезда к нам, в декабре 1964 года, Анна Ахматова ездила в Италию, где ей вручалась международная поэтическая премия Этна-Таормина. Я решилась спросить Анну Андреевну, правда ли то, что писала польская газета: «Королева русского стиха на приеме в ее честь попросила водки»? Анна Андреевна ответила, что это чистая правда. На этом приеме ее долго приветствовали на разных европейских языках, потом читали стихи. «Рыжий кельт прочел стихи на каком-то невообразимом языке. Потом стали разносить шампанское, вот тут я и попросила принести мне водки». И дальше пояснила – от водки расширяются сосуды, а от шампанского, наоборот, сужаются. В юности ледяным шампанским ей останавливали горловое кровотечение. С юмором Анна Андреевна добавила: «Если бы я выпила хоть глоток шампанского, хороша бы была старушка!»

И пошел ее рассказ об Италии. Награда вручалась на Сицилии, в городе Катания, в старинном замке Урсино, там заседал первый сицилийский парламент. При виде такой крутой лестницы Анна Андреевна испу-

гальсась, что не сможет одолеть ее, но вида не подала. – «Момент был столь торжественный, что если бы я хоть на мгновение заколебалась, меня бы тут же усадили в кресло и понесли наверх на руках. Этого я допустить не могла. Так я поднялась на вершину славы, задыхаясь и кряхтя», – со свойственной ей очаровательной иронией заключила Ахматова. Анна Андреевна ездила в Италию поездом. Ярослав Ивашкевич, наш талантливый польский сосед по общему лагерю писал в стихах:

Анна Андреевна была здесь
перед самым концом

она ехала поездом с севера
был декабрь

по снегам отечества
по дождям и болотам Польши
по обнаженным лугам Каринтии

дорога казалась долгой
почти как дорога ее сына

все у нее было позади

на Сицилии было тепло
цвели розы

что они знали об отечестве Анны
о прохладах Царского Села
о панихидах по самоубийцам
о тюрьмах о полярных кругах
о сияньях

о чем думала здесь Анна Андреевна?

Перевод Ю. Гальперина

Уже в Италии поезд резко остановился, кругом темно, вонь в вагоне невообразимая, ходят какие-то подозрительные типы и светят нагло в лицо фонариком. Анна Андреевна в ужасе спрашивает: «Боже мой, где мы?» – Отвечают: «В Венеции». По Риму Ахматову возили на машине. На закате

солнца римское великолепие было окрашено в красноватые тона. Вечный город, раскинувшийся на семи холмах, выглядел не только красиво, но еще от этого цвета как-то жутковато. «Человек этого сделать не мог, а если не человек, тогда кто?» – риторический вопрос Ахматовой.

Мы заговорили с восхищением о ее «Северных элегиях», Анна Андреевна, чтобы сбить пафос наших восторгов, вдруг спросила: «А я вам не крутила еще свою пластинку о “Мартовской элегии”»?». И она рассказала смешную и горькую историю о том, как ее знакомый морской офицер недавно возвращался на электричке в город. Рядом с ним оказалась стайка молодых людей, они говорили о современных поэтах: кому-то больше нравился Евтушенко, кому-то – Вознесенский. Когда все смолкли, интеллигентный мальчик в очках, заикаясь, прочел наизусть, как он выразился, «замечательное стихотворение» – «Мартовскую элегию». А когда его спросили, кто автор, мальчик ответил: «Какая-то неизвестная молодая поэтесса – Анна Ахматова». Анна Андреевна засмеялась, она явно получала удовольствие от этой истории, потому что все происходило «на ахматовском уровне», как она нередко говаривала. И добавила, что за ней давно ходит много легенд, некоторые ей удастся опровергать. «А вот от двух легенд мне не избавиться никогда, они меня будут сопровождать до могилы: что я была любовницей Блока и женой Зощенко». И тут уж мы все расхохотались от души.

Мы попросили Анну Андреевну почитать стихи, она просто и естественно согласилась. Читала «песенки». Одно стихотворение 1940 года я запомнила сразу.

Один идет прямым путём,
Другой идёт по кругу
И ждёт возврата в отчий дом,
Ждёт прежнюю подругу.
А я иду – за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

Так это стихотворение печатается везде. Я же запомнила вторую и третью строки по-другому.

Но каждый ищет отчий дом
И верную подругу.

То ли меня подвела память, а может быть, Анна Андреевна это сти-

хотворение прочла у нас в 1965 году иначе. Это вопрос к текстологам Ахматовой.

Томас сказал, что хотя он и пьян, все стихи уже запомнил, может повторить. «Вот-вот, – отозвалась Анна Андреевна. – Раньше одна Лидия Корнеевна сразу все запоминала, а теперь сплошь пошли молодые люди с такой натренированной памятью, что даже страшно». Недавно она прочла «Реквием» в узком кругу, а потом приходит к ней малознакомый молодой человек и просит уточнить одну строку: он слышал уже от кого-то «Реквием», запомнил его тотчас же, но одна строка вылетела из головы. «Я испугалась, – сказала Анна Андреевна. – Прошу Мишу заказать такси и надеть галстук – мы едем в “Новый мир”. – “Зачем?” – спрашивает Миша. – “Оставим им «Реквием»». Сейчас времена догуттенберговские, пусть «Реквием» расходится не от меня, а от них».

И тут все сразу переключились на волну «Реквиема», заговорили о недавней нашей истории, о Сталине, тем более, что на дворе стояло 5 марта 1965 года. Томас, вдруг протрезвев, спросил: «Может ли интеллигентное российское застолье хоть раз обойтись без Сталина?» «Нет!» – уверенно ответила я. И рассказала историю, которая приключилась с моим университетским учителем и другом Андреем Донатовичем Синявским.

Он работал в Институте мировой литературы, в советском секторе, вместе со Светланой Иосифовной Аллилуевой, дочерью Сталина. Светлана после волны «реабилитанса» сменила фамилию на материнскую, ушла из университета, где вела семинар на тему, нарочно не придумаешь, – «Роль народа в послевоенном романе». Не знаю, кто занимался в этом ее семинаре, но мы, филфаковские студенты, бегали смотреть на нее. Она жаловалась Андрею Донатовичу, что ей не дают прохода как сталинисты, так и антисталинисты. И вот однажды Андрей Донатович пригласил к себе на день рождения в Хлебный переулок, который рядом с ИМЛИ, весь сектор. Пришли и его верные друзья. Будучи настоящим интеллигентом и человеком невероятно деликатным, он попросил заранее всех гостей в присутствии Светланы не упоминать ни имени Сталина, ни вообще времен культа личности. Ему очень не хотелось, чтобы в его доме хоть чем-то огорчили его гостью Светлану – она уже и так натерпелась, в конце концов, она не виновата, что у нее такой отец. Все гости пообещали, что будут очень следить за собой и стараться.

Вечер удался, все благополучно шло к концу. Мария Васильевна подала мороженое с изящными серебряными ложечками. Светлана взяла ложечку и восхитилась: «Какая красивая, старинная, наверное?» – «Да, тридцать седьмого года», – вежливо подтвердил Синявский. Зловещая ти-

шина мгновенно накрыла застолье. И чтобы как-то сгладить неловкость, хозяин пояснил: «1837 года». Все тут же дружно расхохотались.

Нет, невозможно эту тему ни объехать, ни обойти. Anne Андреев-не понравился этот рассказ. Но, вздохнув, она сказала: «Его зловещая тень долго еще будет нас преследовать». И как всегда, оказалась пророчицей.

Тень Сталина преследовала ее до самого конца. Анна Андреевна умерла 5 марта 1966 года, в день, который, начиная с 1953-го, она отмечала как праздник. Она пережила Сталина на 13 лет. Нам позвонили по телефону о смерти Ахматовой и о том, что проститься с ней можно будет 9-го марта в морге института имени Склифосовского. Союз Писателей не решился выставить гроб для прощания в ЦДЛ, дабы «не омрачать радость международного женского дня», а на самом деле испугался множества народу, который захочет поклониться великому русскому поэту Anne Ахматовой, мужеству несломленной многострадальной женщины. Думаю, Мераб Мамардашвили мог и Ахматову иметь в виду, когда говорил о «вос-создании классического мужества в неклассическое время».

Вот и стоял гроб в морге, пристроенном к странноприимному дому графа Шереметева, в небольшой комнате с голыми казенными стенами, что так соответствовали долгой бездомности и безутешности Ахматовой. «Увы, я не в свою могилу лягу...». Лицо у Anne Андреевны было строгое и скорбное. У гроба стояла Н.Я. Мандельштам, которую я тогда увидела впервые и с которой потом мне посчастливилось близко общаться 13 лет. Обе женщины символизировали прощание с эпохой, Осипа Мандельштама в том числе, вообще с серебряным веком русской поэзии.

Комната, где стоял гроб, скоро перестала вмещать всех, желавших проститься с Ахматовой. А люди все шли. Нас просили поторопиться с прощанием, так как в комнату нужно было вносить гроб другой пожилой женщины, за ней шли человек семь. Не только при жизни Ахматова была «с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был», но и после смерти. Виктор Ардов громко объявил с высокого крыльца морга, что гроб с телом Ахматовой самолетом доставят в Ленинград и поставят в церкви Николы Морского. Отпевание начнется завтра, 10 марта в 10 часов утра. Андрей ехать в Ленинград отказался, а я привыкла провожать любимых до самого конца, поехала тут же на вокзал и купила билет на сидячий дневной поезд. Я сама не видела, уже уехала, но друзья рассказали мне, как подъехала к моргу машина с цинковым ящиком, чтобы погрузить в него гроб, а дальше – в самолет. Гроб с Ахматовой вынесли, и тут выяснилось, что он не входит целиком в этот ящик, гроб начали обстругивать и уменьшать. Anne Андреевна сказала бы, что «все происходит на ахмОтовском

уровне». А я бы сказала, что ее сопротивление советской власти продолжалось и после смерти.

Утром 10 марта в Ленинграде было морозно, у Николы Морского загодя собралось много народу. Тут я встретилась с Иосифом Бродским и Мариной Басмановой, с прилетевшими из Москвы Володей Муравьевым и Арсением Александровичем Тарковским. Еще в Москве Татьяна Алексеевна Озерская, жена Арсения Александровича, попросила меня пригладить в Ленинграде за Арсением – он убит горем и едва держится на ногах. После отпевания, такого умиротворяющего и величественного, «...Со святыми упокой...», гроб повезли в Дом Писателей. Огромная толпа двинулась следом. В Доме Писателей в узких коридорах сжимало, как в тисках. Аня Каминская кричала: «Дайте пройти сыну! Пропустите сына!». И протискивалась в толпе, держа за руку бледного Льва Николаевича Гумилева. Вот уж воистину – «Какой сумасшедший Суриков мой последний напишет путь?». В тесном коридоре меня опять прибило к Володе Муравьеву, он дал мне руку, чтобы легче было пробираться. Какая-то пожилая женщина, стиснутая рядом, выдохнула: «Господи, никогда такого не было». Муравьев ответил ей: «Вы правы – последний раз в этом городе такое было в 1837 году». Наконец нас втолкнули туда, где стоял гроб. Люди обходили вокруг гроба, прощались и выходили. У самых дверей меня остановил Иосиф Бродский и отвел в сторону, где стояли Марина Басманова и Толя Найман. Так я и осталась у гроба Ахматовой, пока говорились официальные дубовые речи. Опершись о мою руку, стоял Арсений Александрович Тарковский и горько плакал. Когда стали прощаться, он подошел к гробу и часто-часто начал крестить Ахматову. У гроба стоял Лев Николаевич Гумилев, поразительно похожий на Анну Андреевну – те же синие глаза и тот же горбоносый дантовский профиль. Иосиф велел мне не терять его из виду и сесть с ними в автобус. Но когда я с трудом выбралась на улицу, я Иосифа не нашла. Решила сама добираться до Комарова. Бросилась к проезжавшему такси. Там уже сидели два пассажира: Лев Копелев и еще кто-то. В машину взяли меня и морского офицера. Как потом оказалось, знакомого Анны Андреевны, того самого, который ей рассказывал о случае в электричке с «Мартовской элегией».

В Комарове народу было намного меньше. Прямо у отверстой могилы стоял открытый гроб, падали крупные снежинки на лоб Анны Андреевны и не таяли. Лицо у нее удивительным образом изменилось: стало спокойное, умиротворенное, прощающее, прекрасное. Вчерашние скорбь и суровость отлетели.

Так не касалось Ахматовой все то, что, заикаясь, казенно произнес С. Михалков. Вокруг шумели ее любимые комаровские сосны, было бело

от снега, у гроба стояли сын и ее «небесный хор» – четыре молодых поэта, все они стали сиротами.

Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни,
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет...

И кажется такой нетрудной...
Дорога не скажу куда...

Июнь 1958, Комарово

На могиле поставили светлый деревянный крест.

На следующее утро за мной зашел Иосиф Бродский и повел меня по ахматовским местам. Прежде всего, к Фонтанному Дому, проникли мы сюда через лаз, который знал Иосиф, к флигелю, где жила Анна Андреевна. Иосиф показал мне ее окно, в него по-прежнему смотрелся клен.

Стихи Ахматовой, встречи с ней, ее незабываемое прекрасное лицо, могила в Комарове, Фонтанный Дом, Иосиф Бродский – все слилось воедино и осталось в душе навсегда. Той ночью мне первый и последний раз в жизни приснились стихи, запомнила я только одно четверостишие.

Она от Пушкина вела родство
И охраняла то же божество,
И те же нити, вечности полны,
Все пронизали, с неба до земли.

А через три года я родила дочь и назвала ее Анной, теперь она уже Анна Андреевна Сергеева.

Апрель 1914, Москва

РАЗМЫШЛЕНИЯ ВЯЧ. ВС. ИВАНОВА О ПОЭЗИИ И КУЛЬТУРЕ 1913 ГОДА.

Интервью И. Барсэл

И.Б. – Вячеслав Всеволодович, я Вас очень прошу рассказать о 1913-годе и поэзии Серебряного века. Что за содержание хранит в себе это время? Что за смыслы зародились в нем, которые так очевидно проросли потом в последующие эпохи? Что это за особенный такой год, который Анна Андреевна Ахматова называла «некалендарным» началом двадцатого века?

Вяч. Вс. – Я скажу немножко о поэзии, о поэзии и искусстве. Так получается, что 1913 год – это год подъема, который приходит сразу после конца предшествующей эпохи. И знаете, кто говорит о предшествующей эпохе, точно называя дату ее завершения? Блок. В предисловии к «Возмездию» он называет 1910 год и говорит, что это неслучайно. 1910 год – год смерти Толстого, год, когда Блок участвует в похоронах Врубеля (и по просьбе его родственников произносит одну из главных своих речей). В этом же году умирает Комиссаржевская. И как выражается Блок: «Умирает лирическая нота на сцене». Он считает, что уходит целое поколение великих современников, обозначая смену эпох. Арифметически все получается не очень точно: 1910 год был концом предыдущей эпохи, 1913 – началом новой, а между ними, если можно так сказать, была смена декораций.

Что же такое 1913 год в поэзии? Если пользоваться терминологией, которая необязательна, но к которой мы все привыкли, то сначала (до этого) был символизм. Эпоха русской поэзии, которая начинается с Брюсова, Сологуба, Вяч. Ивановича Иванова, далее ее продолжают младшие символисты – Андрей Белый и Блок. К 10-му году символисты почувствовали, что наступает что-то новое. Это ощущение особенно сильно у Блока. Его третий том – это слом. Он обрывается трагическим образом, и дальше нет продолжения. Блок практически перестает писать. В 13-м году он еще пишет, но это почти последние его стихи. Что наступает потом? Потом наступает то, что в общем виде мы можем назвать пост-символизмом (это модное сейчас выражение, развелось очень много всяких ПОСТов). Но что это значит? Это значит, что появились поэты, пришедшие на смену символистам. Согласно терминологии, которая была тогда в ходу, – это акмеисты и футуристы. Названий школ было много,

мы упомянем главные. Пожалуй, стоит начать с футуризма, потому что футуристы крайние, и на них, может быть, это лучше видно, лучше видно, насколько они другие.

Я думаю, что самый оригинальный и показывающий всю необычность нового – был Хлебников. По той причине, что Хлебников не прямо связан с Блоком. Дело в том, что все следующие поэты сами заявляли, что они продолжатели Блока: прямые продолжатели, ниспровергатели, но все равно ведутся от Блока. Прочитировать на эту тему из футуристов можно Маяковского и Пастернака, а из других – Мандельштама. Надо отметить, что очень сложные отношения с Блоком у Ахматовой, но так или иначе – они все послеблоковские поэты, а вот Хлебников – единственный поэт совсем вне Блока. Почему они все после Блока поэты? Чем же отличались поэты, пришедшие после символистов?

Сам Блок это очень хорошо понял и сформулировал. Он говорил: «Мы были талантливы, но не были гениальны». Это его формулировка. Хотя для себя он делал одно исключение, когда написал «Двенадцать». С его точки зрения, у символистов не было достаточного словаря. То есть у старших и молодых символистов был один недостаток, который они старались преодолеть, и сам Блок и Андрей Белый пытались преодолеть. Это был недостаток средств выражения. Они не весь современный русский язык могли мобилизовать, чтобы выразить то, что им хотелось бы. Содержания им хватало на великую поэзию, а вот способов выражения было значительно меньше. Преодолеть это удалось поэзии, начинавшейся около 1913 года. Начиналась она очень по-разному. Я уже упомянул Хлебникова – это очень необычная поэзия на грани фольклора, народного искусства, которое Хлебников не имитирует, просто сам пишет в подобном стиле. Он почти ребенок. Во время мировой войны, когда его вызвали в армию, он пишет о себе: «Пеший полк 93-й, я погиб, как гибнут дети». И он действительно погибал и погиб, как ребенок. Вот эта детскость в нем, т.е. истинно поэтическое – особенно сильно.

Я думаю, что одним из необычайно больших, великих поэтов того времени является Маяковский. Я имею в виду Маяковского точно до 1918 года. Дело не в поменявшейся политике, а в том, что он стал совсем по-другому писать. Иногда очень хорошо, но по-другому. А вот ранний Маяковский – очень сильный лирик, это потрясающе великий поэт. У него замечательные любовные стихи, наделенные удивительно редким пониманием любви по отношению к женщине. Конечно, это тема всей мировой поэзии, но только у некоторых поэтов она достигает наивысшего выражения. Интересна в этом смысле связь Маяковского с Блоком. В начале жизни у Блока было что-то схожее. Очевидно, им было пережито что-то

аналогичное. И даже то, что сочетаются как будто парадоксальные вещи: любовь к одной женщине, уживающаяся с огромным количеством других, разных... В этом Маяковский как будто бы продолжает Блока. Но Маяковский для выражения эмоции нашел потрясающе искренние замечательные формы, особенные формы...

Я думаю, что в этом смысле Маяковский – поэт недооцененный, огромный и открывать его будут постепенно.

И.Б. Вы знаете, мне кажется, в Серебряный век многие приходят именно через поэзию Маяковского. Она как пропуск туда. Его потрясающее определение себя «криком, распятым на кресте из смеха» в трагедии «Владимир Маяковский» такой силы надрыва, что если ты поймал эту ноту, тебе многое станет понятным, и ты пойдешь дальше.

Вяч. Вс. Да, я согласен, да. Маяковский – это одно из главных явлений, которое тогда было.

Маяковский сыграл очень большую роль в судьбе молодого Пастернака. Пастернаку с самого начала хотелось быть таким же, как Маяковский. И он пишет, что они (с Маяковским) совпадали. На самом деле нет. Если Вы сравните 1913 год в поэзии Маяковского и Пастернака, то увидите, что Маяковский пишет в это время стихи почти на уровне «Облака в штанах», и уже закончена трагедия «Владимир Маяковский». Для Пастернака же это ученический начальный период. Он пишет, конечно, очень хорошие стихи, но «Близнец в тучах» – это еще не настоящий Пастернак. Но... Но в 1913 году Пастернак весь полон очень глубокого понимания поэзии и искусства, оно пришло к нему очень рано, из музыки. И поэтому для Пастернака чрезвычайно важен его доклад «Символизм и бессмертие», написанный все в том же 1913 году (напомню, что Пастернаку в это время было всего лишь 23 года).

Я хочу сказать несколько слов о том, как я смотрю на этот доклад. Почему он чрезвычайно важен для понимания всего Пастернака. Пастернак рано понял и для себя сформулировал некоторые вещи в искусстве, которые остались для него главными до самого конца. Такое случается крайне редко. И это просто поразительно. Одна из замечательных формулировок, которые есть в «Символизме и бессмертии» – это формулировка понимания искусства. Что такое искусство? «Искусство – это безумие безумных». Почему безумие? Потому что человек, охваченный искусством, выходит за пределы обыкновенного человеческого понимания. Его восприятие мира – особое. Я об этом скажу еще. А почему безумство? Потому что безумство не дает ему права на индивидуальную собственную тоску. Зна-

ете, что поразительно у Пастернака и что его сильно отличало (особенно от Блока, которому он был обязан многим)? Пастернак в начале – очень оптимистичный поэт, поэт жизнеутверждающий. Я думаю, что формулировка, которая есть в «Символизме и бессмертии», подтверждение тому. До нас дошли только тезисы «Символизма и бессмертия». Полный текст пропал, но есть тезисы, которые когда-то нашел Лазарь Флейшман. Они прилагались к приглашению на вечер, который проходил в частном доме, в мастерской скульптора и имели отношение к издательству «Мусагет». «Мусагет» – это символистское издательство, душой которого был Андрей Белый. Вокруг этого издательства возникло множество кружков, в которые вошло много тогда только начинающих поэтов, впоследствии ставших великими. Среди них был Андрей Белый, обучающий особенностям русского стиха, Марина Цветаева и др.

Именно там Пастернак и прочитал свой доклад «Символизм и бессмертие». Утверждая, что «искусство – это безумие безумных», он подчеркивал, что безумство лишает поэта права на свою личную трагедию. Он считал, что этого не должно быть. Эта мысль несколько раз повторена им в «Сестре моей жизни». «Сестра моя – жизнь» вся проникнута идеей жизнеутверждения, начиная с названия. Жизнь – сестра... Знаете, это отчасти утверждение, отчасти полемика с Франциском Ассизским, обращающимся к смерти. Понимание «сестры» для него, католического юродивого, было пониманием того, что все родственно нам, но родственно, будучи окрашенным во мрак. А для Пастернака все родственно («Сестра...»), но все окрашено в свет (светлое).

В 60-м году, в апреле, здесь, на террасе переделкинских дома, где Вы со мной разговариваете, утром я получил от Бориса Леонидовича Пастернака (дача которого находится по соседству) записку. Мы жили очень близко, но для каких-то спешных дел он пользовался записками. Его младший сын – Леня принес мне записку, в которой Борис Леонидович писал: «Если Вы свободны, то приходите ко мне сейчас». Я очень удивился, потому что Пастернак каждое утро работал, не терял времени даром. И для разговоров у него был вечер или, может быть, середина дня, когда он обедал. Я понял, что это что-то срочное. Прихожу, поднимаюсь на второй этаж, где находился его рабочий кабинет. Он лежит на новой тахте или диване и объясняет мне, что у него очень сильные боли (это было приблизительно за месяц до того, как его не стало). Он испытывал сильные боли, но скрывал это от всех, потому что хотел кончить работу. Он дописывал куски своей пьесы «Судьба и красавица». Я же был ему нужен, так как он хотел поговорить со мной о том, как наука двадцатого века, вообще наука нашего времени, связана с его собственным творчеством. Я был выбран собесед-

ником по той причине, что я сам занимался в то время не только своей наукой лингвистикой, но и математикой и кибернетикой. Он знал это. И вот он рассказывает мне, что общего видит в своем искусстве с тем, что открыто наукой двадцатого века: квантовой механикой, физикой и. т.д. Удивительно вот что, то, что он повторяет некоторые из своих мыслей, которые были обозначены еще в «Символизме и бессмертии». Таким образом, основной поток мыслей проходит у него через всю его жизнь, на протяжении полувека. Поэтому я говорю, что это удивительно интересный теоретический доклад, в котором великий поэт рассказал о себе до того, как стал таковым и воплотил все это в своих стихах. В частности, размышляя о действительности, он считал, что мы не воспринимаем действительность такой, какая она есть, потому что она закрыта от нас покрывалом. Но это покрывало, или занавес, колеблется. И искусство заключается в том, чтобы найти способ изобразить колебания этого покрывала (т.е. то, что нас отделяет от действительности). Это его наблюдение позволяет очень многое понять в Пастернаке как в поэте.

И сразу от Пастернака, продолжая рассуждения о 13-м годе, я хотел бы перейти к Мандельштаму. Вы знаете, то, что Пастернак и Мандельштам близки, Мандельштам понял сразу. Прочитав «Сестру мою жизнь», он пишет восторженную статью. Главным образом это касается языка.

И.Б. Мне кажется, Мандельштам обладал особой чистотой слуха: и смыслового, и фонетического.

Вяч.Вс. Да, согласен, но помните, что я говорил о языке, которым пользовались символисты? Так вот именно Мандельштам понял, что это новое слово в поэзии, ее поэтическом языке. Т.е. он услышал в стихах Пастернака то, чего недоставало языку символистов. Он даже придумал очень интересный термин – «обмирщение». Он говорил, что происходит «обмирщение» языка русской поэзии. От слова «мир», мир в смысле – мирской, как противопоставление церковному. Русская поэзия, начиная с Ломоносова и Державина, включая Пушкина, на серьезные темы говорила с примесью церковнославянского. Церковнославянский, как вы знаете, до сих пор остается языком русской церкви, и в России это важная часть нашей культуры. Церковнославянский нужен нам для общения с Богом, всем нам, православным.

То же, что происходило, по словам Мандельштама, в поэзии, началось благодаря Хлебникову. Мандельштам называет Хлебникова и Пастернака, но мы, конечно, добавим еще и Маяковского. То, что происходило в языке, происходило благодаря русскому футуризму: т.е. Хлебников, Пастернак и

Маяковский – сделали возможным использовать обычный повседневный русский язык для всех тем, включая разговор с Богом, включая обращения к Высшим силам и т.д. Это стало возможным только с появлением этих поэтов-футуристов и очень переменяло русскую поэзию. В этом смысле остальные поэты – и те, кто немножко позже начнет писать под их влиянием (Цветаева, Есенин), и те, кто не писали, но постепенно стали писать вот на этом новом языке (Гумилев, стихи «Заблудившийся трамвай») – они все пишут на новом поэтическом языке.

1913 год – это тот год (сегодня с тех пор прошло ровно 100 лет), когда начинается русский формализм. А что такое русский формализм? Это теория поэтического языка, который начинает себя осознавать особым языком, отличающимся от повседневного. Доклад «Место футуризма в истории языка» Виктора Шкловского, тогда студента, который двадцатилетним юношей прочитал его 23 декабря 13-го года не где-нибудь, а в артистическом кабаре «Бродячая собака», был очень своевременен. Шкловский понял, что основное и интересное в футуризме это то, что помогает нам лучше понять, что такое поэтический язык, и как поэтический язык соотношен с повседневным. У него есть замечательная идея: самое главное в языке – избежать автоматического восприятия. «Автоматизм съел жену». Что это значит? Это значит, что вы жену видите каждый день и поэтому перестаете ее воспринимать как ту женщину, которой когда-то восхищались и которую когда-то сильно любили. Задача искусства заключается в том, чтобы разбить автоматическое восприятие и создать восприятие нового. Это явление в языке Шкловский назвал придуманным им новым словом – «остранение». Вещи становятся странными, потому что ни на что не похожи. Когда вы заново детским свежим взглядом смотрите на привычные вещи, вы понимаете, что это что-то совсем другое, новое. Вот то, что понял Шкловский и другие формалисты. А то, что поэты того времени почувствовали необходимость этого «остранения» и сумели выразить это в своих стихах, я думаю, является большим достижением русской поэзии. В качестве примера из числа нескольких возможных я хотел бы в заключение упомянуть, что очень интересна картина Петрограда, Петербурга того времени, того года, которую нам нарисовали несколько поэтов, и, в частности, Анна Ахматова в своей «Поэме без героя». Вы знаете, поскольку я позволил себе увлечься какими-то своими собственными воспоминаниями, я могу сказать, что Ахматова меня несколько раз с пристрастием допрашивала:

– Да? Вам нравится «Поэма без героя»? А Вы скажите все-таки, что Вам нравится?

А ответы мои были как раз на ту тему, что мне кажется, что это за-

мечательное описание России того именно времени, которое – ее главная тема. Ей это понравилось, она это одобрила, т.е. это как бы отвечало ее собственному замыслу.

«Посмотри, за выюгой крупчатой мейерхольдовы арапчата затевают опять возню». Ей нужно было передать то, что происходило именно в этом городе, в этой удивительной природе, и в искусстве, которое возникает тогда же и там же. Мейерхольд неслучаен, потому что Мейерхольд – это символ всего того, что рядом в других видах искусства. Ахматова очень живо воспринимала и музыку своего друга Лурье, влюбленного в нее, и все, что происходило во всех соседних видах искусства, и все, что происходило в самом городе. Это была среда поразительных людей, которые были вокруг и которые много значили друг для друга и для времени.

Знаете, как-то Пастернак в 40-е годы по поводу Блока сказал:

– Вы знаете, Блок мог писать лилово, потому что его слушали лиловые люди.

Это кажется почти фантастикой, но это очень правильно, потому что эти люди были так сильно необычны. Ведь мейерхольдовы арапчата – это не только актеры, но и реальные жители тогдашнего Петербурга, обитатели знаменитых кабаре. Они все были удивительными. Они все, и о каждом из них (мы многих знаем) можно написать книги.

Великая поэзия того времени родилась из конкретных людей, которые все были такими вот волшебными, равновеликими той поэзии, которую они создали и которая была ими воспринята, как своя. Это поэзия Серебряного века, та самая, которую мы до сих пор продолжаем воспринимать как нечто самое близкое нам.

Вот, собственно, то, что я хотел бы сказать об этом.

И.Б. Спасибо, вам, Вячеслав Всеволодович.

Научное издание

Велимир Хлебников и русский авангард

Материалы научной конференции.
Великий Новгород, 17–19 октября 2013 г.

Выпускающий редактор *С. Феоктистова*

Технический редактор *М. Танасейчук*

Корректор *Е. Давыдова*

Верстка *П. Куренков*

Обложка *А. Давыдов*

В оформлении обложки использован рисунок С.К. Ботиева

Издательский центр «Азбуковник»
119180, Москва, ул. Б. Полянка, д. 50/1, стр. 1

Наши книги в интернете:
www.slovari.ru, www.esterum.com

8(495) 691–26–17



Сдано в набор 15.01.2015. Подписано в печать 20.02.2015.
Формат 60х90^{1/16}. Печать офсетная. Усл.-п. л. 21. Тираж 500 экз.

Заказ №

Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография №1»

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Тел.: 8(8352) 28-77-98, 57-01-87

Сайт: www.volga-print.ru