

ГРИГОРИЙ АМЕЛИН  
ВАЛЕНТИНА ЯСЕНДЕР

ПИСЬМА  
О РУССКОЙ  
ПОЭЗИИ



# **Григорий Амелин Валентина Мордерер Письма о русской поэзии**

*Текст предоставлен правообладателем  
[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=271862](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=271862)  
Письма о русской поэзии. : Знак; Москва; 2009  
ISBN 978-5-9551-0218-4*

## **Аннотация**

Данная книга, являющаяся непосредственным продолжением нашей совместной работы: Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер «Миры и столкновенья Осипа Мандельштама» (М.: Языки русской культуры, 2000), посвящена русской поэзии начала XX века. Имманентные анализы преобладают. Однако есть и общая интертекстуальная топка. Три главных героя повествования – Хлебников, Мандельштам и Пастернак – взяты в разрезе некоторых общих тем и глубинных решений, которые объединяют Серебряный век в единое целое, блистательно заканчивающееся на Иосифе Бродском в поэзии и Владимире Набокове в прозе. «Письма о русской поэзии» рассчитаны на философов, литературоведов и всех, кто интересуется русской поэзией.

# Содержание

ОТПРАВЛЕНИЕ I	5
МУЗЫКА В ЗАСАДЕ. I. ЖИЗНЬ ЛИЦА[1]	5
МУЗЫКА В ЗАСАДЕ. II. НЕБО ВЕЧЕРИ	28
ЗАВЕТ СВИРЕЛИ	53
Конец ознакомительного фрагмента.	81

# Валентина Мордерер, Григорий Амелин

## Письма о русской поэзии

*Меня удивляет, как могли вы не получить моего первого письма из Англии, от 2/14 ноября 1852 года, и второго из Гон-Конга, именно из мест, где об участии письма заботятся, как об участии новорожденного младенца. В Англии и ее колониях письмо есть заветный предмет, который проходит чрез тысячи рук, по железным и другим дорогам, по океанам, из полушария в полушарие, и находит неминуемо того, к кому послано, если только он жив, и так же неминуемо возвращается, откуда послано, если он умер или сам воротился туда же.*  
**И. А. Гончаров. «Фрегат Паллада»**

# ОТПРАВЛЕНИЕ I

## Платформа Хлебников

### МУЗЫКА В ЗАСАДЕ. I. ЖИЗНЬ ЛИЦА<sup>1</sup>

*Заре Григорьевне Милиц*

*О, если б Азия сушила волосами Мне лице –  
золотым и сухим полотенцем.  
Велимир Хлебников*

*На утесе моих плеч  
Пусть лицо не шелохнется,  
Но пусть рук поющих речь  
Слуха рук моих коснется.  
Велимир Хлебников*

Исследователь певческих рукописей русской церкви до-монгольского периода протоиерей В. М. Металлов в начале XX века подытожил: «Русская старая семиография (...)

---

<sup>1</sup> Прежде два замечания самого общего свойства. Часть текстов этой книги публиковалась в интернетовском «Русском журнале», за что ему особая благодарность. Курсив везде – наш, все остальные выделения принадлежат цитируемым авторам.

не нашла еще своего розеттского камня и остается пока мало понятной загадкой».<sup>2</sup> Сравнение с розеттским камнем не было акцидентальным сравнением ученого священнослужителя. Вторая половина XIX века была отмечена публикациями, для России равными расшифровкам египетских иероглифов. Открытием была возможность чтения древнерусской безлинейной нотации – так называемого «знаменного распева».<sup>3</sup> Славянское слово «знамя» – знак, латинское – *neuma*, греческое *σημα* (сема).

Занимательность интриги в том, что как только узкоспециальные знания медиевистики попали в печать, они перестали быть только наукой о богослужебном пении. Из области церковной они перешли в другую певческую страну и стали достоянием русской поэзии, всегда стремившейся к тотальному опыту и пределу возможностей. Немалую роль здесь играла особенность музыкального языка, включающе-

---

<sup>2</sup> В. М. Металлов. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. Ч. I, II. М., 1912. С. 339.

<sup>3</sup> В развитии знаменной нотации выделяют три периода – ранний (XI–XIV вв.), средний (XV – нач. XVII вв.) и поздний (с середины XVII в.). Нотация первых двух периодов пока не расшифрована. Знаменная нотация стала доступной для расшифровки, когда наряду с «крюковой» записью звуковысотной линии в рукописях начали проставлять киноварные (красные) «пометы» (буквенные), а также тушевые, черные «признаки». Имея идеографический характер, знаменная нотация содержала три типа фиксации мелодий – собственно «крюковой», «попевочный» (кокизы или лица) и «фитный» (по возрастающей сложности их мелодических формул). Самый сложный – «фитный» способ включает пространственные мелодические построения, целиком зашифрованные.

го элементы тайнописи. Крюковой нотацию называли по одному из ее основных знаков – «крюку». Одно из основных понятий знаменного распева – «Лицо».

«Лица» – это относительно краткие формулы с элементами тайнописи, когда при помощи одного знака зашифровывались протяженные мелодии. Это устойчивые, нередко весьма развернутые музыкальные обороты, записанные сокращенной условной комбинацией знаков (крюков). Главный признак «лиц» – их «тайнозамкненность».

Впервые около восьмидесяти начертаний «лиц» и их дешифровки привел прот. Д. В. Разумовский в книге «Церковное пение в России» (1867), часть комментариев к которой были написаны В. Ф. Одоевским. В своем завершающем труде, вышедшем в 1886 году, Разумовский дал такое определение термина: «Лицо в безлинейном нотописании знаменного распева состоит из сочетания двух, трех и более знамен, из которых одно или два принадлежат к разряду знамен переменных».<sup>4</sup>

Современный исследователь древнерусской нотации М. В. Бражников (1904–1973), посвятивший «лицам» и «фитам» (также кратким формулам протяженных мелодий) отдельную книгу, пишет: «Лица и фиты – это явление, на котором невольно задерживается глаз, когда просматриваешь рядовое знамя строки напева, и к которому прислушивается

---

<sup>4</sup> Д. В. Разумовский. Богослужбное пение православной греко-российской церкви. I. Теория и практика церковного пения. М., 1886. С. 73.

уху, когда проигрываешь или напеваешь песнопения знаменного распева. (...) Это своеобразные мелодические «сгустки» в напеве, украшающие и обогащающие его, делающие его развитым и сложным. Разумеется, обиходное песнопение остается выразительным и в том случае, если оно не содержит ни одной фиты. Зато какой блеск приобретает знаменный напев, например, в службах праздничных или Страстной недели, с их обилием сложнейших лиц и фит, буквально нагромождающихся одна на другую!». <sup>5</sup> Далее автор специально останавливается на специфической терминологии, сопровождающей эти начертания: «Сопоставим ряд эпитетов, прилагаемых к лицам и фитам: «сокровенные», «тайносокровенные», «таинственные», «тайнозакрытые», «тайнозамкненные», «таинственное, скрытое знамя», «мудрые строки» и «узлы». Среди этих наименований наиболее характерным, на наш взгляд, является слово «тайнозамкненный». Его мы и принимаем к употреблению». <sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> М. В. Бражников. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 11.

<sup>6</sup> Там же. С. 18. М. В. Бражников указывает на широкий, обобщающий смысл термина «лицо»: «Анализ терминологии и состава певческих азбук показывает, что термин «лицо» включает понятие начертания и понятие тайнозамкненности и трактуется весьма широко, применяясь к различным тайнозамкненным начертаниям» (Там же. С. 20). Н. Серегина, редактор-составитель книги Бражникова, в предисловии к ней пытается этимологически подойти к этому таинственному обозначению: «Термин «лицо» представляет еще большую (чем термин «фита») загадку. Это слово славянского происхождения; разнообразие его значения могут быть суммированы применительно к нашему вопросу как «верхняя, казовая», т. е. лучшая сторона предмета, «род», «вид», нечто имеющее «отличи-



К началу XX века в России вышли уже десятки книг о богослужебном пении, а также специальные азбуки знаменного пения. Русская поэзия успешно освоила эту певческую азбуку и свободно ввела в свою гимнографию приемы сжатой тайнописи древней знаковой системы.

Стихотворение Хлебникова «Бобэоби...» – текст до прихлопа хрестоматийный:

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. (II, 36)

Никто не видел рукописи этого стихотворения, но зная иные хлебниковские контексты, можно предположить, что там было не «Лицо», а «Лице» (в словаре Даля обиходная форма – «Лице»), что точнехонько рифмуется с «цепь». Впервые текст был опубликован в сборнике «Пощечина об-

---

тельные черты, индивидуальный облик». Добавим также, что в нем заключается противопоставление чего-то видимого («вид») – невидимому, оборотному, а также части – целому (...). Сопоставляя значения слова «лицо» с музыкальным материалом, представленным в книге Бражникова, можно сделать обобщение, что термин «лицо» в певческих рукописях имеет следующие значения: 1) часть напева, особая в структурном и интонационном отношении, имеющая отличительные черты в сравнении с рядовой строкой напева; 2) особое начертание, знаковое выражение напева» (Там же. С. 7–8).

щественному вкусу», вышедшем в самом конце 1912 года. Через год, по свидетельству Бенедикта Лившица,<sup>7</sup> на его исполнение с эстрады был наложен запрет. Кто знает, что чудилось в стихотворении привередливой цензуре, но было решено изъять, от греха подальше, эту заушную тарабарщину из и без того скандальных футуристических выступлений. (К концу девяностых стихотворение все же достигло эстрады в виде отменного зонга группы «Аукцыон».)

К нашему времени «Бобэоби...» много раз представал

---

<sup>7</sup> Мемуар Бенедикта Лившица носит таинственное название «Полу-тораглазый стрелец». И хотя Лившиц мимоходом объяснил, что «полу-тораглазый стрелец» – это мчащийся «дикий всадник, скифский воин, обернувшийся лицом назад, на Восток, и только полглаза скосивший на Запад», источник образа оставался мучительно загадочным. Лившиц был истовым коллекционером живописи и прекрасным искусствоведом, потому нелишне привести слова Даниловой, в книге которой повествуется о композиционном развитии портрета: «История итальянского портрета кватроченто – это история «выхода из профиля», то есть из зависимого положения по сторонам – в независимое положение в центре, анфас, или, пользуясь итальянской терминологией, в положение *in maesta*. Это было очевидным симптомом повышения портрета в его композиционном и, соответственно, смысловом статусе. Как всякий разрыв традиционной матрицы, такой поворот осуществлялся с трудом, требовал напряженного усилия. Следы этой затрудненности, этого композиционного сопротивления проявляются в несинхронности поворота. В ранних непрофильных портретах кватроченто плечи часто развернуты почти параллельно плоскости полотна, голова изображена в три четверти – положение, которое у самих итальянцев называлось *occhi e mezzo* (буквально: один глаз с половиной, или полтора глаза), но взгляд портретируемого устремлен в сторону, мимо зрителя, словно он не может оторваться от объекта, находящегося за пределами изображения, в невидимом центре невидимого, но некогда существовавшего композиционного и смыслового целого» (И. Е. Данилова. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005. С. 90–92).

«под острыми бритвами умных ученых», если прибегнуть к выражению самого Хлебникова. Скрупулезный анализ фонической материи стиха, а также подробный свод всех высказываний о нем самого автора и последовавших за ним исследовательских размышлений привел Максим Шапир. И пришел к итоговому выводу о сугубой незнакомости хлебниковской универсальной зауми, которая пребывает вне времени и пространства: «Таким же, вне временно-пространственного «протяжения», вечным, обобщенным, лишенным индивидуальности (и в этом смысле – безликим) оказалось изображенное на хлебниковской «иконе» Лицо – Лицо Как Таковое». <sup>8</sup>

Это, как сказал бы Вяч. Иванов, «дилетантизм психологического сыска». Никакой научности у г-на Шапира нет и в помине. Пестуемый объективизм – гвоздь в башмаке, кошмар, бобок. Весь этот неотрефлексированный вздор и обман души, прикрытый тканью ложноакадемического тела вызывают к объяснению. У Хлебникова, вне всяких сомнений, лицо, но какое? Это не абстракция, не пустое собрание губ, взоров, бровей. Здесь вообще нет противопоставления абстрактного – конкретному, идеального – реальному, времени – вечности, а движения – покою. Идеальное тоже имеет выражение. И лицо здесь не представляется в качестве сум-

---

<sup>8</sup> М. И. Шапир. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову. М., 1993. С. 305.

мы идей, а выражается, дается конкретно и лично, само в себе. Лицо как образ единства удерживает разнореченность портретного хора. Каждая из черт лица обладает своим собственным голосом, у каждой своя партия. Тынянов говорил о замечательной конкретности и (именно!) *реальной* картине губ, которая вся в движении. И голос этот неповторим, единственен, предельно индивидуирован. Лицо на холсте, нарисовано, но в топосе каких-то внутренних соответствий оно поет. Исполняется собою, явлено как звучащий смысл. Зримослышимое единство лика. Поэт может «созерцать время и пространство как слитное единство».<sup>9</sup> Хлебников – единым слитком, одним золотоордынским щитом.

Но это невозможно льющийся голос: «Бобэоби... Вээоми... Пиээо... Лиэээй пелся облик...» Он хоть и на холсте (и чему соответствует – еще вопрос), но вне протяжения, голос длится, а лицо живет. Главное в лице – пение и жизнь, вернее, пение-жизнь. Губы, брови, глаза сами начинают выражать себя, у них теперь нет имен естественного языка, стираемых их собственным звучанием. Губы теперь не губы, а бобэоби, взор – вээоми, брови – пиээо, облик – льющийся лиэээй. Степун говорил об Андрее Белом, что у него логика фокусируется фонетикой. То же самое у Хлебникова. Звук – фокус, путь и средоточие мысли.

Итак, песнь портрета, физиогномика голоса. Прецеденты

---

<sup>9</sup> Вячеслав Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 321.

были. В «Андрее Колосове» Тургенева: «Я нахожу, господа, что весьма трудно описать чье-нибудь лицо. Легко перебрать поодиночке все отдельные черты; но каким образом передать другому то, что составляет отличительную принадлежность, сущность именно **этого** лица?

– То, что Байрон называет: «the music of the face» [музыка лица (*англ.*)], – заметил один перетянутый и бледный господин» (IV, 10).

В поэме «Абидосская невеста» Байрон, описывая красоту Зюлейки, говорит: «the Music breathing from her face» («музыкой веяло от ее лица»). К этой строке поэт счел необходимым дать примечание, в котором указывал, что это выражение находили странным, и ему приходилось защищать его уместность. При этом он ссылаясь на мнение m-me де Сталь, которая в своей книге «О Германии» писала о возможности сближения музыки и живописи: «...Мы сравниваем живопись с музыкой и музыку с живописью, потому что чувства, которые мы испытываем, обнаруживают сходства там, где холодное наблюдение не видит ничего, кроме различия».<sup>10</sup>

Здесь тоже музыка лица и даже целое музыкальное представление. Облик, распетый Хлебниковым по правилам знаменного распева, действительно иконический и тайнозамкнутый. Лицо, изображенное поэтически-певческими приемами, несет, подобно Туринской плащанице, черты

---

<sup>10</sup> De l'Allemagne, par M-me la baron de Stael-Holstein. T. III, Paris; Londres, 1813. P. 142.

Иисуса Христа.<sup>11</sup> Тело лирического героя Хлебникова проходит через те же муки. Оно – на кресте собственной поэзии. Лицо же – сосредоточение тела и его предельное выражение. Как говорили в старину, лице есть немый отголосок нашего сердца.<sup>12</sup> Более того, на холсте вселенского стихотворения проступает Имя Божие – проступает как тончайшая плоть, предельный покров, эфирная субстанция тела. И Имя не просто пропето, а бесконечно поется, льется в вечность. Агония Христа длится вечно. И мы находимся внутри чего-то, что происходит, никогда не проходя. Стихотворение ведь должно иметь конец, а здесь его. нет. Задана такая космология мира, в которой мир – как бы произносимая и никогда не произнесенная до конца фраза.

Обращение к богослужебной хоровой традиции вовсе не было хлебниковским новшеством. В опубликованном в 1912

---

<sup>11</sup> «Тело должно пройти сквозь крестные муки, надо стать как бы распятым Христом своего творчества, как Генрих Гейне» (Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. М., 1964. Т. I. С. 408).

<sup>12</sup> «Не только взгляд, но исходное единство взгляда и слова, глаз и рта, рта, который говорит, высказывая одновременно свой голод. Лицо, следовательно, – это то, что слышит невидимое, поскольку «мысль – это язык», «мыслимый в стихии, аналогичной звуку, а не свету» (цитата из Эммануэля Левинаса. – Г. А., В. М.). Это единство лица предшествует в своем значении рассеянию и разделению чувств и органов чувственного восприятия. Значение лица, следовательно, несводимо к чему-то иному. Лицо не означает. Оно не воплощает, не прикрывает, оно указывает только на себя, а не на что-то иное, вроде души, субъективности и т. п. Мысль – это слово, непосредственно являющееся лицом» (Жак Деррида. Письмо и различие. М., 2000. С. 154–155). Хлебников охотно согласился бы с этим, добавив, что у мысли – поющее лицо.

году сборнике Михаила Кузмина «Осенние озера» третий раздел составляли «Духовные стихи», созданные как музыкальные тексты и одновременно изданные с нотами. И, конечно, поэтические книги теоретика соборности Вяч. Иванова «Прозрачность» (1904) и «Cor ardens» (1911) содержат тексты мистериальных хоров и псалмов. В 1905 году вышел поэтический сборник Константина Бальмонта «Литургия красоты», а в 1909-м – его «Зеленый вертоград», целиком построенный на мотивных вариациях сектантских молитв, гимнов и песен. В «Зеленом вертограде», категорически разруганном критиками, признали изумительно-прекрасным только гимн Христу («Звездоликий», 1907):

Лицо его было как солнце – в тот час, когда солнце в  
зените,  
Глаза его были как звезды – пред тем, как сорваться с  
небес,  
И краски из радуг служили как ткани, узоры и нити  
Для пышных его одеяний, в которых он снова воскрес.  
(II, 447)

Воскресший Спаситель явлен ликом, что весь в звездах. Вокруг разрывы туч и гроздя пылающих молний. Перед ним – семь золотых семизвездий. Они горят, как свечи. Вопрос Откровения: «Храните ли Слово?» И дружный лирический ответ: «Храним». И семь золотых семизвездий ведут всех хранящих к пределам пустынь.

Хлебников тоже хранит верность Слову. Его «Бобэоби...» четко разделено построчно на две половины, образующие антифонарий,<sup>13</sup> – то, что поется в левой части, раздельноречными слогами на «о» и «э» по правилам хомонии (хомового пения),<sup>14</sup> подхватывается «правым хором» (или «ликом») – в современном языковом звучании.

В стихотворении Бальмонта «Противогласники» из «Зеленого вертограда» точно описано это антифонное, или переменное пение на два лика:

Эти звоны, антифоны, в царствии Твоем,  
То на правом, то на левом клиросе поем.

---

<sup>13</sup> О подобной структуре пишет Мандельштам в «Заметках о Шенье»: «Александрийский стих восходит к антифону, то есть к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъяснения своей воли» (II, 277).

<sup>14</sup> Т. Ф. Владышевская так поясняет это явление: «Раздельноречие, хомония, наонное пение – особый вид пропевания древнерусских певческих текстов, распространенный с рубежа 14–15 вв. до середины 17 в. В России полугласные, редуцированные звуки (еры), обозначавшиеся буквами ѣ и ѣ, были заменены звуками о и е. К 15 в. сформировались специфические особенности раздельноречных певческих текстов, которые стали отличаться от истинноречных текстов: дньсь – денесе, съпасъ – сопасо. Другое название раздельноречия – хомония – произошло от частого употребления глагольных форм прошедшего времени, оканчивающихся на «хом». Термин «наонное» пение означает пение на «о» (буква в церковно-славянской азбуке, называвшаяся «он» и также заменившая собой ѣ, ѣ). В середине 17 в. раздельноречие подверглось критике. В 1655 была создана комиссия дидаскалов (церк. учителей) для исправления текстов «на речь» (...). Раздельноречие поныне сохранилось в пении старообрядцев-беспоповцев» (Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 450).



(...)

Два их, два их, влево, вправо, царственный полет  
В нас – Твоя святая слава, голос Твой поет.

Ранним утром дух восходит в высь по степеням,  
Вправо, влево, ходит, бродит, водит путь по дням.

(...)

Всходы лестниц, в той дороге, разные всегда,  
То обрывны, то отлоги, восходит череда.

Все же восходит, путь находит череда молитв,  
В двоегласьи, в двоечасьи битв, смертей, ловитв.

И от юности нас борют страсти, тьма – их счет,  
Но во всех – Твоя есть воля, голос Твой поет... (II, 408)

И у Хлебникова тоже – Его голос. Можно даже привести бытующий текст церковного песнопения, где есть точная калька огласовки «бобэоби» – «гро-бе-о-би-таеши Иисусе Царю» или указать, подобно Чуковскому, на строки из «Песни о Гайавате» «Минни-вава – пели сосны, Мэдвэй-ош-ка – пели волны»,<sup>15</sup> – такие примеры верны, но недостаточ-

---

<sup>15</sup> М. Л. Гаспаров. Считалка богов. // В мире Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 289, 807. Рефлекс заушной речи, сопоставимый с хлебниковским экспериментом, мы встречаем в «Похождении подпоручика Бубнова» Тургенева (указано Р. Тименчиком). Главному герою является черт, представляющий свою внучку по имени «Бабебибобу»: «Из соседней комнаты вышла чёртова внучка. (...) Иван Андреевич поклонился и щелкнул шпорами. – Как вы ее называете? – спросил он чёрта. – Бабебибобу'ой, – отвечал чёрт. – Бабеби... и так далее – не русское имя, –

ны. Плодотворны не описки областей заимствования, как бы ни были они привлекательны, а ответы на вопросы: зачем производятся эти захватнические набеги и как дальше пользуется поэт этими богатыми трофеями?

Без преувеличения можно сказать, что Хлебников развивает собственную поэтическую практику, осваивая сами принципы церковного музыкального письма. Подобно «лицам», в сжатом виде передающим протяженные музыкальные фразы. Сперва мотивы развиваются в отдельных, развернутых стихах. В последующих текстах мотив используется, сжимаясь до фразы, строчки, иногда слова или даже словообразования, включающего несколько слов, что и дает так называемые «неологизмы». Стихотворение становится похожим на конгломерат, горную породу, состоящую из спрессованных клише, обломков разного цвета и фактуры. Отсюда излюбленный хлебниковский образ «каменной бабы», которую он произвольно лепит из лабрадора, черного камня с синими подмигивающими глазками – «и синели крылья бабочки, точно двух кумирных баб очки». Так накопившийся поэтический опыт создает стихи-лица, со своей внешней структурой и тайными внутренними сцеплениями. Затем кирпичики-стихи, пригнанные друг к другу, выстраиваются в здание «сверхповести». Получается уже не плоскостное лицо, а огромная объемная голова, как в пушкинской поэме.

---

заметил подпоручик. – Мы иностранцы, – возразил дедушка Бабебибобу'и...» (I, 408).

Свою гигантоманию поэт ощущает и объясняет просто – получив по праву рождения имя Хлебников, он осознает себя и прорастающим зерном, и колосом, и колоссом одновременно (символические типы личностного бытия). Это же «природное» имя повелевает искать в мире созвучия душ, разгадывать книгу собственного лица, узнавать себя в других. И с юности, осознавая себя *вехой* человечества, Хлебников не разменивается по мелочам. Его поэтическое «Я» вмещает Христа, Пушкина, Разина, фараона Эхнатэна, Тезея, Демона, Нансена и даже Ленина. Примеряются не маски, а другие рождения. Обличья – преображенья лица.

Миссия Спасителя предопределена художнической монограммой, «заветным вензелем» ХВ (ВХ). Но и тут таится усмешка. Первые пробы христологического мотива уже содержат нешуточный вердикт:

Из мешка  
На пол рассыпались вещи  
И я думаю,  
Что мир —  
Только усмешка,  
Что теплится  
На устах повешенного.<sup>16</sup>

На первый взгляд – бытовая картинка. Некто (неназываемый) по рассеянности или по какой-нибудь иной веской

---

<sup>16</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 124.

причине вываливает содержание своего вещевого мешка на пол (собираясь в дорогу или уже вернувшись восвояси – бог весть), и от этого неприятного, но вполне понятного и поправимого в пределах микрокосма события он вдруг переходит к выводу самому генеральному и неутешительному: мир – это только усмешка на губах висельника. Предельная широта обобщения позволяет предположить, что и образ повешенного – обобщенный. Но чья здесь усмешка – мира над одним из своих убитых сынов? Или это последняя гримаса самого повешенного, не поддавшегося экзекуции и сохранившего свою свободу? А может, он иронически прощается с жестоким миром и прощает мир? Толковать можно двояко и даже трояко, поскольку у Хлебникова все отношения взаимообратимы и зеркально умножаемы. Возможно, мир – это все, что от мира осталось на устах героя, примиряющегося, подобно Сократу, со своей горькой судьбой и все-таки победно умирающего с последней улыбкой.

Здесь не один лирический герой, а два: тот, кто говорит «я думаю, что», и тот, с кем случается все остальное.

Но два этих сюжетобразующих эпизода – рассыпание вещей из мешка и улыбка на устах повешенного – единое событие, и перехода от одного к другому нет. Повешенный – Христос. Вещий, провидческий взгляд Мессии лежит на вещах из мешка. Христос – перевод на греческий «мессия» – *арам., евр.* מֵשִׁיחַ, что означает «помазанник». «Мешок» – по-кошачьи вкрадчивая и лукавая анаграмма Спасителя, имя ко-

торого стирается и каждый раз проступает, просачивается заново. Заплечное хозяйство вещей, растерянное и совокупляемое вновь в мешок (спутник вечного пути), – обиходная хлебниковская эмблемата творчества как такового, занятого решительной и детальной разборкой (чужого и своего как чужого) слова и его дальнейшей сборкой и регенерацией. Привычное определение «распятия на кресте» заменено менее привычным обозначением «повешенный на «Т»» (греческое «тау»). У позднего Хлебникова – это образ «вращения вер Т». Весь мир сосредоточен в горькой, искупительной улыбке Спасителя. Он повешен на кресте, как на букве «Т». Морфологическим складнем его имени – *из-ус*, которым держится весь сюжет стихотворения. Эта конструкция будет варьироваться в течении десятилетия и закрепится в названии поэмы «Азы *из узы*». Это не просто высвобождение каких-то вещей, слитых с первоосновой жизни. Перед нами первоначала Иисусовой веры, в хлебниковской, конечно, интерпретации («И я думаю, что.»). Да и о какой преданности христианству и прямой дороге к Христу может идти речь, если Хлебников, по его же признанию, как половецкая телега, скрипя и постанывая, кочует по разным верам.

Христос, как известно, не смеялся. У Хлебникова он глубокомысленно улыбается. Но эта улыбка двояка: это мучительная усмешка невинного агнца, пришедшего в мир с благой вестью и отвергнутого грешным миром. А с другой стороны – эта улыбка теплится на его устах, как лампада. Она

благостна и светла.

Казус с мешком – это, так сказать, символическое преломление вещей в акте Христова самопожертвования. На одном полюсе – множественность вещей, на другом – улыбка как точка их абсолютного синтеза и примирения. В рассыпании – слияние крайних противоположностей – цельности и разъединенности, богочеловечности и человекобожия, идеала и реальности и т. д. Структура такой сущности заключается в том, чтобы в делении и расчлененности самой себя самоутверждаться в качестве высшего единства и достигать дна на самой недостигаемой высоте. Причем это сущностное единство – не абстракция, а живой опыт. Петля, насмерть сдавливающая шею героя, – одновременно и петляющий вещей узелок на мировом мешке, собравшем воедино рассыпавшиеся вещи.

В «Азах из узы» Азия-Магдалина сушит «Лицо» нового Христа своими «волосами синих рек»:

О Азия! Себя тобою мучу.  
Как девы брови я постигаю тучу  
Как шею нежного здоровья —  
Твои ночные вечеровья. (V, 32)

Еще выразительнее игра слов звучит в раннем стихотворении из цикла, обозначенного Хлебниковым как «Крымское юродство» (1908):

Облаки казались алыми усами.

Мы забыли, мы не знали, кто мы сами,

Мы забыли, мы не знали: *двойники* ли с небесами

Или мы сами...

Где-то далеко, где падал туман,

Веет пением мам.

Тает в дымчатых сумерках лес, но

Еще милей туманное слово «прелестно».

Ах!.. Мы изнемогли в вечной *вечно* алчбе!

А дитя, передразнивая нас, пропищало «бе!» (II, 284)

Речь действительно идет о поэзии как о вечном рифменном эхе, передразнивании, удвоении песней в веках уже случавшегося. Но условия, на которых зиждется этот близнецный миф, оговорены милым словом «прелестно». А оно-то включает широкий спектр смыслов – от очей очарованья и тончайшего изящества предмета наших чувств до ков, уз коварства и демонического обмана. Земное юродство мучимо вопросом, что есть низкое, а что высокое, человек есть существо заоблачное, двойник с небесами, или личность самостоятельная, твердо стоящая на земле и совладавшая с алчбой: «Мы забыли, мы не знали: двойники ли с небесами / Или мы сами...»? Не договорено по поговорке: «Или мы сами с усами». В самом начале стихотворения: «Облаки казались алыми *усами*...» Мы должны быть сами с усами, а не двойниками и отражениями небесного мира. В этом передразнивании усатого неба – идея христологического воплощения те-

ла и оправдания мира дольного: «самИСУСами». Писк дитя «бе!», с одной стороны – какая-то блеющая дразнилка, пародийное снижение и разоблачение низменной сущности алчного и злого рода человеческого, а с другой – беглый отблеск улыбки висящего Спасителя, жизнеутверждающее бытийствующее «да».

Уитмэн в стихотворном обращении «К тому, который был распят»:

Не возглашаю я имя твое, но я понимаю тебя...<sup>17</sup>

В «Крымском юродстве» имя и есть, и его нет. Не возглашено, но понято. Имя есть, если ты ищешь его, стремишься к первообразу Сына человеческого. Уже в одном этом твоём порыве он являет своё бытие. Особое место здесь придается Тайной вечере. Своё имя при этом Хлебников понимает евхаристически. Он пишет:

Когда рога оленя поднимаются над зеленью,  
Они кажутся засохшее дерево.  
Когда сердце Божие обнажено в словах,  
*Бают: он безумен.* (II, 95)

Рога оленя, образующие священный крест распятия, были явлены святому Губерту, покровителю охотников. Предание

---

<sup>17</sup> Уолт Уитман. Побег травы. Перевод с английского К. Д. Бальмонта. М., 1911. С. 148.



гласит, что Губерт был римским военачальником. Однажды, когда он охотился в Страстную пятницу, олень, которого он преследовал, обернулся к нему. Между рогами явился Христос и сказал: «Губерт, доколе ты будешь охотиться на зверей лесных? Пришло время охотится тебе на Меня, ибо я есмь Господь твой Бог, распятый в сей день во имя тебя и всех людей». После этого Губерт крестился и принял веру.

Непосвященному оленьи рога кажутся обыкновенными ветвями, сухими деревяшками. Божественный глагол требует открытых душ, иначе он будет воспринят как речь юродивого. При повторной публикации Хлебников заменил «сердце Божие» на «сердце начери». Сердце Христа *начери* обнажено в словах – это и есть тайНА веЧЕРИ. Хлебниковское наречие – скоропись «Тайной вечери», нареченность Божьим именем. Тайная вечеря и в слове остается обнаженной тайной и сокровенным заветом. Обнаруживаются только финальные слоги, сжатые в записи до одного слова, как в лице-знамени. Слоги «бо-ба-о-бе» (с просторечным «бают») отсылают к тому, чьи губы проступают на холсте, – к лику Христа.

Параллелизм двух событий – появление среди зеленой чащи оленя и раскрытие сердца Божьего лирического слова – выступает основой уподобления двух основных образов: прекрасного зверя и живой пульсирующей речи. Подобно тому как величественный и ветвистый ствол оленьих рогов кажется мертвым деревом, ненужным бременем, костью в гор-

ле, обычный профанный взгляд видит в божественном глаголе свидетельство умалишенности и постыдного юродства.

И «Бобэоби.», и безумная раскройка и обнажение в слове, и восклицание алых детских губ – «бе!», и даже само имя Хлебникова – будетлянин – отсылают к глаголу «быти» (быть). «В начале бе слово, и слово бе от Бога, и Бог бе слово» (Иоанн I, 1). В самом пригубленном лепете бо-бэ-би-бы – сказывается быть, упорствует бытие. Отсюда хлебниковский императив: «Сомкнуть, что есть, в земное братство.» Сомкнуть, объять и удержать в слове. Поэт – глубокий завсегдатай сущего. По просьбе Моисея Бог именует себя Яхве, то есть «Сущий»: «Я есмь сущий». То есть бытие – собственное имя Господа. Оно звучит в его имени. Так и у Хлебникова. Первая строка знаменного его стихотворения не обозначает бытия, не звукоподражает чему-то внеположенному и уж тем более не вызывает к жизни то, чего не было. Наоборот, этот звукоряд и есть бытие, явленное и артикулированное во всей полноте. Этим родным звукорядом – детским лепетом и неубаюканной заумью – оно и свершается.

Слово, которое было в начале, у Бога, и которое есть Бог, – это слово не было помыслено, написано. Оно даже не было сказано.

Слово именно пето. Искожено песнью. Отворено. Исполнено. Но исполнено так, что исполниться до конца не может. Здесь верное подобие мандельштамовского – шепот прежде

губ. Звук до нас. Этот жаркий выдох насаживается на рот, как респиратор высшего вдохновения и оглашенности сущего.

# МУЗЫКА В ЗАСАДЕ.

## II. НЕБО ВЕЧЕРИ

*Марианне Шонле*

*Час задумчивый строгого ужина, предсказанья  
измен и разлуки.*

*Владимир Набоков «Тайная вечеря»*

*Пью горечь тубероз, небес осенних горечь  
И в них твоих измен горящую струю.  
Борис Пастернак. «Пиршества»*

У Хлебникова есть стихотворение, где Тайная вечеря названа впрямую, однако поэт начинает издалека:

Тайной *вечери* глаз<sup>18</sup> знает много Нева,  
Здесь спасителей кровь причастились вчера  
С телом севера, камнем булыжника.  
В ней воспета любовь отпылавших страниц.  
Это *неплот* любви так черны *вечера*  
И рабочих и бледного книжника.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Глаз, отраженный в Неве, как звезда, перекликается с антивоенным стихотворением «Веко к глазу прилежно приставив...», где имя автора, «темное, как среди звезд Нева», – веха (ВХ) в истории России. Это «веко» глаза в веках, ядовитое, как цикута, – «вех».

<sup>19</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 183.

1921, 1922

Это не то, что было, а то, что происходит на наших глазах. И эта вечно длящаяся Вечеря причащает всех павших в годы революции и гражданской войны. Хлеб и вино Петрограда – это булыжник и человеческая кровь, текущая рекой. Но не напрасна ли кровь? Это жертва, но искуплена ли она? Едва ли. Освещение картины города, как Леонардовой фрески, накатывает непривычной иллюминацией – факельным шествием «отпылавших страниц». Здесь подспудно происходит столкновение сходно звучащих в латыни слов: *Cena* (вечеря), *cena sacra* (причастие) и *cinis* (пепел). Сожженный на костре Джордано Бруно был автором книги диалогов, чье название включало этот каламбур – «*La Cena delle ceneri*».<sup>20</sup>

В этих словах свернут и символический рассказ Хлебникова об изобретенном им способе чтения:

«Никто не будет отрицать того, что я ношу на моем мизинце ваш Земной Шар. (...) Я был без освещения после того, как проволока накаливания проплясала свою пляску смерти и тихо умирала у меня на глазах. Я выдумал новое освещение: я взял «Искушение святого Антония» Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при свете прочиты-

---

<sup>20</sup> Русские переводы названия этой книги (о позорном изгнании ученого из Оксфорда) звучат по разному: «Пир на пепле», «Великопостная вечеря» или даже «Обед в среду на первой неделе великого поста». В «Пиршествах» Пастернака, стихотворении о поэтических «вечерях», крошки со стола собирает пепельная Муза – Золушка-Сандрильона.

вая другую; множество имен, множество богов мелькнуло в сознании, едва волнуя, задевая одни струны, оставляя в покое другие, и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий *пепел*. Сделав это, я понял, что я должен был так поступить. Я утопал в едком, белом дыму, [носящемся] над жертвой. Имена, вероисповедания горели как сухой хворост. Волхвы, жрецы, пророки, беснователи – слабый улов в невод слов 1000 [человеческого рода, его волн и размеров], – все были связаны хворостом в руках жестокого жреца.

(...) И всё это (...) стало черным высокопоучительным *пеплом* третьей, черной розы. Имя Иисуса Христа, имя Магомета и Будды трепетало в огне, как руно овцы, принесенной мной в жертву 1918 году. Как гальки в прозрачной волне, перекатывались эти стертые имена людских грез и быта в мерной речи Флобера.

Едкий дым стоял вокруг меня. Стало легко и свободно. Это было 26 января 1918 года.

Я долго старался не замечать этой книги, но она, полная таинственного звука, скромно забралась на стол, и к моему ужасу, долго не сходила с него, спрятанная другими *вещами*. Только обратив ее в *пепел* и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг.

Я вспомнил про особые чары *вещей*, как некоторые *вещи* дороги и полны говора чего-то близкого нам и потом в свой срок сразу вянут и умирают и делаются пустыми (...)

А недавно, за два дня перед этим, я гордился своим черепом человека, сравнивая с ним череп с костянистым гребнем и свирепыми зубами шимпанзе. Я был полон видовой гордости. У вас она есть?»<sup>21</sup> (IV, 115–117).

Описанное действо в чрезвычайно сжатом виде легло в строки стихотворения о Тайной вечере на Неве (а затем откликнулось в «Ты же, чей разум стекал.», как, впрочем, и в «Ночи в окопе» и «Ночном обыске»).

Война Алой и Белой розы (белых и красных) завершилась не победой одной стороны, а гибельным все소жжением – высокопоучительным пеплом черной розы. Да и все прежние веры в былых спасителей человечества ждет та же участь – внутреннюю свободу поэт получает устроив костер из книги о богах. В поэме «Азы из Узы» книги различных вероисповеданий (Евангелие, Коран, Веды) сами ложатся в жертвенный костер ради создания Единой книги человечества.

В то время как действие в поэме воспринимается в качестве поэтически-условного, описанное в прозе доверчиво усваивается как реальный жест футуристического ритуала.

---

<sup>21</sup> В раннем философском сочинении Хлебникова «Еня Воейков» (1904) описан и пепел, и костер инквизиции, где сжигают Джордано Бруно: «А костер горел; глухо обсыпалась зола, кружился в голубом облаке пепел да изредка взлетали на воздух красивым снопом золотистые искры. (...) Воейков стоял у окна. «Да, Бруно прекрасен». Ему вдруг стало ощутительно дорого то, что он принадлежал к тому же человеческому виду, как и Бруно. «Как хорошо, что и я человек» подумал он, смотря на золотистый закат солнца. И еще раз прошептал «Джордано Бруно, ты прекрасен»» (цит. по: Хенрик Баран. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 56).

Но образчик ли это будетлянского варварства? Похоже, что нет. В хлебниковском поджоге вещей книги – усмешка на устах повешенного, освещающая весь мир. На каждом шагу, почти в каждом предложении – шутки наподобие «попасть пальцем в небо» или «мы сами с усами».

Когда же дело доходит до таинственной, вещей, якобы долго прятанной в вещах книги, то ею оказывается. «Искушение святого Антония» Флобера. Но почему обрядово сжигается именно она? Разгадка кроется в имени флюберовского героя – Антоний. Это каламбурная шутка с Антоновым огнем, огоньком. «Антонов огонь» – болезнь, гангрена, омертвление и почернение части тела – другое обличье Черной розы.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Поэма Хлебникова «Ночь в окопе» (1920), конечно, ни в каком «реконструировании композиции» не нуждается, так как она даже в рамках вольной хлебниковской поэтики жестко структурирована. Поэт описывает гражданскую войну – противостояние красных и белых, засевших в окопах. Боя не будет, так как «объявилась эта тетя» – черная болезнь (тиф, сыпняк), которая на равных косит Алую и Белую Розу. В центре поэмы – бред тифозного больного. На стороне красных – Лицо Монгольского Востока (Ленин), за белых – мощи святых (вскрытые по приказу вождя). Поэма организована как антифонарий: хор красных поет «Международник» («Интернационал»), хор белых – «Журавель, травушка, жф, жур, жур...» Хлебниковская потаенная шутка необходима для понимания «Ночи в окопе», ее тайна заключена в разгадке второй (белой) песни, которую проясняет новейшее издание: ««Журавель» – рукописная книга двустуший в петербургских военно-учебных заведениях и гвардейских полках, в которой излагались прибаутки и байки военных частей и училищ. Некоторые стихи имели непристойный характер. Начинались со слов: «Соберемся-ка, друзья, и споем про журавля». После каждого двустушия исполнялся неизменный припев «Жура-жура-журавель». (...) См. «Звериада» – рукописная книжка с песней воспитанни-



И все же в стихотворении о Тайной вечере поется о пепле любви. В нем воспета любовь, таившаяся в сожженных страницах. Тесно связанная с Тайной вечерей литургическая форма песнопений именовалась «агапе», что в переводе с греческого означает «любовь».<sup>23</sup> Именно на такую агапе и званы мы Хлебниковым. Пусть не в таком вселенском масштабе, но с размахом все же значительным Хлебников осваивал деятельную певучесть религиозных агап в своем мифо-

---

ков военно-учебных заведений, в которой в непристойной форме излагались события из жизни школы, давались характеристики учителям и офицерам. «Звериада» передавалась из уст в уста, а рукописный текст хранился втайне кем-либо из авторитетных старших воспитанников. (...) Название происходит от прозвища воспитанников младших курсов («звери»). Аналогом «Звериады» является «Журавель»» (А. Байбурин, Л. Беловинский, Ф. Конт. Полузабытые слова и значения. Словарь русской культуры ХУШ—ХІХ вв. СПб.; М., 2004). Таким образом, предводители белых – «звери», что рвутся «напролом к московским колокольням». Но и вождь красных (Ленин) не лучше, он описан как страшный образ хлебниковской поэмы «Журавль»: «Но пусть земля покорней трупа / Моим доверится рукам» или «Она одна, стезя железная» или «Но он суровою рукой / Держал железного пути.» Поэт ни в том, ни в другом окопе, он болен тифом, бредит, но и тогда выступает против братоубийственной бойни, восклицая: «Нет, я – не он, я – не такой! / Но человечество – лети!» Выздоровливать и готовиться к полету довелось семьдесят лет.

<sup>23</sup> В противоположность эросу, агапе – это деятельная одаряющая любовь, основное понятие христианской литературы. Поначалу термин употреблялся ранними христианами именно для обозначения вечерней трапезной любви. Постепенно агапы превратились в самостоятельный культовый обряд, после чего в 343–344 годах Лаодикийский синод запретил их проведение. Агапы, или вечера любви, на которые собирались в память о Тайной вечере, сыграли важнейшую роль в становлении основных форм христианского богослужения, именно из них развились литургия и всенощная.

поэтическом и жизнестроительном праксисе.

В письме к родным к новому году (1910) он полон гордости: «Кто-то сказал мне, что у меня есть строки гениальные, кто-то [В. Иванов], что в моей груди Львиное сердце. Итак, я – Ричард Львиное Сердце. Меня зовут здесь Любек и Велимир» (V, 289). Имя «Велимир» закрепилось за победительным Виктором. «Любек» осталось характерологическим свидетельством скрываемой, но постоянной мелодии Тайной вечери, выплеснутой на поверхность львиного сердца «симфонией «Любь»», рукописная партитура которой составила более 500 словообразований от корня «люб». В свидетельстве Маяковского она приобретает почти анекдотическое звучание: «Какое словесное убожество по сравнению с ним у Бальмонта, пытавшегося также построить стих на одном слове «любить»:

Любите, любите, любите, любите,  
Безумно любите, любите любовь  
и т. д.

Тавтология. Убожество слова. И это для сложнейших определений любви! Однажды Хлебников сдал в печать шесть страниц производных от корня «люб». Напечатать нельзя было, т. к. в провинциальной типографии не хватило «Л»» (XII, 25–26).

Таким образом, хлебниковская симфония – не просто любовное признание и экстравагантный футуристический

опыт, а агапическое песнопение.

За Тайной вечерей и распятием неизбежно наступает утро. Есть, однако, одна самая яркая звезда северного небосклона, почитаемая поэтами за то, что видна только вечером и утром, – то на востоке, то на западе при восходе и закате солнца. Называется она Веспер (или «вечерняя») или Утренница. Это планета Венера, и ей посвящены стихи и поэмы Хлебникова – «Мария Вечора», «Шаман и Венера», «Синие оковы» и другие. *Vesper* – это и есть «тайная вечеря», другое же название прощального ужина Христа – Сеча (в хлебниковской вольной транскрипции – «цена»): «Знает *цену вечных цен*» («Нега – неголь», 1914). Так же доступно глазу и слуху звучит мотив цены Тайной вечера в яростном антивоенном манифесте Хлебникова 1915 года:

Где *волк* воскликнул кровью:

«Эй! Я юноши тело *ем*»,

Там скажет мать: «Дала сынов я».

Мы, старцы, рассудим, что делаем.

Правда, что юноши стали *дешевле*?

*Дешевле* земли, бочки воды и телеги *углей*?

Ты, женщина в белом, косящая стебли,

Мышцами смуглая, в работе наглей!

«Мертвые юноши! Мертвые юноши!» —

По площадям плещется стон городов.

Не так ли разносчик сорок и дроздов?

– Их перья на шляпу свою нашей.

Кто книжечку издал: «Песни последних оленей»,  
Висит рядом с серебряной шкуркою зайца,  
Продетый кольцом за колени,  
Там, где сметана, мясо и яйца.  
Падают Брянские, растут у Манташева.  
Нет уже юноши, нет уже нашего  
Черноглазого короля беседы за ужином.  
Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам! (II, 247)

Предметом оптовой торговли народов, ведущих войну, становится молодое поколение, продолжатели рода. Идущих на пушечное мясо становится все больше, их возраст – все меньше. Чем больше павших в бою – вниз, к земле, тем выше барыши торговцев, тем значительнее котировки акций, проценты – «дробь преступные, со ста». Знак процента % точно фиксирует подлую зависимость подъема выгоды от падения юных погодков. Поэт Мандельштам ставит себя в тот ряд, куда строились его Неизвестные солдаты – «миллионы убитых задешево», он сжимает в руке затертую монету с годом выпуска – *цену*<sup>24</sup> собственного существования:

И в кулак зажимая *истертый*

---

<sup>24</sup> Конечно, две последние Оды Мандельштама (Неизвестному солдату и Сталину) – антифонарий, это разделенные на два хора хвалебные оратории, исполняющиеся как бы по крюкам – «тайным Лицам». Они являются «изъявлениями воли»: народ волит исполнить литургию Сталину (сдвинувшему «мира ось» на себя), поэт – всем павшим юношам, «черноглазым королям беседы за ужином». Что получается при аналитическом чтении этих «Од» – тема отдельной работы.

Год рожденья – с гурьбой и гуртом  
Я шепчу обескровленным ртом:  
– Я рожден в ночь с второго на третье  
Января в девяносто одном  
Ненадежном *году* – и столетья  
Окружают меня огнем. (III, 126)

Наименование зверя, поедающего своих лучших детей, у Хлебникова и Мандельштама одинаковое – «волк», «Volk», народ, не берегущий свое наследие. Это чернь, пусть и представляющая ее верховные правители – маразматически-мудрые старцы. В каждом погребенном, «дешевом» брянском юноше страна теряет образ Христа. Человек как пятая стихия и квинтэссенция становится дешевле остальных четырех: «Дешевле земли, бочки воды и телеги углей...».<sup>25</sup>

И опять, так же, как и у Мандельштама в «Адмиралтействе» («но создал пятаую свободный человек»), как у Пастернака в пушкинских варьяциях («стихия свободной стихии»), у Хлебникова заведует вольным словотворчеством поэт, по определению равный Иисусу-Логосу – тот, кто книжечку издал «Песни последних *олений*». Равный среди равных в своем поколении, он «висит, продетый кольцом за *колени*», выставленный в витрине среди еды, – жертва вечерняя и утренняя. Все могут быть убиты, и дороги все. Но написать «Последние песни оленя» (таково первоначальное название во-

---

<sup>25</sup> «Телега с углями», пепел пожарища войны, безвозвратно уносящей юношей с дружеской Вечери.

ображаемого поэтического сборника – в черновой рукописи стихотворения), быть королем – дано не всякому, а только творцу.

Поэтическая правота потребовала определенности позиции, смену «одежд сомнений» на плащ из «сетки чисел» – и «уже трепещет буря полупоймана числом». Война с войной ведется поиском законов числовых повторов сражений, мир-мяч земного шара должен вращаться с миролюбивой точностью часового механизма, Россия – обязана обрести свободу, а ее вольный человек-поэт – предстать Спасителем в образе Оленя (или Коня). Одно из самых прекрасных метафорических построений Хлебникова, лукавое своей прелестью и тайнозамкненностью образа, передает живописный портрет с мощными ветвями рогов – короля-оленя:

Ты же, чей разум стекал  
Как седой водопад  
На пастушеский быт первой древности,  
Кого числам внимал очарованный гад  
И послушно плясал  
И покорно скакал  
В кольцах ревности,  
И змея плененного пляска и корчи,  
И кольца и свист и шипение,  
Кого заставляли все зорче и зорче  
Шиповники солнц понимать, точно пение,<sup>26</sup>

Кто череп, рожденный отцом,  
Буравчиком надменно продырявил  
И в скважину спокойно вставил  
Душистую ветку Млечного Пути,  
В жемчужинах синей росы;  
В чьем черепе, точно стакане,  
Жила Россистая ветка Млечного Пути,  
О колос созвездий, где с небом на ты,  
А звезды несут покорные дани,  
Крылатый, лети!  
Я, носящий весь земной шар  
На мизинце правой руки,  
Тебе говорю: Ты!  
Так я кричу,

---

происходящего. Древность – давние годы, накрепко связаны с гадом, змеей шипит и его шипение порождает пение «шиповника». Солнце походит на дикую розу – шиповник, а он неизменно отсылается Хлебниковым к нагой Маве с шипящей змеей в руках: «Узнай же! Мава черноброва, Но мертвый уж, как лук, в руках, Гадюку держите сурово, И рыба песня на устах, А сзади кожи нет у ней, Она шиповника красней, Шагами хищными сильна...» («Ночь в Галиции») Мава – существо двустороннее, она красива и страшна, она как змей мудра и лукава. Фасад величавой красавицы может обернуться кровавой изнанкой, то есть она персонифицирует двойственные свойства поэтической речи (реки, рыбьей песни) – *мовы* (укр. «речь»). В ее лукавых *руках* извивается шипящий гад, но внешняя красота и скрыто-ужасающее шипение оборотной стороны порождают эффект третьей ипостаси – сводного рифменного хора, поют цветы шиповника – маленькие солнца. А мудрый змей-гад скачет «в кольцах ревности», он ревнует к вычислениям годов. Тут объединяются и объясняют друг друга ржа (укр. «река») и рш (укр. «год») – дело *рук* поэта, поворачивающего монету речи-мовы аверсом или реверсом, орлом или решкой. Словесное *кольцо* замкнулось и можно читать сначала.

И на моем каменеющем крике  
Ворон священный и дикий  
Совет гнездо и вырастут ворона дети,  
А на руке, протянутой к звездам,  
Проползет улитка столетий.<sup>27</sup>

Автор, беседующий с небом на ты, постепенно вырастет и становится вровень с портретом великой персоны с оленьими ветвями звездных распутий, предстает его зеркальным отражением, авторизует богоподобные черты. Только к кому обращен этот хвалебный гимн, завершающийся эпитафией и памятником себе, что возносится выше главою непокорной грандиозного горациево-державински-пушкин-

---

<sup>27</sup> Цит. по: *Ronald Vroon. Velimir Xlebnikov's Krysa. A Commentary.* Stanford, 1989. P. 48. У нобелевского лауреата 1995 года, ирландского поэта Шеймаса Хини, есть стихотворение, посвященное Св. Кевину: Есть притча про святого и дроздов. Святой молился, стоя на коленях, Крестом расставив руки и застыл в усердном размышлении, и вдруг Дроздиха на ладонь к нему спустилась, Снесла яйцо и храбро угнездилась. (...) Он должен так с рукой, как ветвь, простертой, Стоять в жару и в дождь, пока дроздята Не оперятся и не улетят. (Перевод Г. Кружкова) В основу положено известное предание о чудотворце Кевине Глендалохском, в семилетнем возрасте отправленном в монастырь. В первый день поста, когда мальчик стоял на коленях в молитве с простертыми руками, чёрная дроздиха села на его ладонь и свила гнездо. Весь пост он остался недвижим, чтобы не потревожить гнездо, а птица кормила его ягодами и орехами. К концу поста птенцы вылупились, и Кевин отпраздновал Пасху. Знал ли Велимир Хлебников эту ирландскую легенду, когда вообразил себя древним пророком, или это чистый *correspondance*, мы не знаем. Он, как и затворник, далек от здравого смысла, но верен жизни, гнездящейся на «Россистой ветке Млечного пути».



ского столпа? С кем поэт становится вровень? Кто побеждает змея-искусителя? Подобно кому поэт создает свои числовые цепочки-змеи, становится прозорливцем-колоссом, прорастает колосьями поля небес? Ведь это гимн не Христу-Богочеловеку, а его земной ипостаси – просто Человеку разумному, Homo sapiens, мирному Лицу – изобретателю, ученому и строителю. Это выраженная в стихе гордость, о которой шла речь при сжигании книги Флобера: «Я был полон видовой гордости. А у вас она есть?» Притом что это еще и хитроумное развитие самого слова «человек», понятия ЧЕЛО ВЕКА (столь успешно внедренного Андреем Белым). Улитка ползет по окаменевшей руке памятника, как по столетиям-векам, а именно вычисления законов времени – высшее достижение поэта Хлебникова. То место в черепе, откуда произрастает росистая ветка России и Млечного пути – чело, лоб, куда и бьет гимн, ода всем творянам-Лобачевским и всем сожженным Джордано Бруно человечества. Это высшая хвала вековому произрастанию гуманоида – от пещерного состояния до покорения чисел, обуздания войн и освоения неба, создания крылатых птиц-самолетов. Кому поэт-вычислитель кричит в небо на равных «Ты.»? Крылатому человеку, современному Икару. Именно на этом взмывающем ввысь, каменеющем крике «ты – Икар!» священный ворон, доселе каркавший только «никогда!», вьет свое гнездо – на крике «Икарр!» Улитка, медленнодвигающаяся по руке, отсчитывает столетья-позвонки «хребта вселенной», поэт беседует с

небом на «ты». Правая и левая руки этого нескромного вычислителя ведают, что творят – одна (левая) пишет песни (поет и каменеет), другая (правая) носит орбитальное кольцо земли на фаланге мизинца и пытается вывести числовой закон для временных сегментов истории человечества. Громкое название этого трудоемкого процесса – освобождение от цепей, выход из уз рабства свободной личности, «Я», «Аз». То приватное лицо, тот человек, что свободен, стремится уравнивать свое Я с божественным образцом – Христом. Так выходят «Азы из Узы», так заодно вызволяют и обездоленных богов:

Двинемся, дружные, к песням!  
Все за свободой – вперед!  
Станем землею – *воскреснем*,  
*Каждый* потом оживет!  
Двинемся в путь очарованный,  
Гулким внимая шагам.  
Если же *боги закованы*,  
Волю дадим и богам!

## 6. XI.1918, 1922

Цепь, в которую закованы боги, звучит и в «Бобэоби...»: «Гзи-гзи-гзэо пелась цепь». Но Хлебников сам построил этот цепной мост, написав «Утес из будущего». Текст этот постоянно был притягателен только одной своей стороной – архитектурно-утопической, и она затушевывала его хри-

стологическую символику. Утес – не просто великолепный небоскреб, стеклянный дворец для жилья, а окаменелый остов оленьих рогов Христа, достающих до неба, связующих небесное – с земным, мировое древо.

Итак, утес. Утес, вырастающий из будущих времен. Это не просто дерзкий и вольный футурологический проект. В настоящем этого нет, но поскольку описано прозревающим поэтом, оно уже каким-то образом существует. «Утес из будущего» – не название текста Хлебникова, а сам Утес-из-Будущего, нагрянувший и потеснивший мир современности. Что никак не отменяет его очевидную утопичность, то есть полную безместность, знающую только одно место – мышление. И опять это утес-из. Автор нарисовал какую-то странную картину – не то города, не то гигантской деревни, не то обжитого места, не то размашистого пути. И все это величественное общественное пространство с людьми, домами, мостами и дорогами, взгромоздившееся на утесе и его составляющее, висит в воздухе, плывет в вышине. В Утесе сливаются все стихии – земля, вода, воздух, огонь (солнца) и человеческий элемент. По воздуху плывет здание, похожее на змею. Градостроительный проект – это здание в виде змеи с высоко поднятой головой. Перевернутая буква «Г», то есть «L», – «лебедь этих времен». Виселица-глаголь честно перевернулась в эль-логос. Человечеству трудно было уравнивать землю-море с небом-морем, но это свершилось, и для закрепления людской памяти воздвигнут своеобразный па-

мятник не в бронзе и не на холсте, а на облачном материале, где навечно, вне протяжения живет лицо Богочеловека: «Да! Великий учитель равенства – второе море над нами, нужно *поднять руку*, чтобы показать на него. Оно потушило пожар государств, лишь только к нему был приставлен рукав насоса, пожарной кишки. Это было очень трудно в свое время сделать. Это была великая заслуга второго моря! В знак благодарности вечно на одном из облаков отпечатано *лицо человека*, точно открытка знакомому другу» (IV, 296–297).

Люди в этом светлом будущем – «боги спокойной мысли», которые в «лучевом молчании» курят свои восхитительные мысли, полные «смолистой неги» (нега – неголь), приобщая свое тело к «звукам солнечного лада». Гармония обязывает, поэтому счастливые богочеловеки не отделяют космологических потребностей от физиологических, а их – от мыслительных нужд:

«– С вами *спички* еды?

– Давайте закурим *снедать*.

– *Сладкий* дым? Клейма «Гзи-Гзи»?

– Да, они дальнего происхождения, из материка А.

Превосходный съедобный дым, очаровательны голубые пятна неба, *тихая звездочка*, в одиноком споре спорящая с синим *днем*» (IV, 298).

Но все, что происходит, производится и управляется словом. Язык первичен, идеи вторичны. Героям *приспичило поесть*, и спички рождаются из языковой субстанции этого же-

лания. Поставщик *папирос* под названием «Гзи-гзи» (дыма *отечества*, который сладок и приятен) – порождающий материк А, земля богини *любви* Афродиты. Звездочка, видимая днем, – та же богиня – планета Венера, Веспер, знак Вечери.

Прошлое связано с будущим, как земля с небом, – звездой любви, ликом Христа, и кольца сладкого дыма – необходимые элементы высшего единства и свободного самообоснования, светлый нимб клейма «Гзи-гзи» взамен тернового венца страдания. Ужин-вечеря – это знак «вчера», прошедшего. Завтрак-снуданок – это снедь «завтра», грядущего.

Понять такую непрестанную привычку к корнесловию, к каламбурной смешливости можно только пребывая в вечной готовности видеть в «охоте» за словами – тихую усмешку повешенного или гомерический смех – «быстрого хохота зубы» вселенной.

Читателя в любой—и особенно в возвышенный момент—ждет подвох. Он постоянно должен быть начеку. Благоуханные (и питательные) колечки папиросного дыма в «Утесе из будущего» – это иная ипостась цепей ладана – ритуальных богослужебных воскурений. В утопическом рассказе гармония мира уже достигнута, но в поэме «Восстание», созданной Хлебниковым весной 1920 года, еще только идет сражение за «мировой расцвет», предприняты утомительные поиски мирового человечески-музыкального лада, потому поэма и получила окончательное название «Ладомир». И основной мотив этой поэмы – богоборческий. При этом Хлебни-

ков все жестче и категоричнее разделяет лица Святой Троицы.

Бог-Отец, всегда оставаясь на небесах Верховным Возничим колесницы, или Божественным Поваром получает все более уничижительные и дурашливые облики. Он – немотствующее и по-пустительное начало, допускающее войны и убийства.

Иисус Христос в его поэтическом изображении становится все более человечным, земным и даже именуется не «юношей», а «девушкой с бородой», то есть его образ сливается с «неувядаемостью девичьего», он как бы становится спасительной Свободой – «Девой-Неувядой» поэмы «Ладомир». Иконический образ Христа, проходя через ряд поэтических метаморфоз, преобразуется в коня-Спасителя, опять-таки в соответствии с портретными чертами автора, почти двойника, который «со стены письма Филонова, глядел как конь усталый до конца».

И конечно же, сама мелодически-цветовая ось, имевшая в своем живописно-поэтическом зачине певчески-заумное описание лица Христа, – не застывшая гипсовая маска-личина, а переливчатая, изменчивая последовательность мотивов, именуемая Хлебниковым «Звукопись». Потому и в автокомментариях и свободных вариациях на тему «бобэоби» цвета и звуки изменчивы, а не прищиплены намертво с нумерологическими ярлыками-бирками. В его семье звуков свободно варьируются семь нот с семью цветами радуги, о чем

он указывает в черновой записи (1919): «Еще Маллармэ и Бодлер говорил о звуковых соответствиях слов и глазах слуховых видений и звуков, у которых есть словарь. В статье «Учитель и ученик» (семь лет) я и дал кое-какое понимание этих соответствий. **Б** или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вээоми – синий и потому глаза синие, пиизо – черное» (V, 275–276).

«Лицо» как серия значковсем, заимствованное из древнего знаменного распева, возвращается к своему первоисточнику и воскресает после смерти, откликаясь на губной, алый призыв знамен («Бизэнзай – аль знамен»). В «Иранской песне» (1921):

И когда *знамена* оптом  
Пронесет толпа, *ликуя*,  
Я проснуся, в землю втоптан,  
Пыльным *черепом* тоскуя. (III, 130)

Лик поэта, как образ Христа, воскресает при пении знамен. В длинном ряду хлебниковских тайнозамкненных текстов есть стихотворение о воскрешении-согревании «усталого и остылого» поэта звукописью-пением, которое прочитывается как любовный заговор:

О, *черви* земляные,  
В барвиночном напитке  
Зажгите водяные

Два камня в черной нитке.  
Темной славы головня,  
Не пустой и не постылый,  
Но усталый и остылый,  
Я сию. Согрей меня.  
На *утесе* моих плеч  
Пусть *лицо* не шелохнется,  
Но пусть рук *поющих* речь  
Слуха рук моих коснется.  
Ведь водою из барвинка  
Я узнаю, все узнаю,  
Надсмеялась ли косынка,  
Что зима, растаяв с края.<sup>28</sup>

Для гадания-заклинания избран экзотический напиток – барвинок, кладбищенский цветок. Именно он обеспечивает живописную палитру, так как по-украински «барвы» – это цвета, краски. Возвращение к жизни из зимней спячки Лица (горение глаз, румянец на щеках) призваны произвести своим проворным пением руки. Утес возродится, и сам запоем, если возлюбленная будет дирижировать. В церковном пении такое управление хором именовалось «хиروномией». Так у Мандельштама заставлял жить скалы поэт Андрей Белый (средоточие всего спектра «барв»): «Он дирижировал

---

<sup>28</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 153. Об этом стихотворении см. увлекательную и точную работу «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения «О, черви земляные.»» в кн.: Хенрик Баран. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 37–53.



кавказскими горами...» При всей любовной наполненности хлебниковского текста, для которого даже определен адресат, гадание происходит все же не в пределах «любит – не любит» она меня, а гораздо шире – «кто я такой?» Имя возлюбленной (так и не названное) едва ли не важнейший атрибут магического действия. Ее звали Ксана *Богуславская*. И смысл гадания все тот же, что и прежде, – «Двойник ли я с небесами?» *Богуславская*, по сути, заговоренной водой и поющими руками предворяет другой образ – Азии-Магдалины. После ее омовений:

И *вновь* прошли бы в сердце *чувства*,  
Вдруг *зажигая* в сердце бой,  
И Махавиры, и Заратустры,  
И Саваджи, объятого борьбой.  
Умерших снов я стал бы современник,  
*Творя ответы и вопросы*,  
А ты бы грудой светлых *денег*  
Мне на ноги рассыпала бы косы. (V, 32)

Хлебников непрерывно творит вопросы и ответы, занимаясь настырным самоопределением. В повести «Ка»<sup>29</sup> двой-

---

<sup>29</sup> В прозе «Ка», основная тема которой двойничество, и где главные герои – дублиры души автора, гадалками выступают все те же любопытные черви-заговорщики. Они разрешают сакраментальный вопрос, касающийся исконного, коренного двойника Добра, они определяют, кто им явлен – новый Мессия или Антихрист, и выносят свой приговор случайному пловцу на морском берегу, оповещая звериным числом 666 о претензиях самозванца: «Между тем, долго пла-

ник автора изобретает музыкальный инструмент наподобие примитивной арфы: с помощью слоновьего бивня и струн он ищет связи меж математически-музыкальными упражнениями и хронологией нашествий Востока и Запада. Форма этого чудного музыкального инструмента в точности соответствует выкладкам предшественника – В. Ф. Одоевского, который в своей «Музыкальной грамоте» призывает прилежного читателя почаще заглядывать в таблицу, которую он воспроизводит по старинным рукописям – «Лествицу степеней звуков и расстояний между ними».<sup>30</sup>

---

вавший в воде, выходил из моря на берег, покрытый ее струями, точно мехом, и был зверь, выходящий из воды. Он бросился на землю и замер; Ка заметил, что два или три наблюдательных дождевика написали на песке число шесть три раза подряд и значительно переглянулись» (IV, 54). Особое визионерство и заинтересованность червей в вопросах религии обусловлены попросту их именами – *vege* (ср. известный мнемонический каламбур).

<sup>30</sup> Одоевский был самым ревностным пропагандистом в деле изучения древнерусского богослужебного пения. Он писал: «Наши древние музыкальные рукописи еще ожидают ученой, подробной разработки, – а такая разработка доступна лишь тем из археологов, которым не чужды основания музыки. Мы, к стыду нашему, не знаем еще в точности, что за люди были Иван Иокимович Шайдуров, Александр Мезенец, Тихон Макарьевский; большинство публики еще не уверилось в исторической важности этих знаменитых тружеников, которым мы обязаны сохранением нашего древнего пения; ученая критика еще не определила достоинства трудов их, до нас дошедших, их заслуг и недостатков; неизвестно даже: где находятся многие рукописи, бывшие под рукою у Сахарова. Словом, мы ничего еще не подготовили для будущих русских Гербертов и Кусс-макеров, которые некогда должны были собрать воедино все древние памятники нашей музыкальной техники и сделать их доступными для читающей публики; много для нее здесь встретится неожиданного; **пометы** – изобретение Шайдурова, ясно определившие музыкальный смысл наших **крюков**, – чего мы не встречаем в

По степеням этой лестницы простоты поднимается «заумный» поэт Хлебников, автор «Бобэоби», когда служит обедню, «как волосатый священник с длинною гривой», юной Джульетте-Юлии Самородовой с синими глазами Богородицы:

Песенка – лесенка в сердце другое.  
За волосами пастушьей соломы  
Глаза пастушески-святые.  
Не ты ль на дороге Батыя  
Искала людей незнакомых? (V, 67)

Батыева дорога – Млечный путь, вечное местопребывание поэтов: «Я ведь такой же, сорвался я с облака...».<sup>31</sup>

---

западных крюках (невмах); знание гармонических сочетаний; – может быть, знание монохорда и многое другое. Здесь музыканты найдут пояснение некоторых характеристических особенностей в **наших народных мелодиях**, столь резко отличающихся от западных; – здесь для песнопевца разьясняются некоторые особые приемы, ставящие наше церковное пение в прямую противоположность с музыкой западной, которой – наперекор истории и изяществу – так усердно стараются подражать большая часть наших перелagateлей и так называемых регентов. (...) Минуют эти дни; наши сочинители музыки, хотя еще с некоторою к себе недоверчивостию, но начинают уже разрабатывать оригинальные черты народной музыки; когда это направление сознается вполне русскою публикою – определить трудно; но рано или поздно в мир общей музыки – этого достояния всего человечества – вольется новая, живая струя, не подозреваемая еще западом, струя русской музыки» (В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 349–351).

<sup>31</sup> Продолжение следует. И Мандельштам, и Пастернак, и даже Маяковский не прошли мимо тайнописи крюков (и «лиц»). Следует внимательно прислушаться

---

и присмотреться к тому, что происходит, когда «православные крюки поет черница», а на восковых ликах соборов проступают дуги удивленных бровей, или когда выступает тенор-террор, ставший «звуковым лицом» народа.

# ЗАВЕТ СВИРЕЛИ

*Ирине Коневой*

*– Куда же ты сердце свое простираешь?*

*– Я его простираю к Раю.*

*– Но разве об Аде ничего ты не знаешь?*

*– Нет, не знаю.*

**Константин Бальмонт**

*Я – уст безвестных разговор...*

**Борис Пастернак. «Лесное»**

Пресловутый хлебниковский архаизм во всю процветает свободными словоновшествами. Прошлое, к примеру, очень часто определяется сладостью меда, совсем как в сказочном Лукоморье («И там я был, и мед я пил.»). У Хлебникова мед извлечен, как из улья, из сердцевины слова, становясь пайком для дальнейших языковых окормлений. Приведем полностью стихотворение «Зеленый леший – бух лесинный.» (1912?):

Зеленый леший – бух лесинный

Точил свирель,

Качались дикие осины,

Стенала благостная ель.

Лесным пахучим медом

Помазал *кончик дня*  
И, руку протянув, мне лед дал,  
Обманивая меня.  
И глаз его – тоски сосулек —  
Я не выносил упорный взгляд:  
В них что-то просит, что-то сулит  
В упор представшего меня.  
Вздыхались руки-грабли, Качалася кудель  
И тела стан в морщинах дряблый,  
И синяя видель.  
Я был ненароком, спеша,  
Мои млады лета,  
И, хитро подмигнув, лешак  
Толкнул меня: «Туда?» (II, 92)

Одна из тайн лешего задается каламбуром *таить/таять*. Лесной обманщик *таит* (скрывает) тоску прошедшего, которое *тает*, как снег, как ледяные сосульки. Другая тайна – в том кончике дня, которую мажут медом, как и в другом стихотворении, посвященном началу дня, утренней прогулке:

Лапой белой и *медвежей*  
Друг из воздуха *помажет*  
И порыв метели свежий  
Отошедшее расскажет.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 151.

О прошлом повествует уже не мед, а белый ледовитый медведь, мажущий лапой. Из какого слова вышли эти подмигивающие тени сказок? Ответ дает гуцульское предание «Ночь в Галиции»:

Вон гуцул сюда идет,  
В своей черной безрукавке.  
Он живет  
На горах с высокой Мавкой.  
Люди видели *намедни*,  
Темной ночью на заре,  
Это верно и не бредни,  
Там на камне-дикаре. (...)  
Улыбки нету откровеннее,  
Да, ты ужасно привидение. (II, 201–202)

«Кончик дня» – *намедни*, каламбурно намазанный медом. Но секрет зеленого лешего, его обман заключен не только в таинственности слова «*намедни*». Неизреченная загадка всегда таится в тающем взоре прошлого, уходящего в воды истории дня, года, эпохи:

Что было – в водах тонет.  
И вечерогривы кони,  
И утровласа дева,  
И нами всхожи севы. (II, 181)

Бух лесиный и есть архаический символ прошлого, напо-

минание и веселая тоска об ушедшем, потому что Великий Пан не умер, он жив. И пока мы не разгадаем, почему леший назван «бухом лесиным», пока не ответим конкретно и утвердительно на его хитрый с подмигиванием вопрос «Туда?», мы ничего не поймем в хлебниковских текстах.

Так куда спешит юный поэт, в свои молодые лета ненароком забредший в сладостно-постанывающий и дикий лес и случайно представший пред чудесным видением? На свидание? Нет. Может быть, на встречу с родной чертовщиной? Тоже вряд ли. Задолго до ернического анекдота о Владимире Ильиче он поспешает, «да, туда» – в библиотеку. Стихотворение Анненского так и называется – «Библиотека»:

Я приходил *туда*, как в заповедный лес:  
Тринадцать старых ламп, железных и овальных,  
Там проливали блеск мерцаний погребальных  
На вековую пыль забвенья и чудес.  
Тревоги *тайные* мой бедный ум гвоздили,  
Казалось, целый мир заснул иль опустел;  
Там стали креслами тринадцать мертвых тел.  
Тринадцать желтых лиц со стен за мной следили.  
Оттуда, помню, раз в оконный *переплет*  
Я видел *лешего* причудливый полет,  
Он *извивался* весь в усилиях бесполезных:  
И содрогнулась мысль, почуяв тяжкий плен, —  
И пробили часы тринадцать раз железных



Это вольный, как всегда у Анненского, перевод из книги Мориса Роллина «Неврозы», вошедший в «Тихие песни» (1904). В этом-то и состоит секрет архаичного бюджетянина Хлебникова. В перелицовке на гусельно-старинный лад библиотечных богатств, накопленных мировой культурой. Мертвое запустение заповедного леса пыльных фолиантов оживляется и воскресает в лукавых образах славянского лукоморья.

Но образы книжных хранилищ – библиотеки как леса у Анненского и леса как причудливой библиотеки у Хлебникова – весьма отличны. Если в стихотворении «Зеленый лесий – бух лесиный.» господствуют яркие краски – зелень, синь, золото меда, то в «Библиотеке» Анненского – замогильные мерцания, пыль веков и безжизненная желтизна. В первом случае – молодые лета, дикая первозданность и свежесть, благостность и обещание сладостного меда, во втором – проклятое место, мука образов, бесплодность всех усилий и старческое содрогание мысли. У Хлебникова – полнота и бодрствование, у Анненского – опустошение и сон. Здесь – набухающая бытийственность настоящего, там – прошлое, тайные тревоги и мертвые тела воспоминаний. У Хлебникова вся картина в ритме качающейся колыбели («качались ди-

---

<sup>33</sup> Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 275.

кие сосны», «качалась кудель»)<sup>34</sup> и прядения животворящей пряжи существования, у Анненского – какой-то погребальный обряд и вколачивания впечатлений в изболевшее сознание, как гвоздей («тревоги тайные мой бедный ум гвоздили»). Но в обоих текстах есть леший, библиотечная метафора леса и таинственное «туда». В хлебниковском тексте – это как бы книга, вернувшаяся в лес, к своему истоку, цветению бытия, природе как книге. Более того, зеленый леший есть демонологическая персонификация самой книги.

Современный читатель, ссылаясь на самого поэта, прини-

---

<sup>34</sup> Одна из основных тем новой русской поэзии – колыбель, ею вводится первоначальное значение в латыни слова «инкунабула», ставшего обозначением книги, напечатанной в начальную эпоху книгопечатания и сходной по оформлению с рукописными книгами. *Incunabula* (лат.) – колыбель, младенчество, начало, место рождения, первоначальное место жительства, пребывания. Таков и колебательно-книжный финал раннего стихотворения Мандельштама «Только детские книги читать...»: «Я качался в далеком саду / На простой деревянной качели, / И высокие темные ели / Вспоминаю в туманном бреду. (I, 35) Эта рано и тайно заявленная тема книги-колыбели вырастает у Мандельштама в стройно обоснованную систему стихов-двойчаток, когда смыслы раздваиваются: один текст условно означает «да!», другой – раскачиваясь, по дуге отталкивается к противоположному утверждению «нет!» Впрочем, тот же Мандельштам выявляет и крайние пределы человеческого бытия как колебания и переливания жизни как вальса – «из гроба в колыбель». Что и происходит в лукавом «переводе» Анненского: библиотека, содержащая инкунабулы-колыбели, превращена в погребальный, мерцающий, колеблющийся сон – царство смерти. Над библиотекой-лесом висит проклятие числа 13. Что способно вывести этот мир из колдовского и невротического сна, какой магический поцелуй, какое заклинание? С небывалым тринадцатым ударом железных часов, после лишнего колебания маятника смерть отступает, так как рождается стих – четырнадцать строк сонета «Библиотека». Заколдованный круг сна разомкнут поэзией.

мает за неологизм слово «бух», полагая, что это «одухотворение виновника (...) быти», то есть бытия. По хлебниковскому принципу: дуть – это дух, мыть – это муха, а быть – это бух. Все так, но это не просто сказочный дух, олицетворяющий сам принцип бытия. Анненский подсказывает хитрую природу его происхождения: «Оттуда, помню, раз в оконный *переплет* / Я видел *лешего* причудливый полет.» Появляясь в оконном проеме, леший разом вылетает из книжного переплета. Причудливо извивающийся и выходящий из книжного переплета, насельник заповедного леса стеллажей и живого бора природы – воплощенная книга натуры – Бух (нем. Buch), книга. Свой совместный с Крученых поэтический сборник Хлебников так и назовет «Старинная любовь. Бух лесиный» (1914). А его последняя рукописная, еще ждущая своего досконального прочтения книга называется «Гроссбух».

Михаил Кузмин свидетельствует в своем дневнике – в день смерти Анненского на башню Вяч. Иванова приходит горько плачущий и осиротевший Хлебников. Самый разительный пример общности двух поэтов являет собой ранняя, написанная ритмической прозой вещь Хлебникова под названием «Зверинец».

10 июня 1909 года, отправляя поэму все тому же Вяч. Иванову, поэт сопроводил ее таким комментарием: «Я был в Зоологическом саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с Исламом. По-

сле короткого размышления я пришел к формуле, что виды – дети вер и что веры – младенческие виды (...) Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик). Волнующие нас веры суть лишь более бледный отпечаток древле действующих сил, создавших некогда виды. Вот моя несколько величественная точка зрения. Я думаю, к ней может присоединиться только тот, кто совершал восхождения на гору и ее вершину». <sup>35</sup>

Анненский проставил под своей статьей о Леконте де Лиле дату ее окончания – 23 августа 1909 года. Вот что он писал о своем любимом поэте и учителе, «великом креоле», подчеркивая африканские черты француза, подобные иному, забываемому образу:

**«...История религий и естествознание** делаются той властью, той личиной нового Рима, которой сознательно подчиняет свое творчество гениальный африканец. (...) Во второй половине прошлого века французская литература формировалась под влиянием науки. (...) **Всякая религия была истиной для своего времени** – таков один из тезисов, которые можно проследить в творческой работе Леконта де Лиль. Второй касается **единства видов в природе**. (...) Поэмы Леконта де Лиль, где перед нами должны проходить «веры» индусов, персов, эллинов, израильтян, арабов или папуасов, не шли, собственно, далее великолепных

---

<sup>35</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 356.

иллюстраций к научному тезису. Чаще всего поэмы давали лишь пейзаж, красивую легенду, профиль верующего да лиризм молитвы. Но вы напрасно стали бы искать за ними того исключительного и **своеобразного мира верований**, где со страстной нелогичностью умозрение заключает пакт с фетишизмом, милосердие – с изуверством и мораль – с соблазном, – словом, того мира, который не покрывается ничем, кроме слова же «религия». Вот «Видения Браммы». Чем не декорация, в сущности?

De son parasol rose en guirlandes flottaient  
Des perles et des fleurs parmi ses tresses brunes,  
Et deux cygnes, brillants comme deux pleines lunes,  
Respectueusement de l'aile l'éventaient.  
Sur sa lèvre écarlate, ainsi que des abeilles,  
Bourdonnaient les Védas, ivres de son amour;  
Sa gloire ornait son col et flamboyait autour;  
Des blocs de diamant pendaient à ses oreilles.  
À ses reins verdoyaient des forêts de bambous;  
Des lacs étincelaient dans ses paumes fécondes;  
Son souffle égal et pur faisait rouler les mondes  
Qui jaillissaient de lui pour s'y replonger tous.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> С его розового зонтика гирляндами колыхались перлы и цветы среди его темных кос. И два лебедя, блистая, как две полные луны, почтительно оведали его крылом. На пурпурных губах, подобно пчелам, гудели Веды, опьяненные его Любовью. Слава украшала его шею сиянием, и в ушах висели алмазы. Лесами бамбуков зеленели его бедра, и в пригоршнях искрились озера. От его дыхания, ровного и чистого, поднимались из Него целые миры, чтобы всем снова в Него

Вот Ганг.

Великий, сквозь леса с неисчислимой растительностью катит он к беспредельному озеру свои медленные воды, горделивый и страшно похожий на голубой лотос неба.

Вот старый Висвамित्रа в своей лощине стоит годы и, «сохраняя все ту же суровую позу, грезит наподобие бога, который сделан из одного куска, сухого и грубого». (...) Глубже, кажется, проник в поэзию Леконта де Лиль другой его научный тезис – **единство видов**. (...) Поэзия Леконта де Лиль полна этих странных существ, столь разнообразных по виду, – ворон и тигр, ягуар и кондор, слон и колибри, акула и ехидна, но которых, заменяя научный принцип **единства зоологических видов**, объединяет одна **великая меланхолия бытия**. (...) «Чего тут только не было? Змеи, кабаны, быки и тигры... словом, и стойло и зверинец». Так писал огорченный буржуа 13 января 1873 года, напоминая при этом своим читателям об имени Леконта де Лиль...».<sup>37</sup>

Должны ли мы гадать, кто кого цитирует? Или утверждать, что Анненский развивает тезисы юного Хлебникова, получив их из рук Вяч. Иванова? И потом – важно ли это? Да наверное, не очень. Гораздо интереснее, что декоративное перечисление Анненским божеств получает через десятилетие развитие в «заумной» пьесе Хлебникова «Боги», где гротескность языковых подобий оборачивается пантеоном бо-

---

же погрузиться.

<sup>37</sup> *Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 411–417.*

гов, проглядывающих из убогости их одеяний.

Проза Анненского, в оценке современников – субъективная, импрессионистическая, мудрено-закрытая и непонятная, оказалась чуть ли не требником для посвященного круга русских поэтов. «Книги отражений», и статейный Анненский обрел статус поставщика образов, цитат и крылатых выражений ко двору Ее Величества Русской Поэзии.

Когда в 1916 году Хлебников, обращаясь через весь азиатский материк к молодым японцам, протягивает им руку дружбы, то подписи под общим письмом мира он предлагает ставить ручкой-деревом или высочайшей горной вершиной мира: «.Азия есть не только северная земля, населенная многочисленом народов, но и какой-то клочок письмен, на котором должно возникнуть слово Я. Может быть, оно еще не поставлено, тогда не должны ли общие судьбы, некоторым пером, написать очередное слово? Пусть над ним задумалась рука мирового писателя! Итак, вырвем в лесу сосну, обмакнем в чернильницу моря и напишем знак-знамя «я Азии». У Азии своя воля. Если сосна сломится, возьмем Гауризанкар. Итак, возьмемся за руки, возьмем двух-трех индусов, даяков и подыдемся из 1916 года, как кольцо юношей, объединившихся не по соседству пространств, но в силу братства возрастов» (V, 155).

Идет война с Германией, но величественный образ пера-сосны взят у Генриха Гейне. Символ, или знак-знамя, попал не напрямую, а в интерпретации Анненского – из его

статьи «Генрих Гейне и мы»: «Если любовь Гейне нельзя испугать никаким ничтожеством символов и он хотел бы сделаться то скамейкой под ногами милой, то подушкой, куда она втыкает свои булавки, то, с другой стороны, он не боится и гипербол: если надо написать любовное признание, он пишет его по темному небу ночи самой высокой елью, которую, сорвав с корней, зажигает в огнедышащей пасти Этны».<sup>38</sup>

И еще один пример анненского посредничества – стихотворение Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» (1913). Анализ Вяч. Вс. Иванова выявил его прообраз – древнюю индийскую миниатюру, где изображение слона, его контуры образуются из сплетения девичьих фигур. Поэт мыслит себя божеством Вишну, восседающим на слоновых носилках, распускающихся вешним цветеньем грациозных тел-веток.<sup>39</sup> Поэтическая картина передает графику бумажного листа – черные, ночные зимние линии рождают белоснежное божество весны:

Меня проносят (на) (слон) вых  
Носилках – слон девицедымный.  
Меня все любят – Вишну новый,

---

<sup>38</sup> Там же. С. 403. Речь идет о стихотворении Гейне «Признание» («Северное море»).

<sup>39</sup> Ирина Конева отметила этот, еще один основополагающий для русской поэзии латинский каламбур: *virga* – «зеленая ветвь» и *virgo* – «девушка». Это отдельная тема, включающая разветвленную систему текстов Анненского, Хлебникова, Олеси, Пастернака, Мандельштама, Набокова и др.



Сплетя носилок призрак зимний.  
Вы, мышцы слона, не затем ли  
Повиснули в сказочных ловах,  
Чтобы ласково лилась на земли,  
Та падала, ласковый хобот.  
Вы белые призраки с черным,  
Белее, белее вишенья,  
Трепещ(е)те станом упорным,  
Гибки, как ночные растения.  
А я, Бодисатва на белом слоне,  
Как раньше, задумчив и гибок.  
Увидев то, дева ответ(ила) мне  
Огнем благодарных улыбок.  
Узнайте, что быть (тяжелым) слоном  
Нигде, никогда не бесчестно.  
И вы, зачарован(ы) сном,  
Сплетайтесь носилками тесно.  
Волну клыка как трудно повторить,  
Как трудно стать ногой широкой.  
Песен с венками, свирелей завет,  
Он с нами, на нас, синеокий.<sup>40</sup>

Но между индийской картинкой и ее поэтической интерпретацией есть одно опущенное звено – как бы мимоходом брошенное указание Анненского о том, «какое значение имеет для поэзии местный колорит метафор и сравнений». И далее он пишет: «... Причем выясняется, что критерием

---

<sup>40</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 259.

для подбора должна служить прежде всего привычная нам **красота** образов. Сравнение, которое не понятно нам или идет вразрез с нашим представлением о красоте, покажется нам занимательным, но оно не будет эстетично: таковы *древнеиндийские сравнения девичьей грации с походкой молодого слона*».<sup>41</sup> Авангардист Хлебников реставрирует и перепевает старые образы на новый эстетический лад. Статья Анненского была напечатана в журнале «Русская школа». Хлебников был прилежным учащимся этой школы, его опусы вобрали местные колориты всех уголков земного шара. Не менее истово он исполнял следующий завет классического учителя. В той же статье Анненский далее предлагал: *«Полезно сравнивать с точки зрения искусства два поэтических перевода одной и той же пьесы...»*.<sup>42</sup> Хлебников рьяно следует этому завету. Его стихотворный набросок «За дорогой...» – вольный перевод начала поэмы Э. Верхарна «Кузнец», причем в качестве своеобразного «подстрочника» он использует перевод Валерия Брюсова. Но Хлебников берет за основу не весь брюсовский перевод, а ту часть, что попадает в разбор Максимилиана Волошина. Приведя в оригинале начальную строфу Верхарна, Волошин дает брюсовский перевод:

Где выезд в поле, где конец  
Жилых домов, седой кузнец,

---

<sup>41</sup> *Иннокентий Анненский. Книги отражений.* М., 1979. С. 298–299.

<sup>42</sup> Там же. С. 299.

Старик угрюмый и громадный,  
С тех пор, как, ярость затая,  
Легла руда под молот жадный,  
С тех пор, как дым вошел над горном.  
Куёт и правит лезвия,  
Внося удары над огнем упорным...  
Седой кузнец, немой старик  
Своим терпением велик.<sup>43</sup>

Брюсовский текст у Хлебникова почти неузнаваем, а о сравнении с самим Верхарном можно и не помышлять:

За дорогой, где...  
Седой коваль с работой  
В громадном росте осовел(ый)  
С времен, вонзивших взоры в де(ло)  
Руды женой под молот легкой пленно,  
С тех пор, как взвился морок мленно,  
Пьянимый кубком полной силы,  
Когда удары медь разили,  
Замашисто и полно,  
У самого полымя,  
Весь мести мыслью полный,  
Кует в блестящие ножи и звон лезвейный  
Людской закал и меру неизмерного терпения.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1988, С. 430.

<sup>44</sup> Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 247.

Таким же вольным переложением с русского на совсем иной русский, сдобренный архаизмами и архаизированными неологизмами, является стихотворение Хлебникова «Немь лукает...» В качестве подопытного организма, который препарирует упорный вивисектор, избрано стихотворение Брюсова «Охотник». Замечательно, что темой-оригиналом для брюсовской вариации служило стихотворение Ш. Леконта де Лиля «Un coucher de soleil» («Закат солнца»):

Над бредом предзакатных марев,  
Над трауром вечерних туч,  
По их краям огнем ударив,  
Возносится последний луч.  
И, глуби черные покинув,  
В лазурный день из темноты  
Взлетает яркий рой павлинов,  
Раскрыв стоцветные хвосты.  
А Ночь, охотник с верным луком,  
Кладет на тетиву стрелу.  
Она взвилась с протяжным звуком,  
И птица падает во мглу.  
Весь выводок сразили стрелы...  
От пестрой стаи нет следа...  
На Запад, слепо потемнелый,  
Глядит Восточная Звезда. (I, 374)

В хлебниковской рукописи над его текстом стоит помета: «Вечер. Утро». Используя образность предшественников,

Хлебников привносит то, чего не могло быть и в помине у Леконта де Лиля и лишь легким контуром намечено у Брюсова, — панславистскую идею:

Немь лукает луком немным  
В закричальности зари.  
Ночь роняет душам темным  
Клича старые: гори!  
Закричальность задрожала,  
В щит молчание взяла  
И, столика и стожала,  
Боем в темное пошла.  
Лук упал из рук упавном,  
Прорицает тишина,  
И в смятении державном  
Улетает прочь она.

У Брюсова охотник-*лучник* — это Ночь. Последние лучи солнца побеждены слепотой тьмы и молчания. Прощальный звук — протяжное пение стрелы. Хлебниковская охота — борьба не цветов, но звуков, потому и сталкиваются в сражении с ночью две зари — вечерняя и утренняя. Как только немоте ночи удастся победить «закричальность» вечера, на смену спешит заря другая, берущая в свой щит «молчание». Утренняя «закричальность» — столикая, стожалая, стоцветная — дает бой и выигрывает. Тишина в смятении бежит, улетает. Победитель — слава слова. Немь немецкого изгнана,

славяне торжествуют. На побежденный запад торжествующе глядит Восточная звезда – вечерница, зорница, Вечорка (она же является и звездой утренней, ибо это планета Венера).

В 1912 году Хлебников пишет небольшую поэму «Мария Вечора» – о трагедии в замке Майерлинг. Действительный исторический факт – двойное самоубийство в 1889 году австрийского эрцгерцога Рудольфа и его возлюбленной баронессы Марии Вецеры – Хлебников своим сюжетом меняет произвольно и решительно. Сперва переделывается имя героини, она уже славянка Вечора, которая проявляет вольнолюбие и гордость, убивая насильника и захватчика, высокородного германца. Восточная звезда побеждает. В 1922 году в поэме «Синие оковы» эта же звезда призвана в свидетельницы сражения на Дальнем Востоке: «Марии Вечоры око / у Владивостока». Поэт счастливо слил в едином имени свое представление о Прекрасной Даме – Верховной Заступнице, дарующей нечаянную радость мира и поэтического слова. Беззастенчиво и не без лукавства покорный студент в письме Вяч. Иванову среди прочих шлет и такие свои строки:

Там, где жили свирестели,  
Где качались тихо ели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.  
Где шумели тихо ели,  
Где поюны крик пропели,  
Пролетели, улетели

Стая легких времирей.  
В беспорядке диком теней,  
Где, как морок старых дней,  
Закружились, зазвенели  
Стая легких времерей.  
Стая легких времерей!  
Ты поюнна и вабна,  
Душу ты пьянишь, как струны,  
В сердце входишь, как волна!  
Ну же, звонкие поюны,  
Славу легких времирей!<sup>45</sup>

Брюсов, из стихотворного послания «К. Д. Бальмонт» (1902) сборника «Urbi et Orbi»:

Вечно вольный, вечно юный,  
Ты как ветер, как волна,  
Речь твоя поет, как струны,  
Входит в души, как весна. (I, 348)

Цитата из Брюсова подается у Хлебникова как авторский определитель вневременной сущности и живучести Поэзии. Руки Хлебникову развязывает именно «беспорядок диких теней» – свободное курсирование певческой стихии волны, опознаваемость пушкинской сказочной цитации:

Ты, волна моя, волна!

---

<sup>45</sup> Там же. С. 118.

Каждый волен перепевать «морок старых дней». Насколько по-новому будет звучать напев в устах нового певца, определит способность и даровитость голосовых связок к самоценному и ни на что непохожему отклику: «Мы вправе брать и врать взаймы у пустяка».<sup>46</sup>

Библиотечный леший Анненского «зазеленел» у Хлебникова стараниями Федора Сологуба, который перевел верленовского «Фавна». Волошин приводит этот перевод как образец безукоризненного перевоплощения Сологуба, сохранившего голос оригинала: «Кажется, сам Вэрлен заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он. Стихи приведенные повторяют подлинник с точностью буквальной. Но даже там, где нет ее и не переданы все оттенки подлинника, там нет желания останавливаться и придирааться: так это хорошо само по себе, так похоже на Вэрлена.

Плешивый фавн из темной глины,  
Плохой конец благих минут  
Вещая нам, среди куртины  
Смеешься дерзко, старый плут,  
Над тем, что быстрые годы  
Нас к этим праздникам ведут,  
Где так грохочут тамбурины

---

<sup>46</sup> Там же. С. 202.



И где кручины стерегут.

И не странно ли, что в этом новом голосе иноземного поэта, присоединившегося теперь к хорам голосов русской лирики, звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе пушкинской школы?». <sup>47</sup>

Сохраняя для своего лучшего стихотворный размер и портретное сходство с фавном сологубовского перевода, Хлебников полностью меняет смысловой акцент. Плохой конец, о котором вещает, смеясь, верленовский старый лесной дух, – это, конечно, смерть, извечные сологубовские праздники мертвецов, «навыи чары». Конец дня, смазанный пахучим медом, тающая сосулька, протянутая жуликоватой рукой хлебниковского персонажа, – это сладость и таинственные загадки жизни.

За такие обстоятельные и углубленные штудии ученик обязан платить. И, как правило, расплатой является черная неблагодарность. Она – обратная сторона успешности обучения, свидетельство обретения самостоятельности и независимой позы голоса. Отвергнутый журналом «Аполлон» поэт Хлебников тут же пишет на него «сатиру», которая так и называется «Петербургский «Аполлон»» (или «Карамора» № 2-ой). <sup>48</sup> Действующие лица – вся редакция журна-

---

<sup>47</sup> Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1988. С. 442.

<sup>48</sup> Начало опубликовано: Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М.,

ла. Но нас интересуют сейчас только трое. С Волошиным автор расправляется быстро и достаточно внятно, его скульптурный бюст не то что мрамора не удостаивается, на него и «темной глины» жалко:

Но се! Из теста помещичьего изваянный Зевес  
Не хочет свой «венки» вытаскивать из-за молчания завес.

(II, 80)

Портрет Федора Сологуба, чьи стихи, по свидетельству хлебниковских современников, он знал досконально и декламировал наизусть, не блещет изобретательностью и попросту груб. Сатира есть сатира. На первое место выдвинута общая черта Верлена, Сологуба и их стихотворного двойника-фавна – плешивость:

Волосатое темя подобно колену.  
Смотрите! приподнялись длинные губы  
Слабо улыбаются желтые зубы.  
И похотливо тянут гроб Верлена.  
Мертвец кричит: «Ай-ай!  
Я принимаю господ воров лишь в часы  
от первого письма до срока смерти.  
Я занят смертью господ. И мой окончен прием.  
Но вы идите к соседу. Мы гостей передаем!»<sup>49</sup>

---

1940. С. 202–204; конец – II, 80–82.

<sup>49</sup> Почему-то эту аттестацию привычно относят на счет Петра Потемкина, который Верлена не переводил, но о котором идет речь в предшествующих

Сологуб, и не только он, а вся редакция «Аполлона» обвиняется в западничестве и слепом следовании французской моде:

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?

(II, 81)

Сам Хлебников, надо понимать, такой искусный русак, что черпает вдохновение исключительно в народной психее и учится только у русского Баяна. Через несколько лет, в 1913 году, борясь с «парфюмерным блудом», на этот раз не Бальмонта, а «освирепевшего» Игоря Северянина, Хлебников пишет еще одну сатиру – «Отчет о заседании Кикапу-рно—Художественного кружка». Заемный дух поэзии Северянина опять высмеивается искусственными частями лица поэта. В его облике снова подчеркнуты поддельные черты,

портрет словно состоит из протезов:

Лицо с печальной запятой  
Серо, остро и испитое,  
Щеки тоще-деревянные,  
В бровях плошки оловянные...<sup>50</sup>

К комментаторскому толкованию кикапу как «модного эстрадного танца», вероятно, подталкивает сам Хлебников, который объясняет свою непочтительность танцевальным ритмом:

Так и речь моя, плясавица  
*По* чужим ушесам  
Слов заморских грубым молотом.<sup>51</sup>

Нет, «кикапу» – из названия гротескного рассказа Э. А. По – «Человек, которого изрубили в куски. Повесть о последней бугабуско-кикапурской кампании». Герой По – бра-  
вый генерал, изрубленный индейцами и весь составленный  
затем из замечательных протезов. У него не только искус-  
ственные руки, ноги, плечи, грудь, челюсти и глаза. У него  
вставной и ненастоящий язык. Кикапу – не просто синоним  
поражения, а символ фальшивой убогости поэтического го-

---

<sup>50</sup> Велимир Хлебников. Собрание сочинений в шести томах. М., 2000. Т. I. С. 279.

<sup>51</sup> Там же. С. 279.

лоса. Само это царапающее, глупое диковинное словечко кажется составленным из несвязанных, бессмысленных слогов. «Ки-ка-пу»!

Во втором сборнике «Садок судей», вслед за небольшой поэмой «Мария Вечора», был напечатан пространный текст Хлебникова «Шаман и Венера». По жанру это ирои-комическое повествование (в духе «Энеиды» Котляревского) о капризах и прихотях красавицы, пожелавшей поселиться в Сибири, в уединенном жилище отшельника-шамана. Идеологически оба текста продолжают извечный лозунг Хлебникова-националиста, яростно вопящего о борьбе с «волной неми, с запада яростно бьющей»:

Протянул бы на запад клянущую руку (...)  
Свой гневный, победный, воинственный клич:  
«Напор слави единой и цельной на немь!»  
Посолонь, слава! За солнцем друзья, —  
на запад за солнечным ходом, (...) —  
Победная славь да идет,  
Да шествует!  
Пусть в веках и реках раздается тот пев:  
«Славь идет! Славь идет! Славь восстала...»<sup>52</sup>

Небесный светоносный Ярило-солнце – вождь этого вполне черносотенного воинства. События «Марии Вечоры» и «Шамана и Венеры» освещены другим астрономическим

---

<sup>52</sup> Там же. С. 192.

светилом – Восточной звездой, Вечерницей, то есть Венерой. Под ее знаком проходит «прощание славянки», мстящей насильнику:

На полу, как уснувший, лежит общий друг  
И на пол стекают из крови озера.  
А в углу, близ стены вся упрек и испуг —  
Мария Вечора. (I, 70)

Так звучат финальные строки поэмы, где имя, давшее название поэме, поясняет и символику зачина, где восток приветствует не Аврору, а другую богиню:

Выступы замок простер  
В синюю неба пустыню.  
Холодный *востока* костер  
*Утра* встречает *богиню*. (I, 67)

В «Шамане и Венере» обходится без кровопролития, но не без зубоскальства. Глупенькая и пустая красотка, припрятанная (вероятно, в волосах?) парижский журнал мод, нагишом является к молчаливому охотнику-шаману. Мудрый Восток наставляет на путь истинный потерявший жизненные ориентиры Запад, и умиротворенная всеведением шамана богиня любви водворяется на небосклоне. Двойничество планеты Венера, которая видна на небе как самая яркая желтоватая звезда вечером на западе (Вечерняя, Веспер), а

утром на востоке (Утренняя, Восточная) – постоянный предмет символистской поэзии, что и послужило поводом для хлебниковского комикования, высмеивающего восковую белизну мрамора Венеры, стремящегося к встрече с желтоликим Монголом-Шаманом. Константин Бальмонт, «Пчела»:

Пчела летит на красные цветы,  
Отсюда мед и воск и свечи.  
Пчела летит на желтые цветы,  
На темносиние. А ты мечта, а ты,  
Какой желаешь с миром встречи?  
Пчела звенит и строит улей свой,  
Пчела принесена с Венеры.  
Свет Солнца в ней с Вечернею Звездой.  
Мечта, отяжелей, но пылью цветовой,  
Ты свет зажжешь нам, свечи веры. (II, 456)

Стихотворение Бальмонта – индивидуальное и произвольно-мифологическое символистское мечтание. Поэт неоднократно указывает на венерианское происхождение пчелы, скорее всего вполне точно осуществляя словарное сближение, предопределившее и поэтическую этимологию и сюжет. Венера (неназванный *Vesper* в латыни – «Вечерняя звезда»)<sup>53</sup> посылает на Землю свое порождение – пче-

---

<sup>53</sup> Позже Бальмонт написал стихотворение, в котором Веспер выступает символом категорически-полярной двойственности: В мое окно глядит Вечерняя Звезда. (Она же Утренняя.) Вокруг меня шумят ночные города. (Они же утренние.) В моей душе навек слились и Нет и Да. (И Да и Нет – их нет.) В моей груди дрожит

лу, а если учесть, что латинская *vespa*<sup>54</sup> – это оса, то Бальмонт свое поэтическое переложение исполнил с достоинством. Так как *Vesper* – обозначение не только планеты, но и вечерней молитвы, то эта литургия устанавливает последовательную христианскую связь Солнца, Венеры, воска пчелы – со светом свечей веры. Кстати, Мандельштаму позже только и оставалось, что неузнаваемо переиначить Бальмонта,<sup>55</sup> перенеся пчел, посланниц любви-Венеры в более соответствующее эллинскому мифу место, а затем превратить их в знаки любви – поцелуи: «Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы (...) / Невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел, мед превративших в солнце» (I, 147).

Разумеется, без пчел не обходится и хлебниковская красотка, Венера-Веспер. Перед тем как исчезнуть из шамановой пещеры «ласковой ошибкой» и возвратиться на Запад, она признается в любви:

---

благословенный вздох.(В нем и проклятье.)Вокруг моих гробниц седой и цепкий мох.(Он и с расцветами.)Со мною говорят и Сатана и Бог.(Их двое, я один.) (II, 676)

<sup>54</sup> «Веспой» оса остается и во многих европейских языках: *wasp* (англ.), *Wespe* (нем.), *vespa* (итал.), *avispa* (исп.).

<sup>55</sup> Не менее продуктивным оказалось и стихотворение «Утренняя звезда» Вячеслава Иванова из сб. «Кормчие звезды», его образы откликнулись в «сновидениях» «Веницейской жизни» Мандельштама.



# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.