

Хенрик Баран

ПОЭТИКА  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
НАЧАЛА  
XX ВЕКА

ПОЭТИКА  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
НАЧАЛА  
XX ВЕКА

Велимир Хлебников  
Федор Сологуб  
Анна Ахматова  
Александр Блок  
Алексей Ремизов  
Вячеслав Иванов



Хенрик Баран  
ПОЭТИКА  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
НАЧАЛА  
XX ВЕКА

Авторизованный перевод с английского

Предисловие *Н. В. Котрелева*

Общая редакция  
*Н. В. Котрелева и А. Л. Осовата*



Москва  
Издательская группа «Професс»  
«Универс»  
1993

Редактор *Н.Н. Попов*

**Баран Х.**

**Б 24** Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник: Авториз. пер. с англ./ Предисловие Н. В. Котрелева; Общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Универс», 1993. — 368 с.

Книга избранных работ американского филолога-слависта Хенрика Барана состоит из двух разделов. В первом разделе представлены статьи о поэтике В. Хлебникова. В них анализируются некоторые его произведения, прослеживаются истоки творческих замыслов и связи его наследия с русской и мировой литературой. Во втором разделе объединены работы, посвященные различным аспектам творчества Ф. Сологуба, А. Ремизова, А. Блока, А. Ахматовой и др. Работы Х. Барана отличаются оригинальностью подхода, тонкостью анализа и новаторством выдвигаемых идей.

Книга адресована прежде всего литературоведам и лингвистам, для которых может быть весьма полезным ознакомление с опытом работы их американского коллеги, а также широкому кругу читателей.

Б  $\frac{4603010000 - 171}{006 (01) - 93}$  КБ—12—38—93

ББК 83.3Р

Фирма «Универс»

© Предисловие и перевод на русский язык — А/О Издательская группа «Прогресс», 1993

ISBN 5-01-003395-X

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АВТОРЕ И ЕГО КНИГЕ

Русскому читателю представляется книга американского историка русской литературы!..

Случай пока достаточно редкий, поэтому я не могу не сказать несколько слов именно о «случае» самом по себе, об отражаемой им культурной ситуации, — прежде чем заговорю об авторе и его книге.

Испокон веков историк русской литературы мог не читать того, что писали о ней западные коллеги. Дореволюционные критики и историки, за редкими, даже экзотическими исключениями, владели чужими языками, что позволяло им получать общеевропейский культурный кругозор и основу суждения, усвоить с минимальным запозданием (а в начале нашего века — уже с упреждением: вспомним формалистов и Бахтина) новейшие поэтики, философские и литературоведческие методологии, успешно заниматься сравнительным литературоведением. Но западных работ о новой русской литературе, которые стоило бы читать, а тем более предлагать читателям в переводе, не было, вернее, почти не было. Книги М. де Вогюэ или А. Лиронделя подтверждают общее правило.

Сейчас иное дело. Филолог-русист уже не может опираться только на публикации в России (или, говоря языком прежних времен, на советские публикации); серьезный ученый обязан внимательно следить за специальными иностранными журналами, количество которых в наше время уже исчисляется десятками, за трудами сотен коллег за рубежом. Речь идет вовсе не об эмигрантской печати, то был бы разговор особый (и очень нужный, поверх и помимо безудержных спекуляций здешних издателей на эмиграциях — первой, второй, третьей), а о русистике как одной из внушительных отраслей зарубежной науки.

В последние двадцать пять—тридцать лет в Европе и в Америке сложились национальные школы русистов, быстро интернационализирующиеся, сливающиеся в единое научное пространство. С одной стороны, за этим — утверждение русской литературы и русского языка в качестве полноценных предметов академических штудий и университетского преподавания. С другой — русистика стала массовой профессией, цехом, кажется, столь многочисленным, что воспроизводство его кадров будет долго подчи-

няться не только законам рыночного спроса, но и законам инерции, борьбы многочисленного клана за выживание. Причина умножения русистов не только в притягательности великих гениев и традиций русской литературы. Тут сказывались и определенные веяния моды, и законы массового поведения. В условиях вынужденного противостояния «Советам» западные социальные структуры, государственные и частные, вынуждены были форсировать подготовку экспертов и технических работников — «специалистов по Russia» (как они несправедливо называли и древнюю Русь с Российской Империей, и СССР, растративший доставшееся ему наследство). Факторы как будто разнонаправленные, но их взаимодействие, однако, обеспечило и количественный, и качественный рост западной русистики.

Положение историка русской литературы в любой «нерусской» стране подобно положению американиста в России или в любой «неамериканской» стране. Оценивать его работу можно в двух перспективах. Одна определяется вопросом, насколько полезны его результаты для развития его родной словесности и филологической науки; другая — вопросом, насколько ценны они также для науки русской и мировой. Нас сейчас занимает, конечно, только второй подход. Мы должны поэтому всерьез разобраться во всех накоплениях американской и западноевропейской русистики. Увы, одно уже устарело, другое должно было бы стимулировать цеховую активность в свое время, да у нас результатов не дало, только у себя. Но многое, очень многое следовало бы перепечатать, перевести — распространить здесь, чтобы вошло в научный оборот, стало доступно освоению; ведь и Москва с бывшим Ленинградом не обладают даже минимально удовлетворительными фондами зарубежной русистики, что же говорить о провинциальных библиотеках и ученых... Переводных сборников и монографий по истории русской литературы нужно будет выпустить несколько десятков, чтобы новое поколение русских ученых вызревало в нормальном, не требующем теоретических усилий или личной изворотливости знакомстве с результатами деятельности своих ближайших зарубежных предшественников. Однако надежд на осуществление этого необходимого условия правильной культурной политики почти нет. Тем глубже признательность фирме «Универс» за издание трудов моего американского коллеги, за желание выпускать нужные читателям хорошие книги.

\* \* \*

Хенрик Баран родился в 1947 г. в Польше. Ему было двенадцать лет, когда его семья эмигрировала в США. В 1964 г. он поступил в известный Массачусетский технологический институт,

который закончил в 1967 г. В те годы знаменитый Р.О. Якобсон еще регулярно читал лекции, и Баран был в числе его слушателей; но учителем его стала К. Поморска, жена Якобсона и сама превосходный славист. Много позднее Баран оказался одним из тех, кто готовил к изданию письма Н.С. Трубецкого к Р.О. Якобсону. В 1967 г. он стал аспирантом Гарвардского университета. Здесь его научным руководителем в работе над диссертацией (посвященной изучению В. Хлебникова) стал замечательный русский ученый К.Ф. Тарановский, всегда подчеркивавший свою ориентацию на «Пражскую школу», с которой Баран был уже связан через Поморску и Якобсона, одного из ее главных представителей. Тарановского Баран признательно называет своим главным наставником в науке. С 1973 г. Баран преподает (хотя докторскую степень получил только в 1976 г.) и сейчас заведует кафедрой в Университете штата Нью-Йорк (г. Олбани). В качестве «профессора-гостя» преподавал в нескольких других американских университетах. Барану принадлежит множество научных публикаций, из которых в настоящую книгу вошли только наиболее заметные, отобранные самим автором. Он также переводил на английский московско-тартуских структуралистов, готовил к изданию посмертный сборник К. Поморской, печатал рецензии и обзоры по советским литературоведческим новинкам и пр. — таков спектр его профессиональных возможностей. В петербургском отделении издательства «Художественная литература» должен вскоре выйти в свет сборник русских святочных рассказов, подготовленных Х. Бараном и петербургским литературоведом Е. Душечкиной.

Преемственно связанный с «Пражской школой», Баран испытал также серьезное влияние упомянутых выше московско-тартуских структуралистов. Особо нужно сказать о том, что талант Барана (как и многих других иностранных ученых, приезжавших к нам) питался и оттачивался в тесном общении с московскими и петербургскими (в недалеком прошлом ленинградскими) коллегами и друзьями. В 60—70-е годы в двух прежних русских столицах сложилось несколько переплетающихся меж собою кружков (связанных и с Тарту, и с семиотикой, но достаточно самостоятельных по убеждениям и интересам), где Баран уже давно считается «своим». Это были «мосты», возвращавшие равноправие живой русской науке в мире, и — встреча ее с самою собой: одно

\* N.S. Trubetzkoy's Letters and Notes. Prepared for publication by R.Jakobson with the assistance of H. Baran, O. Ronen and Martha Taylor. The Hague—Paris, 1975.

\*\*Будущий историк отечественной и зарубежной русистики, научных контактов между ними непременно должен будет вспомнить и о неформальном — но порой решающем — влиянии на многих иностранных ученых могикан русской филологии — Л.Я. Гинзбург, Д.Е. Максимова и др.

из продуктивных ее направлений восстанавливало себя в новых поколениях на родине — и воссоединялось со своим ответвлением, укоренившимся на американской почве. Похоже на переливание крови или трансплантацию тканей от себя к себе. Собственно, только это направление и дало там серьезные и подлежащие оприходованию результаты в области изучения русской литературы (плюс, конечно, богатая фактографическая добыча и некоторые литературно-социологические наблюдения).

Х. Баран прекрасно дебютировал хорошо принятыми хлебниковедческими этюдами: в 1972 г. появилась его статья «Хлебников и мифология орочей», за которой последовали новые разыскания: сначала по источникам хлебниковских текстов, позже — и по их поэтике. Постепенно в круг интересов ученого вошли другие представители русского модернизма (или, как теперь любят говорить вчерашние его гонители, «Серебряного века» русской литературы). Баран был одним из первых, кто сумел отказаться от унаследованных от эпохи окказиональных (в лучшем случае поколенческих), но выдававшихся за фундаментальные, противопоставлений символизма футуризму; в этом смысле особое значение имеет статья Барана «К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников», высветившая последовательность, закономерную преемственность литературного процесса, где надиндивидуальное единство снимает отталкивание индивидуально-стей.

В последние годы Баран все чаще обращается к темам текстологическим, к исследованиям различных аспектов встречи автора и читателя (писатель в газете, поэтика жанров, рассчитанных на «широкого» читателя, и т.п.). Это — логическое осложнение его изначальных интересов к проблемам связи авторской литературы и фольклора, подтекста и источника. Баран эволюционирует, собственно, в тех же направлениях, что и многие его собратья по школе. Впрочем, датировки работ, публикуемых в настоящей книге, проставлены, и внимательный читатель легко поймет это сам. Мне остается лишь пожелать книге Хенрика Барана побольше таких читателей и заверить тех, которые примериваются у прилавка к этой книге, что в ней они найдут доброкачественный и благодатный материал для собственных размышлений и надежные ориентиры для дальнейших разысканий.

1993 г., февраль

*Н. Котрелев*

## ОТ АВТОРА

В первый раздел этой книги вошли некоторые мои работы, посвященные творчеству Велимира Хлебникова.

И в России, и у себя дома мне приходилось слышать вопрос, почему я стал заниматься поэтом, произведения которого нелегки для восприятия, у которого встречаются досадные вкусовые промахи, а рукописное наследие, лишь частично сохранившееся, не всегда доступно для исследовательской работы. Может быть, все дело в том, что о Хлебникове увлекательно говорил на своих лекциях Р. О. Якобсон, который тогда завершал свою профессорскую деятельность в Гарварде, и первая же встреча с творчеством «будетлянина» породила непреходящее и доныне ощущение «прелести» (по удачному определению В. Ф. Маркова) и смысловых глубин. Случай укрепил меня в выборе. Во время рождественских каникул 1970 г. я просматривал старый каталог славянских фондов Нью-йоркской публичной библиотеки, являющийся почти уникальным библиографическим пособием, и наткнулся на книгу этнографа В. П. Маргаритова об одном из малых народов Сибири. Книга эта, как вскоре выяснилось, послужила источником целого ряда хлебниковских текстов. Заодно обнаружилось, что работа Маргаритова выпала из поля зрения тех немногочисленных исследователей, которые в ту пору занимались творчеством Хлебникова. Так появилась статья «Хлебников и мифология орочей». Кстати, недавно, по ходу работы над новой темой — феноменом русской календарной (праздничной) литературы в XX веке, — мне вдруг подумалось, что эта библиотечная находка стала для меня, по сути дела, типичным святочным происшествием: некоторое время спустя монография Маргаритова непостижимым образом исчезла в глубинах хранилища.

Круг возможных «подступов» к Хлебникову — анализ структуры отдельного произведения, рассмотрение интертекстуальных связей его творчества с разными пластами русской и мировой культуры, изучение рукописного наследия поэта — был связан и с сильнейшим влиянием якобсоновской поэтики с ее установкой на изучение не только отдельных уровней текста, но и межуровневых связей, а также с воздействием московско-тартуской семио-

тической школы, продолжившей и развившей традиции русской филологии начала века. Интерес к проблемам литературного подтекста и источника сформировался на семинарах К. Ф. Тарановского, посвященных поэтике Мандельштама. Хотя Хлебников в целом менее «цитатен», чем Мандельштам или Ахматова, он, однако, довольно часто вводит в свои произведения элементы текстов предшественников и современников, и потому хорошо известная сейчас методология, разработанная на материале произведений акмеистов, вполне применима и к его поэтической системе. Обращение к текстологическим проблемам и архивным материалам стимулировалось стремлением найти путь к адекватному прочтению хлебниковских текстов, а также интересом к выявлению потенциальных источников его словотворческих разработок и черновых набросков.

В поиске подхода, да и в процессе изучения наследия поэта я учитывал развитие хлебниковедения в целом, стараясь, с одной стороны, заполнить существующие пробелы, а с другой стороны, избежать дублирования работ моих коллег — особенно в области биографических разысканий, выявления и публикации архивных материалов, изучения поэтического языка Хлебникова. Моим занятиям способствовал многолетний диалог, прямой и заочный, с рядом «велимироведов»: В. Вестстейном, Р. Врооном, В. Григорьевым, М. Грыгаром, Р. Дугановым, Вяч. Вс. Ивановым, Р. Куком, Б. Леннквист, В. Марковым, В. Мордерер, А. Парписом, Н. Харджиевым и др.

Во втором разделе книги собраны работы по разным проблемам литературы Серебряного века. Некоторые из них, как, например, статья о теме вампиризма у А. Блока, ориентированы на выявление источников и установление семантической нагрузки заимствованных или процитированных элементов. В других — скажем, в статьях о рецепции романа Ф. Сологуба «Творимая легенда» («Навыи чары»), о календарной словесности — ставятся вопросы, связанные с конфликтными взаимоотношениями текста и аудитории.

Работы первого раздела в целом расположены хронологически, второго — тематически. Исключением в хронологическом ряду является статья «Новый взгляд на стихотворение Хлебникова “О, черви земляные...”: контекст и источники», написанная недавно и тематически дополняющая и завершающая две предшествующие. Необходимо отметить, что статья «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения “О, черви земляные...”», написанная в 1975 г., долгое время распространялась в форме препринта и была напечатана лишь в 1983 г. Вследствие этой задержки отклик на статью увидел свет за несколько лет до ее публикации (см.: *Russian Linguistics*, 1977, vol. 3, № 3/4, p. 377—378).

Все переводы просмотрены автором. При редактировании, в основном стилистическом, прежде всего учитывался новый контекст; в статьях, публиковавшихся в разное время и в разных изданиях, были сделаны некоторые сокращения и устранены повторы цитат. В целом, однако, статьи представлены в том виде, в котором печатались раньше; в дополнительных сносках указаны новейшие работы, имеющие непосредственное отношение к тематике статей. В статье «Пушкин в творчестве Хлебникова: некоторые тематические связи» переработаны и расширены отдельные места, но и здесь степень вмешательства в первоначальный текст не слишком значительна.

Многие из вошедших в книгу статей возникли в результате работы в Славянском отделе Нью-йоркской публичной библиотеки, библиотеках Гарвардского и Колумбийского университетов, библиотеке Университета шт. Иллинойс в г. Урбана-Шампэйн, Библиотеке Конгресса, Российской государственной библиотеке, библиотеке Хельсинкского университета. В некоторых статьях использованы архивные материалы, хранящиеся в фондах Российского государственного архива литературы и искусства, рукописных отделах Института мировой литературы и Института русской литературы (Пушкинский Дом), Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки. Я хочу выразить искреннюю признательность сотрудникам этих учреждений.

Появлению ряда статей способствовали поездки по научному обмену в Москву и Ленинград, осуществленные по программам International Research and Exchanges Board (IREX). Это не всегда было отмечено при первых публикациях; пользуюсь случаем исправить положение, а также отметить гостеприимство Ленинградского и Московского университетов, Российской академии наук.

Русский текст моих статей был самым внимательным образом прочитан Л. Михельсон; работая с ней, я конкретизировал для себя понятие редакторской школы. За товарищескую помощь при подготовке данного издания я особенно благодарен Н. Котрелеву и А. Осповату, а также Е. Душечкиной, В. Мордерер, Н. Перцову и А. Соболеву.

Пользуясь случаем, хочу поблагодарить также других моих коллег и друзей, в разные годы составляющих круг моего научного общения: А. Андреевского, А. Белоусова, Е. Бешенковского, Т. Виннера, С. Гречишкина, А. Долинина, Ю. Клейнера, А. Конечного, Л. Куванову, К. Кумпан, А. Лаврова, Ю. Левина, Е. Литвин, Г. Левинтона, С. Лубенскую, В. Маркова, Т. Никольскую, О. Ронель, Д. Сегала, Э. Скэттона, Л. Скэттон, Г. Суперфина, Р. Тименчика, А. Шейна. В этом же ряду стоят для меня име-

на покойных А. Алексева, Н. Роскиной и К. Успенского (Косцинского).

За постоянное терпение и поддержку я глубоко признателен моей жене Фелис.

Книга посвящается памяти двух моих учителей — Кристины Поморской (1928—1986) и Кирилла Федоровича Тарановского (1911—1993). Их труды, их образ жизни в науке служили для меня высоким ориентиром.

*Хенрик Баран*

Июнь, 1993 г.

I



## ХЛЕБНИКОВ И МИФОЛОГИЯ ОРОЧЕЙ

Одним из существенных источников некоторых поэтических и прозаических произведений В. Хлебникова является мифология орочей — одного из народов, проживающих в бассейне реки Амур.

О значении ороческого фольклора для своего творчества Хлебников прямо говорит в декларативной статье «Свои си», задуманной в 1919 г. как предисловие к несостоявшемуся изданию его произведений. Об истоках «сверхповести» «Дети Выдры» Хлебников пишет так:

В «Детях Выдры» я взял струны Азии, ее смуглое чугунное крыло и, давая разные судьбы двоих на протяжении всков, я, опираясь на древнейшие в мире предания орочей об огненном состоянии земли, заставил Сына Выдры с копьем броситься на солнце и уничтожить два из трех солнц — красное и черное <...> Сказания орочей, древнего амурского племени, поразили меня, и я задумал построить общеазиатское сознание в песнях.

(Творения, с. 36)\*

Четыре произведения Хлебникова непосредственно связаны с фольклором орочей. Это 1-й парус (первая глава) «Детей Выдры», рассказ «Окó (орочонская повесть)», стихотворения «Пламена» и «Песнь мне». Эти тексты близки не только тематически, но также

---

Xlebnikov and the mythology of the Oroches. — In: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. Ed. by R. Jakobson, C.H. van Schooneveld, D.S. Worth. The Hague—Paris: Mouton, 1973, p. 33—39. Печатается с разрешения издательства «Mouton de Gruyter».

© Mouton, 1973

\*Здесь и в последующих работах, посвященных творчеству Хлебникова, ссылки на произведения Хлебникова даются по следующим изданиям: 1) Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. I—V. Под ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. Л., 1928—1933 (далее — СП, с указанием тома и страницы); 2) Хл е б н и к о в В. Неизданные произведения. Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940 (далее — НП, с указанием страницы); 3) Х л е б н и к о в В. Творения. Сост. и подгот. текста В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986 (далее — Творения, с указанием страницы).

и хронологически<sup>1</sup>. Можно, следовательно, предположить, что в их основе лежит один общий источник.

По всей вероятности, в своей обработке мифологических мотивов орочей Хлебников основывался на монографии В. П. Маргаритова «Об орочах Императорской гавани»<sup>2</sup>, которая явилась результатом этнографической экспедиции, организованной в 1886 г. Обществом изучения Амурского края. В свое исследование социальной организации и культуры орочей Маргаритов включил сделанные им записи нескольких космогонических мифов этого народа. Автор монографии считает, что это самостоятельные, не связанные друг с другом предания, однако их сюжеты составляют довольно стройную логическую последовательность. Далее мы покажем, каким образом сюжеты первых трех из представленных в монографии Маргаритова преданий, а также описание орочского праздника медведя были использованы Хлебниковым.

Н. И. Харджиев в своем предисловии к «Неизданным произведениям» Хлебникова утверждает, что первые три части 1-го паруса «Детей Выдры» написаны в 1912 г., а четвертая, по-видимому, летом 1913 г. (НП, с. 11). Хронологический разрыв как будто обуславливает разрыв в структуре повествования: первые три части образуют тематическое единство, а в четвертой происходит переключение на другую тему. События, излагаемые в первых трех частях, взаимосвязаны: в первой части появляются герои — крылатые дети Выдры, они живут на недавно образовавшейся планете, где на небе светят три солнца; во второй части рассказывается о том, как Сын Выдры убивает два солнца из трех; в третьей части описываются разные ситуации, в которые попадают двое детей Выдры на Земле, ставшей пригодной для жизни людей.

Миф об уничтожении двух солнц составляет основное содержание первого из космогонических преданий, приводимых в монографии Маргаритова:

(1) Когда-то, давным-давно, было 3 солнца; время это было очень жаркое, жить на земле тогда нельзя было; был тогда человек (один или много?) и были животные, но жить на земле было невозможно, почему человек жил на воде и умел ходить по воздуху. Скучно стало человеку жить таким образом, вот он взял лук и стрелы и пошел стрелять в солнце. Долго ли, скоро ли, но все-таки ему удалось убить два солнца и спустить их с неба в воду. Тогда стало прохладно и можно было переехать на землю. Земля остыла и покрылась тайгой, остались от того горячего времени только в горах ноздреватые камни, которые при трех солнцах в некоторых местах кипели<sup>3</sup>.

Художественная обработка этого сюжета в «Детях Выдры» сохраняет поразительное сходство с источником:

Море. В него спускается золотой от огня берег. По небу пролетают два духа в белых плащах, но с косыми монгольскими глазами. Один из них касается рукой берега и показывает руку, с которой стекают огненные брызги; они, стая, как лебеди осенью в темной ночи, уносятся дальше. Издали доносится их плач.

Берег вечно горит, подымая костры огня и бросая потоки лавы в море; волны бьются о красные утесы и черные стены.

Три солнца стоят на небе — стражи первых дней земли <...> Волны время от времени ударяют о берег. Одно белое солнце, другое, меньшее, — красное с синеватым сиянием кругом и третье — черное в зеленом венке. Слышны как <бы> слова жалобы и гнева на странном языке. В углу занавеси виден конец крыла. Над золотым берегом показывается крылатый дух с черным копьём в руке, в глазах его много злой воли. Копье, шумя, летит, и красное солнце падает, точно склоняясь к закату, роняя красный жемчуг в море; земля изменяется и тускнеет. Несколько зеленых травинок показалось на утесе, сразу прыгнув. Потоки птицы.

Встав на умершее солнце, они, подняв руку, поют кому-то славу без слов. Затем Сын Выдры, вынув копьё и шумя черными крыльями, темный, смуглый, главы кудрями круглый, ринулся на черное солнце, упираясь о воздух согнутыми крыльями, — и то тоже падает в воды. Приходят олени и звери.

Земля сразу темнеет. Небу возвращается голубой блеск.

(Творения, с. 431)

Поэтическую параллель этому прозаическому отрывку можно найти в стихотворении «Пламена»<sup>4</sup>. Это довольно короткий текст (49 строк), который содержит ведущийся от первого лица рассказ о смерти солнца. Рассказчик, как мы это узнаем в конце стихотворения, сам оказывается героем повествования. Текст начинается с описания пылающей земли и зачатков жизни на ней:

Пламена  
Первые племена  
Как снег блистающей земли.  
В лучах цвели огня кремни,  
Среди пустыни мира синей  
Земля пылала. Красный иней  
Ее широко одевал  
В багрец воздушных покрывал.  
И в вихрах радостного света  
Блистая община огней.  
Ковром зарниц была одета  
Сестра зеленая людей.  
Тогда к реке текло два тока,  
Тот с запада, этот с востока,  
И одинокий человек,  
Паря широкими крыльями,  
Стрелю тучу пересек,  
Как спутник кормчего мирами.  
(НП, с. 257)

«Одинокий человек» (строки 15—18) является аналогом крылатой пары из «Детей Выдры» и крылатого человека из мифа-источника. В строках 13—14, где речь идет о встречных потоках,

чувствуется влияние второго из преданий, записанных Маргаритовым:

Сначала земля нагревалась тремя солнцами, но жить тогда было очень тяжело; вот один Ороч и убил два солнца, осталось одно и жить стало прохладнее. Человек в то время жил в виде животного, не имел ни одежды, ни особой пищи; тогда и другие животные жили с ним вместе, говорили так же, как и он. Течения в реках были двойные, т.е. у одного берега вода текла в одну сторону, а у другого в другую, ветер сразу дул со всех сторон, деревья были как камни, а камни горели, как деревья. Словом, тогда было не так, как теперь. Переменилось это благодаря ходатайству выдры пред Андури Боа. Однажды выдра переплывала с своим ребенком реку; на середине реки выдра, плывшая впереди, попала в одно течение, а ребенок в противоположное. Течение было быстрое, не успела выдра оглянуться, как ее ребенок был унесен течением далеко от нее. Поплыла она за ним, но не догнала, и он пропал. После долгих розысков она пошла к Андури и говорит ему: не ладно все на свете устроено, человек как животное, камни горят, а деревья как камни, течения в реке различные, ветер дует сразу со всех сторон и пр. и пр., и рассказала ему про свое горе. Тогда Андури велел выдре вечно жить в реке и только изредка выходить на землю и глядеть, как живут другие животные, а все остальное переделал и велел всему быть так, как оно теперь существует; после этого человек стал жить отдельно от животных, стремления его стали выше стремлений других животных, и получил он право пользоваться всем видимым<sup>5</sup>.

Ключевая роль выдры в установлении жизненной гармонии в мире, как она представлена в орочском тексте, проясняет появление следующей фразы во второй части 1-го паруса «Детей Выдры»:

Покачивая первые дни золотого счастья, Матьер Мира — Выдра показывается на волнах с рыбой в зубах и задумчиво смотрит на свои дела.

(Творения, с. 432)

К тому же отметим, что фольклорный текст может служить объяснением самого названия — «Дети Выдры».

В основе рассказа «Окб» (впервые опубликованного в НП) также лежит орочский текст, записанный Маргаритовым. В центре повествования Хлебникова — любовь женщины к своему родному брату. Большую часть текста составляет взволнованный рассказ этой женщины о своих чувствах. Она признается брату в любви, чем ужасает его; в результате ей приходится покинуть родной кров. Рассказ заканчивается тем, что женщина строит новое жилище, убирает его так, чтобы казалось, будто в нем давно живут, и остается ожидать брата.

Этот сюжет с его нарочито неопределенной концовкой становится совершенно понятным, если его сопоставить со следующим отрывком из третьего предания, записанного Маргаритовым:

По прошествии нескольких лет у них родились сын и дочь. Когда дети выросли, отец отвел их в тайгу и поселил в отдельной юрте. Дети долго жили вместе как брат с сестрой. Брат ловил рыбу, зверей и т.п., а сестра шила одеж-

ду, готовила пищу, убирала юрту и т.п. Долго они так жили, наконец сестра начала скучать, то сердилась не в меру на брата, то слишком была ласкова с ним, а брат все был одинаков, только и знал, что ходил на охоту. Вот однажды брат возвратился с охоты и не нашел сестры дома, поискал, искал ее вокруг и ушел опять на охоту. Сестра же в это время ушла далеко в тайгу, сделала там новую юрту и возвратилась опять домой. Приходит брат и спрашивает ее: «Ты где была?» Сестра рассказала ему, что она была далеко в тайге и видела там новую юрту и в ней голую женщину, которая просила ее, чтобы она прислала к ней своего брата. Брат согласился идти к ней, и сестра рассказала ему, куда и как идти. Брат пошел, но не нашел, тогда сестра велела ему целых два дня искать ее: брат проходил два дня, но юрты не нашел. Тогда сестра велела ему искать три дня, и тогда, говорит, наверняка найдешь. Брат пошел и действительно на третий день увидел юрту, подошел к ней и видит, что в ней сидит голая женщина с закрытым лицом. Вот он вошел в юрту и схватил ее, но она ни слова и не пошевелилась, он раскрыл ей лицо и был удивлен сходством ее с сестрой. Начал убеждать ее сознаться, что она была его сестра, но она окончательно отказалась и только ласкалась к нему. Тогда он предложил ей пробыть в этой юрте еще несколько дней, а сам пошел домой, чтобы посмотреть, действительно ли сестра его была дома. Как только он вышел, она оделась и скорей, скорей прямой дорогой побежала домой. Приходит брат и видит, что сестра его действительно сидит дома, а та женщина, следовательно, не его сестра, а другая. Сейчас же, поев немного, опять пошел к открытой им так случайно женщине с намерением взять ее себе в жены. Сестра, как только он скрылся, опять прямой дорогой опередила его, разделась и опять села в юрте на то же место. Пришел брат, обнял и взял ее себе в жены. Прожили они в этой юрте три дня и брат радовался тому, что он приведет к своей сестре жену, помощницу в хозяйстве, но увы, сестры дома не оказалось, и он тут только понял, что сестра обманула его, но уже было поздно вернуть прежние братские отношения, и они зажили как муж с женой<sup>6</sup>.

Таким образом, «Окб» оказывается переработкой первой части орочского предания — до того места, где говорится, как сестра обдумывает свой изощренный план обмана.

В дополнении к основному сюжету Хлебников включает в свой текст краткий пересказ мифа о трех солнцах. Вот как сестра описывает песни брата:

Он все поет о каких-то двух солнцах, убитых предком. Будто они упали в море и погасли, а третье осталось, и всем стало легче жить.

(Творения, с. 509)

Отсылка к легенде о кровосмешении обнаруживается и в стихотворении Хлебникова «Песнь мне». Это важный для Хлебникова поэтический манифест, в котором переплетаются многие темы его раннего творчества. При этом доминирует воинственная антизападническая нота. Противопоставляя Западу сильную многонациональную Россию и говоря о ее будущем («Сей разноязычный кровей стан / Окуй, российское железо!» — НП, с. 206), поэт привлекает орочский сюжет:

Пусть произойдет кровосмешение!  
Братья, полюбимте < нрзб. > друг друга.  
Судьбы железное решенье

Прочсть я мог в часы досуга.  
Так молодой когда-то орочон  
Любил коварную сестру  
И после прокляя, научен,  
Ушел к близмечному костру.  
(НП, с. 206)

Последние две строки этого отрывка не совсем ясны. Тем не менее можно предположить, что они имеют своим источником третье из записанных Маргаритовым преданий, а именно ту его часть, где говорится о сыне, родившемся от кровосмесительного союза:

Пошли у них дети, были и мальчики, были и девочки. Нашли они затем и то место, где жил первый человек с уткой, там было уже много юрт и много людей. Каждый мальчик нашел там себе жену, а каждая девочка мужа. Только один брат остался без жены. Пошел он раз на охоту, поймал белку и хотел ее убить, но вдруг белка заговорила по-человечески и упрекнула его за то, что он рожден от брата с сестрой. Он бросил эту белку и пошел дальше, но какого зверя он ни встречал, всякий ему говорил то же, т.е. что он рожден от брата с сестрой. Раздраженный этим он пришел домой и начал говорить об этом отцу; отцу стало стыдно, и он молча наклонил голову и отвернулся в сторону, признав таким образом свою вину пред сыном. Тогда сыну ясно стало, что это была правда, взял отца с матерью, посадил в лодку и пустил их без весла в море. Так отец с матерью и уплыли от своих детей. Жил, жил этот сын один, и стало ему жаль своих родителей. Вот он и пошел искать их, долго искал их, но нигде не нашел; начал молиться Андури, чтобы он помог ему отыскать отца с матерью. Андури услышал его молитву, поднял его на небо, привязал к его ногам лыжи и велел идти на другую сторону неба к отцу и матери. Сын пошел и больше не возвращался, остался на небе только след от его лыж, след этот и теперь виден на небе (млечный путь)<sup>7</sup>.

Если этим текстом навеяны последние строки приведенного выше отрывка из стихотворения Хлебникова, тогда перед нами немотивированный логический сдвиг, когда слово *орочон* относится одновременно к двум персонажам. Такой сдвиг хотя и несколько необычен, но вполне допустим у Хлебникова<sup>8</sup>.

Источниками хлебниковских произведений являются не только фольклор и мифология различных народов, но и их ритуальная практика. В контексте данного исследования примером может служить праздник медведя — одна из основных ритуальных церемоний орочей (широко распространенная среди народов Сибири). Маргаритов приводит довольно полное описание этого празднества. Вот несколько наиболее важных отрывков из него:

Христианских празднеств орочи не признают, да и не знают о них ничего, из своих же диких празднеств до настоящего времени соблюдается только один, это праздник в честь медведя.

В начале второй половины зимы, когда охота за соболем почти уже прекращается, кто-нибудь из орочей, вскормивший к этому времени медведя,

устраиает торжество в честь медведя, на которое приглашает всех жителей окрестных селений. < ... >

К назначенному для торжества дню съезжаются все орочи, желающие праздновать. Самого виновника торжества откормливают к этому времени на славу, обещивают разными лоскутками и побрякушками и общими силами водят его по юртам. < ... >

Когда пришло время покончить с медведем, его привязывают к какому-нибудь столбу или дереву, и он становится предметом стрельбы в цель. Первый стреляет хозяин, а за ним отличившиеся на состязаниях стрелки. Сначала стреляют на расстоянии сажен 30, и если стрельба была неудачна, то подходят ближе сажен на 10, если и на таком расстоянии никто не убил медведя, то подходят еще ближе. Бывают случаи, что медведя не убивают стрелами и на близком расстоянии, тогда хозяин закалывает его копьем. Затем разводятся костры для поджаривания мяса на вертелах, садятся все в кружки, и начинается трапеза<sup>9</sup>.

В сжатом виде художественное изложение приведенного описания мы находим в следующем отрывке из начала 1-го паруса «Детей Выдры»:

В верхнем углу площадки, по закону складней, виден праздник медведя. Большой черный медведь сидит на цепи. Листвени Севера. Вокруг него, потрясая копытами, сначала пляшут и молятся ему, а потом с звуком бубен и плясками съедают его.

(Творения, с. 431)

Использование Хлебниковым монографии Маргаритова — лишь один пример «вмонтирования» поэтом в свои произведения разнообразных научных и художественных источников. Ключевая задача дальнейших исследований — выявить «круг чтения» поэта и степень его влияния на те или иные тексты.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первые три части 1-го паруса «Детей Выдры», «Окб» и «Пламена» написаны в 1912 г.; «Песнь мне» создана, вероятно, в 1911 г.

<sup>2</sup> Маргаритов В. П. Об орочах Императорской гавани. СПб., 1888.

<sup>3</sup> Маргаритов В. П., с. 28.

<sup>4</sup> Харджиев указывает на этот факт в своем комментарии: «Мифологическая тема убийства двух солнц, заимствованная Хлебниковым из орочонской космогонии, использована также в 1-м парусе "Детей Выдры" и в орочонской повести "Окб"» (НП, с. 447).

<sup>5</sup> Маргаритов В. П., с. 28 (курсив мой. — Х.Б.).

<sup>6</sup> Маргаритов В. П., с. 28—29.

<sup>7</sup> Маргаритов В. П., с. 29.

<sup>8</sup> Другие примеры использования Хлебниковым подобных сдвигов см. в анализе стихотворения «Конь Пржевальского» в кн.: P o m o r s k a К. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague, 1968.

<sup>9</sup> Маргаритов В. П., с. 33—34.

## СТИХОТВОРЕНИЕ В. ХЛЕБНИКОВА «БЕХ»

Текст басни Велимира Хлебникова «Бех» («Знай, есть трава, нужна для мазей...») был опубликован по белой рукописи автора в изданном А.Е. Крученых сборнике «Записная книжка В. Хлебникова»<sup>1</sup>. Этот же текст затем был включен во второй том «Собрания произведений Велимира Хлебникова», подготовленного к печати Н. Л. Степановым (СП, с. 243). На страницах данного издания стихотворение публикуется в числе других, написанных Хлебниковым в 1916 г. Такая хронологическая приуроченность текста оспаривается Н. И. Харджиевым, который считает временем создания «Бега» 1913 г.<sup>2</sup> К этому выводу исследователь пришел на основании пометы на полях другого стихотворения («записанного на листе того же формата и тем же почерком, что и текст басни»), в которой упоминается законченная в 1913 г. «сверхповесть» «Дети Выдры» («Дети Выдры — Каменскому»).

Ниже следуют три текста. Первый и второй представляют собой соответственно черновую и беловую редакции «Бега»<sup>3</sup>. Третий текст логически вычленен нами из белой редакции басни.

### I

1 Но  
2 [И] та земля забыла смех  
3 [год] месяц всадник  
4 Лишь в [день] чумной [там] [лебедь] несся.  
5 И кости бешен < н > о кричали бех  
6 Одеты зелению [что]  
7 [что] из  
8 [Покрыты] [тканями] [из] проса.  
9 гривах

Chlebnikov's Poem «Bech». — *Russian Literature*. 1974, № 6, p. 5—19. Печатается с разрешения издательства «Mouton de Gruyter».

© Mouton, 1974

10 Растет на [сушах] и на грязях  
11 полезная [на] при  
12 Трава [любимая [при] мазах  
13 [ < На землях тех >  
14 [ ей имя бех ]  
15 И [повесть есть] о старых князях  
16 есть рассказ  
17 дед  
18 Когда [груз] лет был меньше стар  
19 дралась с гурьбой [там сто]  
20 Здесь [билась] Русь [с толпой] татар  
21 [утомившись] устало  
22 Одни [пришельцы] полегли  
23 Блестели черные затылки  
24 И холодели взоры пылки  
25 Остались живы кто могли  
26 С вязанкой жалоб и невзгод  
27 Пришел на смену новый год  
28 И отроки держа свирели  
29 [Его певцами быть хотели]  
30 К нему таинственно летели  
31 Про тлен минувшего запели.

II

1 Бех.  
2 басня  
3 Знай, есть трава, нужна для мазей.  
4 по м  
5 Она растет [на] граня[х] грязей.  
6 [Как] То  
7 [Где] [Но] есть рассказ о старых князях:  
8 Когда груз лет был меньше стар  
9 Здесь билась и сто  
10 [Там][Здесь дралась] Русь [с ордой] татар.  
11 С вязанкой жалоб и невзгод  
12 Пришел на смену новый год.  
13 [Туда, одни где в гробах спят]  
14 [Где те устало полегли]  
15 [прочь] [удрали]  
16 [А] [те] [спасались] [кто могли.]  
17 [Его пособники]  
18 [Его товарищи] [И многие дыша в] Его помощники  
19 [Что ж!] [А отроки держа свирели] в свирели

20                   весенние  
21 Про дни [сны] [сквозившего] свистели.  
22                   [дни]  
23           [Про тлен минувшего запели]  
24                                   толстые  
25                   И щеки [круглые] надули  
26                   И стали [толсты] точно дули.  
27                                   круглы  
28                   та  
29                   [что ж!]  
30 Но [та] земля забыла смех  
31                                   день  
32                                   [год] здесь лебедь  
33 Лишь в [год] чумной [здесь орел здесь] несся  
34 И кости бешено кричали: бех  
35 Одеты зеленью из проса  
36                   [Обвиты гранями]  
37 [Обросши знаками вопроса]  
38 И кости звонко выли: да!  
39                   [целы]                   [на]  
40 Мы будем [помнить] [бой] [всегда]  
41                                   помнить [бой навсегда!]  
42   бой всегда.

### III

### БЕХ

### Басня

1           Знай, есть трава, нужна для мазей.  
2           Она растет по граням грязей.  
3           То есть рассказ о старых князях:  
4           Когда груз лет был меньше стар,  
5           Здесь билась Русь и сто татар.  
6           С вязанкой жалоб и невзгод  
7           Пришел на смену новый год.  
8           Его помощники в свирели  
9           Про дни весенние свистели,  
10          И щеки толстые надули,  
11          И стали круглы точно дули.  
12          Но та земля забыла смех,  
13          Лишь в день чумной здесь лебедь несся,

- 14 И кости бешено кричали: «бех»,  
15 Одеты зеленью из проса,  
16 И кости звонко выли: «Да!  
17 Мы будем помнить бой всегда».

При сравнении текстов II и III с вариантом басни, опубликованным в СП, обнаруживаются две неточности, допущенные Крученых. Первая заключается в перестановке определяемого слова и эпитета в строке 13: *день чумной* заменен на *чумный день*; вторая — во включении в публикуемый текст строки 37, II, дублирующей на разных уровнях строку 35, II и зачеркнутой самим Хлебниковым.

В дальнейшем предметом нашего анализа будет в основном текст III. Он содержит 17 строк. В рукописи отсутствует разбивка на строфы, однако тематически текст можно условно разделить на три части. В первой (строки 1—5) сообщается о существовании некой безымянной травы и о давней битве русских с татарами. Вторая часть (6—11) представляет собой причудливое описание наступления Нового года. В третьей части (12—17) говорится о «земле», усеянной костями, в «вое» которых слышатся воспоминания о минувшем сражении, названном в строках 3—5. Ниже будет показано, что на семантическом уровне первая и третья части теснейшим образом связаны между собой и что обе они противопоставляются второй части.

Важным ключом к образному ряду начальных строк басни (1—2) служит название произведения. Слово *бех*, не входящее в основной словарный фонд современного русского языка, зафиксировано в некоторых южно-великорусских (Курск) и украинских говорах: «*Бех*. Ядовитое растение. *Cicuta virosa* T., сем. зонтичных, растущее в болотистых местах»<sup>4</sup>.

Естественно предположить, что строки 1—2, содержащие сведения о растении, название которого вынесено в заглавие, имитируют типичную статью из травника: «Есть трава именем *поромон*, растет возле болот, кустиками, собою волосата, что черные волосы. Та трава велми добра от нечистого духу и от черной болезни...»<sup>5</sup>

Сведения о медицинских свойствах беа меняются от источника к источнику. Согласно А. Е. Бурцеву, «сухую траву в смеси с хлебом употребляют для отравы крыс и мышей». Казимеж Мошинский упоминает о том, что в Литве (в районе Вильнюса) бех применялся при лечении ревматизма. А в справочнике Е. Н. Залесовой и О. В. Петровской мы находим аналог, по-видимому единственный, хлебниковскому «рецепту» использования беа: «Бех ядовитый употребляется только снаружи — в мазях и то очень редко»<sup>6</sup>.

В строках 3—5 осуществлен переход к теме битвы между русскими и татарами. Главное предложение в строке 3 связывает эту тему с темой растения с помощью двойственности референции указательного местоимения *то*<sup>7</sup>.

Некоторый архаический оттенок придает стиху 3 словосочетание *старых князях*, которое встречается в древнерусских текстах: «Вда им волю всю и уставы старых князь» (Новгородская 1-я летопись); «Почнем же, братие, повесть сию от старого Володимера до нынешняго Игоря» («Слово о полку Игореве»). Хронологическую приуроченность и архаизацию образа усиливает строка 4: «Когда груз лет был меньше стар», относящая время действия к далекому прошлому, а также употребление слова *Русь* (5). О битве же говорится мало. Противопоставление «Руси» «ста татарам» (5) предполагает численное превосходство русских, однако об исходе сражения не сообщается.

В первой части прослеживаются многочисленные семантические связи между лексическими единицами. Такого рода связь между паронимическим сочетанием *граням грязей* (2) и метафорой *груз лет* (4) подкрепляется еще одним текстом Хлебникова. В статье «Каким образом в со», написанной, вероятно всего, в 1912 г. и входящей в серию работ, посвященных проблеме инвариантной семантической нагрузки отдельной звуковой единицы (которая выводится Хлебниковым из сравнения значений и этимологий разных слов, начинающихся с этой единицы), он пишет: «Если грязь — источник гор на дороге, князь — источник, водопад закона [кона], то связь — условие сов и сычей, то есть малоподвижных неуклюжих движений сучков...» (НП, с. 338). Здесь, возможно, содержится указание на семантическую (а не только паронимическую) мотивированность выбора слова *груз* в басне, которое, как и слово *гора*, стоящее в приведенном тексте рядом со словом *грязь*, характеризуется признаками «тяжести» и «массы».

В статье обосновывается связь между словами *грязь* и *князь*, объединенными в басне тройной рифмой в строках 1—3. Аналогичным образом они связаны между собой в начале незавершенного стихотворения, датированного 1916 годом:

Да, есть реченья князь и кнезь.  
Вершинней тот из них, кто вещь,  
И меньше тот из двух, кто вещь.  
Огрезьте грязь приказом: грезь!  
(НП, с. 270)<sup>8</sup>

Наиболее вероятным источником этой прочной ассоциации могли быть следующие образцы паремиологических текстов:

а) «Рожь говорит: меня хоть в золу, да в пору; а овес: топчи меня в грязь, буду князь»;

б) «Взят из грязи, да посажен в князи»;

в) «На дороге грязь, так овес князь» (последний пример явно обыгрывается в начальной фразе отрывка, цитируемого выше: «Если грязь — источник гор на дороге, князь...»)<sup>9</sup>.

По представлениям Хлебникова, существует связь на семантическом уровне между словами *стар* (4) и *сто* (5), в данном случае объединенных рифмой. В статье «Разговор двух особ» (1912), излагая некоторые идеи об отражении количественными числительными первобытных общественных отношений, он заявляет: «В именах числительных сквозят занятия родового быта, свойственные и доступные этому числу членов <...> Сто означало общину, управляемую старым, синеглазым вождем племени (рыба, рыбарь, сто, старик)» (СП, V, с. 184). Такой подход к этимологии этих слов, по-видимому, обусловил (наряду с углублением рифмы) выбор окончательного варианта: *сто татар* в 5, III (вместо предыдущих вариантов *с толпой татар* (20, I), *с гурьбой татар* (19—20, I), *там сто татар* (19—20, I), *с ордой татар* (10, II)).

Заметим, что в первой части басни корневая морфема *стар* выступает в роли слова-темы (анаграммы, по определению Ф. Соссюра)<sup>10</sup>, маркируя ретроспективность этой части на содержательном уровне. Дистрибуция морфемы в тексте отличается строгой симметрией: морфема прослеживается как в левой (1—3), так и в правой (3—5) частях текста (*есть трава* (1), *растет* (2), *есть рассказ* (3), *старых* (3), *стар* (4), *сто татар* (5)).

Во второй части басни осуществляется резкое переключение в другой тематический план. Одной из функций этой части является указание на иной временной пласт. Параллель имеющемуся здесь образу персонифицированного Нового года обнаруживается в шуточной поэме Хлебникова «Суд над старым годом» (1912). В ней говорится об уходе Старого года (изображенного стариком, ревностно заботящимся о своих привилегиях) и восшествии на престол Нового года (нагловатого, неотесанного юнца). Вначале между ними возникает конфликт, главным образом из-за невоспитанности нового правителя. Потом, однако, поддавшись на уговоры присутствующих, Старый и Новый годы мирятся, и передача власти происходит вполне дружелюбно.

Хотя в «Бехе» Новый год жалобный, а не самоуверенный, автосамоцитация здесь налицо. Однако коннотации второй части далеко не очевидны. На фоне вероятного прототекста «жалобы и невзгоды» басенного Нового года не могут толковаться однозначно, тем более что в басне упоминаются спутники Нового года, «его помощ-

\* Д а л ь В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1978—1980, т.1, с. 403. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

ники», которые свистят в свирели, возвещающая скорый приход весны, времени, традиционно связываемого с пробуждением жизни и эмоциональным подъемом. Вместе с тем при чтении басни возникают определенные негативные ассоциации. Объединение рифмой слов *невзгод* (6) и *год* (7) позволяет предположить наличие синтагматической связи между ними (ср. в «Суде над старым годом»: «В год невзгод, как в год случая...» (НП, с. 37)). Кроме того, эпитет *толстый* (10) в сочетании с определяемым словом *щеки* (10) вызывает достаточно негативные ассоциации (ср. поговорку: «Толстогубый да толстощекий — объедала», — Даль, т. 4, с. 653). В целом во второй части воспроизводится атмосфера вымученного, несколько гротескного веселья.

Третья часть стихотворения посвящена описанию печального места старинной битвы, усеянного человеческими костями. Эмоциональные ощущения, порождаемые строкой: «*Но та земля забыла смех*» (12), усиливаются контекстуальным переосмыслением эпитета *чумной* (13), а также образом лебедя, имеющим определенную окраску в литературной и фольклорной традициях.

У Хлебникова слово *чумной*, очевидно, имеет более широкие коннотации по сравнению с его словарным значением. Это подтверждается письмом поэта к М. В. Матюшину, датированным 1913 г. Выражая соболезнование по поводу смерти жены Матюшина Елены Гуро, Хлебников замечает:

Вообще есть слова, которые боязно произносить, когда они имеют предметное содержание. Я думаю, что такое слово *смерть*, когда оно застает тебя врасплох. Чувствуешь себя должником, к соседу которого пришел взаимодавец. Собственно, смерть есть один из видов чумы, и, следовательно, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы...

(НП, с. 365)

В свете сказанного слова *день чумной* можно прочесть как синекдохическую замену сочетания *смертный день*.

Упоминания лебедя в описаниях битвы присутствуют в древнерусских текстах. Лебеди, бьющие крыльями, упоминаются как в «Слове о полку Игореве», так и в «Задонщине». Затем уже в XX веке они появляются в стихотворном цикле Блока «На поле Куликовом». Хлебников использует этот образ в поэме «Внучка Малуши»:

Красные волны  
В волнах ковыля,  
То русскими полны  
Холмы и поля.  
Среди зеленой нищеты,  
Взлетая к небу, лебедь кычет  
И бьют червлёные щиты  
И сердце жадно просит стычек.  
(СП, II, с. 65)

В русской фольклорной традиции летящий лебедь иногда рассматривается как дурное предзнаменование: «Крик пролетающих лебедей считается приносящим несчастье: Где лебеди пролетают, крича, там семь лет урожая не будет (белор.)»<sup>11</sup>.

В стихе 14 появляется наконец слово *бех*, вынесенное в заголовок произведения. Семантическая мотивировка этого стиха («И кости бешено кричали: “бех”») не может быть раскрыта исходя лишь из ранее изложенного. Однако она проясняется при обращении к более широкому культурному контексту. Об этиологии этого специфического названия растения *Cicuta virosa* рассказывает украинская легенда, коротко изложенная в примечании в словаре Н. И. Анненкова: «О происхождении названия “бех” в Малороссии есть особая легенда — о битве между татарами и казаками, из костей которых и выросла трава, кричавшая “бех”»<sup>12</sup>. Хлебников несколько трансформирует содержание легенды, отнеся время действия в более далекое прошлое. Однако нет сомнений, что именно эта легенда является источником стиха 14; она же позволяет установить связь между темами травы и битвы в первой части произведения.

В строке (14) слово *бех* приобретает и иные, более конкретные коннотации. Эта строка представляет собой сжатую, хорошо организованную стиховую единицу, отмеченную метрически: она написана 5-стопным ямбом, противопоставленным 4-стопному ямбу остальных стихов басни. На фонологическом уровне стих 14 характеризуется симметричным распределением начальных фонем (за исключением союза *и*): /к/-/б'/-/к/-/б'/. Такая симметрия служит основанием для поэтической ретимологизации лексических единиц, при которой *бех* вводится в семантическое поле наречия *бешено*. Возможность такой ретимологизации, или ресемантизации, подтверждается еще и тем, что одним из народных названий *Cicuta virosa* в русских диалектах было *бешеница*, а другим — *крикун*<sup>13</sup>. Вполне возможно, что эти два названия растения и определили выбор как слова *бешено*, так и слова *кричали*. Кроме того, фонетическая близость слова *бех* к древнерусской форме аориста *бѣх* порождает игру слов, также увеличивающую семантическую нагрузку этого ключевого слова.

Вслед за образом зеленого покрывала из проса (строка 15) на месте бывшего сражения следует клятва, которую приносят «кости» павших воинов, — никогда не забывать той битвы, в которой они полегли (16—17). Эмоциональное воздействие этих строк усиливается за счет особой их организации на более низких уровнях. Синтаксический параллелизм стихов 16—17 со стихом 14 (союз + наречие образа действия + глагол в функции предиката + прямая речь) переходит на семантический уровень: первые два слова в них (*И кости*) идентичны, а слово *выли* есть, в сущности, усилен-

ние слова *кричали* (III, 16—17). В строке 17 прослеживается симметрия и на фонологическом уровне: начальные фонемы слов являются губными (/м/-/б/-/п/-/б/-/в/), причем три центральные фонемы объединяются по общему смыслоразличительному признаку «глухость/звонкость».

Особая организованность стиха на низших уровнях текста в строках, содержащих слова с начальным *б*, свидетельствует о возможной внетекстовой мотивации; помимо строк 14, 17 слова с начальным *б* содержат строки 4 (*был*) и 5 (*билась*). Иначе говоря, слова с начальным *б* присутствуют в первой и третьей частях басни, которые, как было показано выше, тесно связаны на семантическом уровне.

Данный прием объясняется, вероятно, упомянутым выше стремлением Хлебникова установить семантические инварианты отдельных звуков. Здесь весьма существенно, что, по его мнению, начальный согласный может определять значение слова. Как следует из работ поэта, посвященных проблемам языка, данное предположение приобретает в его творчестве статус эвристического приема. Значение, которое он приписывает звуку *б*, иллюстрируется следующими двумя выдержками. В статье «Разговор Олега и Казимира» (1913) Хлебников пишет:

Олег: Важно отметить, что судьба звуков на протяжении слова не одинакова и что начальный звук имеет особую природу, отличную от природы своих спутников <...> В России начинается с *Б* мятеж ради мятежа.

(СП, V, с. 191—192)

Эта же мысль развивается в почтовой открытке, отправленной Крученых в 1913 г.:

Если *ч* сопутствует смысл угасания жизни, исчезания: почить, и тени бытия, то *б* — вершина бытия — бить, берло, бердыш. Бес следовательно стоит в стране буйства, битвы, беды и других проявлений крайнего ужаса.

(СП, V, с. 302)

Из шести слов с начальным *б* четыре — *билась* (5), *бешено* (14), *бех* (14), *бой* (17) — содержат отмеченный выше семантический признак. В первом, втором и четвертом случаях значение выражено самим корнем. В слове *бех* этот признак появляется в результате описанной выше ресемантизации. Обращает на себя внимание морфологическая идентичность первой и третьей пар слов: *был* (4) и *билась* (5); *будем* (17) и *бой* (17); одним членом каждой пары являются формы глагола *быть*, другим — однокоренные слова (*билась* — *бой*).

Симметричное распределение слов с начальным *б* и синтактико-семантический параллелизм стихов 14 и 16—17 могут свидетельствовать о смысловой эквивалентности двух отрезков прямой речи. Последний и.л. является эксплицитной формулировкой,

своеобразным переводом на уровень высказывания семантических импликаций восклицания *бех*.

Перейдем теперь к более подробному рассмотрению функции и места второй части в тексте басни. Как уже отмечалось, ее тема — новогодний праздник, календарное событие, в славянской и других традициях предшествующее началу весны. Несмотря на то что у различных народов дата празднования варьируется, совокупность представлений, связанных с этим праздником, вполне универсальна. Так, новогодний праздник повсеместно означает наступление нового календарного цикла. В эти дни совершаются ритуалы регенерации жизни. Более того, как показал М. Элиаде, новогодний праздник получает особое космологическое осмысление: «...периодическое возрождение времени предполагает более или менее явно — особенно в исторических цивилизациях — новое сотворение, иначе говоря, повторение космогонического акта. И эта концепция периодического сотворения, то есть циклического возрождения времени, ставит вопрос об упразднении “истории”...»<sup>14</sup>

О том, что такого рода представления лежат в основе второй части басни, свидетельствуют варианты стиха 9, III (конец второй части) из черновиков поэта: «Про тлен минувшего запели» (31, I; 23, II), «Про дни минувшего запели» (22—23, II), «Про сны минувшего запели» (21—23, II), «Про сны сквозившего свистели» (21, II). Заметим, что идея цикличности времени была хорошо знакома Хлебникову, который еще в 1912 году писал о повторяемости циклов истории и возможности выявления законов, ими управляющих.

Собрав воедино различные элементы семантического уровня, восстановим те глубинные оппозиции, которые лежат в основе структуры произведения. Обращаясь к традициям фольклора и древнерусской литературы, Хлебников конструирует современную басню, опознаваемую прежде всего по дидактическому финалу. Центральная часть стихотворения затрагивает проблему века «жалоб и невзгод», века, ставящего под вопрос прошлое и будущее, ищущего прибежище в гротескном веселье. На временной оси первая и третья части соответствуют отрезкам, обозначающим далекое прошлое и будущее, тогда как вторая часть располагается между ними: это или менее далекое прошлое (нежели события первой части), или момент, близкий к настоящему. Темы первой и последней частей резко отличаются от темы средней; дух, воля участников древней битвы переносятся в будущее. Сверхъестественный возглас в последних строках басни несет в себе отрицание любой попытки перечеркнуть прошлое: память о былом сражении вопреки законам природы пронизывает время, Противостоя Настоящему, Прошлое объединяется с Будущим<sup>15</sup>. В «Бехе» в

значительной степени воспроизводятся темы и пафос финальной строфы поэмы «Суд над старым годом»:

То, что будет, чья вина?  
Старость люди не забыли.  
Но что будет впредь страна,  
Где сердца давно уж были?  
Новый год, смеясь, я встречу,  
Встречу хладен и спокоен.  
Так готов рассеять сечу  
Каждый умный светлый воин.  
(НП, с. 45)

Тема борьбы русских с татарской ордой встречается и в других произведениях Хлебникова: в рассказе «Смерть Паливоды» и в двух вариантах стихотворения «Курган». Рассказ «Смерть Паливоды» (1911) представляет собой подражание историческим повестям Гоголя. В центре этого стилизованного повествования — один из походов запорожских казаков, относящийся ко времени заката Сечи. Сюжет рассказа незамысловат: после успешного набега участники похода по пути домой попадают в засаду, устроенную отрядом крымских татар; в результате многие казаки погибают, а душа одного из них, Паливоды, устремляется к небесам (как отмечает Харджиев, данный мотив навеян повестью «Тарас Бульба» (НП, с. 457—458)) и оттуда наблюдает за боем, заканчивающимся полной победой его товарищей.

Позднее «Смерть Паливоды» включается Хлебниковым в «сверхповесть» «Дети Выдры» в качестве 4-го паруса. В результате такого монтажа тема гордого противостояния традиционному сопернику сопрягается с историософскими рассуждениями и националистическими мотивами следующей части произведения. Хотя эти части «сверхповести» различны во многих отношениях, благодаря тематическому сходству они дополняют друг друга.

В завязке стихотворения «Курган» в обоих вариантах показан набег сибирских татар на русские земли. Однако далее сюжетные линии расходятся. В первом варианте (Творения, с. 93) затем рассказывается о судьбе запорожского казака, а во второй и третьей строфах — о кургане, где он похоронен, и развивается тема времени: «Лежит суровый запорожец / Часы столетий под курганом».

Во втором варианте в повествование включаются и современные политические мотивы:

Копье татар что грубо трогало  
На землю с тихим стоном клонится.  
Но всю страну разграбив догола  
Бежала прочь Сибири конница.

Хранил железный лик еврея  
Курганный воин, умирая.  
Молчит земля. Свист суслика, его нора и  
Курганный день идет скорей.

[Теперь же] Свинец костей как примесь Цеппелина  
Месется в небе. В лодке немчик.  
И оловом костей забыта та долина  
Забыт и глаз предсмертный жемчуг<sup>16</sup>.

В приведенном тексте более детально разрабатываются темы, заявленные в «Беже». Прошлое и настоящее оказываются сопоставимыми: на первый план выходит сравнение далекой битвы и современной войны. Через связь двух эпох вводится тема сохранения в памяти потомков событий прошлого; однако решение этой темы в стихотворении «Курган» отличается от ее решения в «Беже».

Некоторые аспекты отношения Хлебникова к первой мировой войне, отраженные в его публицистических и художественных произведениях, ощущаются при прочтении «Бежа» и других произведений поэта, рассмотренных выше. Хлебников предвидел войну между Российской и Германской империями еще в 1908 году — в октябре в ответ на сообщение об аннексии Боснии и Герцеговины Австро-Венгрией поэт призывает славян к крестовому походу против Германии:

...Русские кони умеют попирать копытами улицы Берлина. Мы этого не забыли. Мы не разучились быть русскими. В списке русских подданных значится нюрнбергский обыватель, Эммануил Кант. Война за единство славян, откуда бы она ни шла, из Познани или из Боснии, приветствую тебя! («Воззваниц к славянам»)<sup>17</sup>

Во многих текстах 1908—1914 гг. Хлебников повторяет свое пророчество. Он приветствует предстоящую войну, для него она всего лишь эпизод в извечной борьбе славянского и германского миров. Свои рассуждения по поводу этого конфликта поэт подкрепляет историческими параллелями, которые присутствуют во многих его произведениях, обуславливая появление как целых сюжетов, так и отдельных образов.

Характерным примером использования Хлебниковым исторических параллелей может служить его обращение к фигуре государственного деятеля времен царствования Анны Иоановны А.П. Волынского. Так, в поэме «Хаджи-Тархан» коротко упоминается казнь несчастного министра:

И в звуках имени Хвалынского  
Живет донине смерть Волынского.  
И скорь безглавных похорон  
Таится в песне тех сторон.  
- (Творения, с. 248)

Образ Волынского сна появляется в последнем парусе «сверхповести» «Дети Выдры», где поэт обращается к популярному античному жанру — «разговорам мертвых». Как и другие персонажи этой части — исторические и культурные деятели, — Волынский коротко комментирует значение своей собственной судьбы: «Знайте, что новые будут Бироны / И новых “меня” похороны» (Творения, с. 453). Наконец, в острой газетной заметке «Западный друг», направленной против Германии, Хлебников проводит аналогию между связываемой с именем Волынского политической коллизией и современной ситуацией:

...Совет немцев много встревожил, так как в нем увидели знакомый понаслышке дуэт Бирона с Волынским и не знали, могут ли такие дуэты повторяться дважды<sup>18</sup>.

Уверенность в неизбежности грядущего конфликта приводит поэта к размышлениям об отношении к нему русских и о его возможном исходе. За редким исключением, будущее представляется Хлебникову однозначным. Свое предсказание он сформулировал в воинственном двустиишии в «Детях Выдры»: «Бойтесь русских преследовать, / Мы снова подыдем ножи» (Творения, с. 441).

Все вышесказанное позволяет определить место стихотворения «Бех» в творческом наследии Хлебникова: эта басня является одним из произведений, в которых реконструируется вероятная позиция России и ее граждан по отношению к ожидаемой поэтом великой войне. Со временем, когда прогнозируемые события обрели черты реальности, оптимизм ранних произведений поэта уступил место горькому антивоенному пафосу поэм «Война в мышеловке» (1919) и «Берег невольников» (1921).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Записная книжка В. Хлебникова. М., Изд. Всерос. союза поэтов, 1925, с. 6.
- 2 Датировку Харджиева см. в примечании к стихотворению «О, черви земляные...» (НП, с. 406).
- 3 Автор выражает благодарность Н. И. Харджиеву за предоставленные им материалы — копии текстов басни и разрешение воспроизвести их в статье.
- 4 Словарь русских народных говоров, т. II. М.—Л., 1966, с. 284—285; см. также: Словарь украинского языка. Ред. Б. Д. Гринченко, т. I: А—Ж. Киев, 1907, с. 54; А н н е н к о в Н. И. Ботанический словарь. 2-е изд. СПб., 1878, с. 98—99. Многочисленные украинские наименования *Cicuta virosa* см. в кн.: М а к о в і е с к і S. Słownik Botaniczny Łacinsko-Mańoruski. — In: Prace Komisji Językowej. 24. Polska Akademia Umiejętnosci, Kraków, 1936, s. 97.
- 5 К а л а ч е в Н. Книга, глаголема травник. — В кн.: Архив исторических и практических сведений, относящихся до России, т. I. СПб., 1858, с. 78.
- 6 Б у р ц е в А. Е. Травник. — В кн.: Полн. собр. этнографических трудов, т. 10. СПб., 1911, с. 46; М о s z y Ń s k i К. Kultura ludowa Słowian, t. 2, cz. I.

Warszawa, 1967, s. 227; Залесова Е. Н., Петровская О. В. Полный русский иллюстрированный словарь-травник и цветник, т. I. СПб., 1898, с. 222.

<sup>7</sup> С одной стороны, местоимение отсылает к антецеденту: названию басни или подлежащему первого предложения — *травы*; с другой — предваряет последующий рассказ о событиях.

<sup>8</sup> См. вариант этого стихотворения в СП, V, 43.

<sup>9'</sup> Ср. также загадку: «Брось в грязь — будет князь» (ответ: *овес*) в кн.: Загадки. Под ред. В. В. Митрофановой. Л., 1968, с. 75.

<sup>10</sup> Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. — Mercure de France, février 1964, p. 243—262. Другой пример анаграммы в тексте Хлебникова разбирается Вяч. Вс. Ивановым; см. его статью: Структура стихотворения Хлебникова «Меня пронесят на слоновых...». — Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967, с. 156—171.

<sup>11</sup> Е р м о л о в А. Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах, т. 3. СПб., 1905, с. 350. Во второй редакции басни содержится другой образ: «Лишь в год чумной орел здесь несся» (33, II). Орлы, как и лебеди, встречаются в «Слове» и «Задонщине»; другим возможным источником ассоциации *орел—смерть* могли послужить загадки на слово «смерть», в которых фигурирует орел.

№ 2033:

Летела птица орел  
Садилась на престол,  
Говорила со Христом:  
«Гой еси, истинный Христос!  
Дал ты мне волю над всеми:  
Над царями, над царевичами,  
Над королями, над королевичами;  
Не дал ты мне воли  
Ни в лесе, ни в поле,  
Ни на синем море».

№ 2035: «Летит орел через немецки города, берет орел ягоды зрелы и незрелы». См. также № 2036, 2036а в кн.: Садовников Д. Н. Загадки русского народа. СПб., 1875.

<sup>12</sup> А н н е н к о в Н. И. Ботанический словарь, с. 98. Насколько известно, данный фрагмент является лишь пересказом легенды; нет полного текста и в более ранней работе Анненкова: Простонародные названия русских растений. М., 1858. Целый ряд источников, содержащих запись легенды о другом сражении — между казаками и польскими панами, где также употребляется слово *бех*, приводит в своем словаре Маковецкий (см. сноску 4).

<sup>13</sup> См. словари В. Даля и Н. И. Анненкова.

<sup>14</sup> Э л и а д е М. Космос и история. Избранные работы. Пер. с фр. и англ. Общ. ред. И. Р. Григулевича и М. Л. Гаспарова. М., 1987, с. 66; см. также: И в а н о в Вяч. Вс., Т о п о р о в В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: древний период. М., 1965, с. 120—133.

<sup>15</sup> Хотя в черновике «Беха» (I) обнаруживается многое из того, что содержится в тексте III, семантические структуры этих вариантов далеко не идентичны. Архитектоника текста I существенно отличается от рассмотренной выше архитектоники текста III: в стихах 1—8, I развивается тема кричащих костей, в стихах 9—20, I (за исключением строк 13—14), — тема травы, связанной с какой-то битвой; в стихах 21—25, I продолжается тема битвы; в стихах 26—31, I возникает тема Нового года, которая завершается строкой о «тлене минувшего». Примечательно также отсутствие в черновике стихов, эквивалентных стихам 16—17, III. Таким образом, несмотря на то, что текст I включает элементы раскрытой выше семантической оппозиции, в нем нет, в отличие от текста III, постановки пробле-

мы и, соответственно, ее разрешения. Хотя в черновой редакции также имеет место отрицание прошлого, здесь это отрицание — лишь обычный результат воздействия времени и не требует особого противоборства.

Особый интерес представляет отказ поэта от строк 13—14, I в процессе дальнейшей работы над басней. Это подтверждает наличие в поэтике Хлебникова тенденции к осознанному порождению зашифрованных текстов, своего рода поэтических загадок, к которым следует отнести и многие другие стихотворения поэта, часто воспринимаемые как чистая заумь.

<sup>16</sup> ИРЛИ, ф. 145, № 9: Дневник Б. А. Лазаревского, л. 362об.; стихотворение датировано 25 августа 1915 г.

<sup>17</sup> Х л е б н и к о в В. В. Собр. соч. Т. III. Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1972, с. 405.

<sup>18</sup> *Славянин*, 1913, № 35, 7 июля.

## О ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ ХЛЕБНИКОВА: АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ «О, ЧЕРВИ ЗЕМЛЯНЫЕ...»

Произведения Велимира Хлебникова ныне уже нельзя считать фрагментарными, композиционно хаотическими или семантически непроницаемыми. За последнее десятилетие появилось несколько исследований отдельных поэтических текстов Хлебникова, которые вывели понимание его творчества на качественно новый уровень. В первой части настоящей статьи дается краткий обзор этих исследований, в том числе результатов, достигнутых в области изучения содержания и формы ряда стихотворений. Далее формулируются некоторые выводы относительно поэтической системы Хлебникова. И наконец, в основной части статьи с учетом опыта вышеупомянутых исследований анализируется короткое лирическое стихотворение «О, черви земляные...».

Данная работа открывает серию наших статей, посвященных любовной лирике Хлебникова — той категории хлебниковских поэтических текстов, которые до сегодняшнего дня почти не рассматривались в научной литературе. В этих статьях делается попытка показать, что Хлебников-лирик столь же значителен, как и Хлебников — мыслитель-утоцист или эпический поэт.

Концепция «непонятности» Хлебникова впервые была подвергнута сомнению Вяч. Вс. Ивановым, установившим, что центральный образ стихотворения «Меня проносят на слоновых...»

---

On Hlebnikov's Love Lyrics: I. Analysis of «O, červi zemljanye». — In: Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22—26, 1975. Ed. by T. Eekman and D. Worth. Columbus, Ohio: Slavica Press, 1983, p. 29—44.

© Henryk Baran, 1983

восходит к индийской миниатюре, изображающей бога Вишну. Семантическая структура стихотворения, на первый взгляд немотивированная и непроницаемая, отражает двойственность изображения слона, на котором восседает Вишну, — его очертания образованы сплетенными телами девушек — поклонниц божества<sup>1</sup>.

Независимо от Иванова А. Е. Парнис продемонстрировал возможность последовательной дешифровки смысла хлебниковского текста на материале стихотворения «Испаганский верблюд», произведения, относящегося к «персидскому» периоду творчества поэта. Парнис доказал, что в стихотворении присутствуют два взаимосвязанных смысловых уровня: конкретный (описание чернильницы в форме верблюда) и историософский (изложение собственной концепции исторических взаимоотношений между Востоком и Западом)<sup>2</sup>.

В своей монографии о формализме и футуризме К. Поморска, анализируя стихотворение «Гонимый кем, почему я знаю...», утверждает, что важным смыслообразующим свойством многих хлебниковских текстов является изменение повествовательной точки зрения. В частности, Поморска сосредоточивает внимание на приеме так называемого сдвинутого образа (заимствованного у кубистов), когда одна часть текста (развивающая образ лермонтовского Демона) написана от первого лица, тогда как другая (представляющая собой любовную сцену, выстроенную на фольклорном материале) — от третьего лица<sup>3</sup>.

М. Грыгар в работе, посвященной анализу стихотворения «В этот день голубых медведей...», подчеркивает, что в нем одновременно имеют место автономность и взаимодействие разных семантических планов. По предположению исследователя, чешского специалиста по европейскому авангарду, особый смысловой эффект стихотворения обусловлен наличием двух рядов образов. С помощью одного передается весенняя картина, с помощью другого — зарождение и становление любовного чувства<sup>4</sup>. При рассмотрении стихотворения Грыгар не исследует контекстуальные параллели и поэтому не замечает происхождения некоторых выражений, встречающихся в тексте. Наиболее разительный пример: две последние строки («Но зато в безнадежное канут / Первый гром и путь дальше весенний») перекликаются с такими народными приметами, как: «Первый гром при северном ветре, холодная весна; при восточном, сухая и теплая; при западном, мокрая; при южном, теплая, но много будет червя, насекомых» (Даль, т. 1, с. 397)<sup>5</sup>.

В статье «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”» нами показано, как семантика текста намеренно усложнялась поэтом. Он превращает легенду о происхождении названия растения в поэтиче-

скую загадку, в рамках которой делаются широкие историко-политические обобщения.

В недавно опубликованной работе Р. В. Дуганова, посвященной четверостишию «О, достоевскиймо бегущей тучи...», установлено, что этот внешне простой текст перекликается со стансами из «L'art poétique» Верлена и что его трехчастная семантическая структура, отраженная на нескольких уровнях текста, передает мифопоэтическое видение космоса в эстетическом аспекте<sup>6</sup>.

Все без исключения работы, упомянутые выше, подтверждают вывод Иванова: «...По дурной традиции, упоминаемая малопонятность многих вещей Хлебникова при ближайшем рассмотрении оказывается глубочайшим заблуждением критиков. Хлебникову (как и Мандельштаму) было свойственно преимущественное внимание к значениям отдельных элементов поэтического языка (начиная с фонем) и к значению всего текста»<sup>7</sup>. Таким образом, при анализе произведений Хлебникова мы должны исходить из рабочей гипотезы о том, что их смысл осознанно оформлен и что каждый отдельный смысловой элемент мотивирован на том или ином текстовом уровне.

Исследования отдельных текстов позволяют выделить три взаимообусловленных свойства хлебниковской поэтической системы, которые делают его вещи сложными для читателя:

1. *Выбор поэтического материала.* Хлебников использует в качестве «строительных блоков» для своих произведений образы и темы, заимствованные из совершенно различных сфер человеческого опыта, в частности из таких областей культуры, в которых рядовой читатель, как правило, не ориентируется. Более того, поскольку поэт обращается с источниками зачастую довольно свободно, даже специалисты испытывают затруднения при поиске кода для расшифровки того или иного текста.

2. *Способы построения текста из этого материала.* Хлебников в своей работе постоянно применяет такие композиционные приемы, как сознательный отказ от общего сюжетного обрамления, немотивированные сдвиги точки зрения и монтаж, нарушающий общепринятые установления по построению связного текста<sup>8</sup>. Поэтому, даже если читателю в принципе известен код для расшифровки данной вещи, он часто должен производить дополнительные операции над текстом, чтобы определить, каким способом поэт применяет этот код. К таким операциям относятся, например, «перестановка» частей текста с целью определения временной и (или) причинно-следственной связи, установление понятийного обрамления при монтаже и т.п.

3. *Функция этого материала.* Поэт использует незнакомые имена собственные, фрагменты архаичных или примитивных мифов, описания малоизвестных ритуалов и т.п. для передачи

сложных комплексов идей. Это относится не только к текстам с «общезначимой» тематикой (история, политика, философия), но и к чисто лирическим произведениям.

Три названных свойства поэтической системы Хлебникова ниже иллюстрируются на материале стихотворения «О, черви земляные...». При этом основное внимание сосредоточивается на семантике стихотворения; элементы более низких текстовых уровней привлекаются только по необходимости.

Приведем текст стихотворения:

О, черви земляные,  
В барвиночном напитке  
Зажгите водяные  
Два камня в черной нитке.  
5 Темной славы головня,  
Не пустой и не постылый,  
Но усталый и остылый,  
Я сижу. Согрей меня.  
9 На утесе моих плеч  
Пусть лицо не шелохнется,  
Но пусть рук поющих речь  
Слуха рук моих коснется.  
13 Ведь водою из барвинка  
Я узнаю, все узнаю,  
Надсмеялась ли косынка,  
Что зима, растаяв с краю.  
(Творения, с. 84)

В комментарии к публикации стихотворения в НП Н. И. Харджиев сообщает следующие сведения об автографе: «Текст записан на листе того же формата и тем же почерком, что и стихотворения “И смелый товарищ шиповника” и “Бех”. Над текстом стих. “И смелый товарищ шиповника” — следующая запись: “Дети Выдры — Каменскому”» (НП, с. 406). Так как «сверхповесть» «Дети Выдры» была закончена в 1913 г., Харджиев и эти три стихотворения предположительно датирует 1913 г. Однако, поскольку из записи Хлебникова не ясно, какой именно текст «Детей Выдры» (рукописный или опубликованный) имеется в виду, не исключено, что стихотворения могли быть написаны в начале 1914 г., после январской публикации «Детей Выдры» в сборнике «Рыкающий Парнас».

Сравнение текста, помещенного в НП, с автографом позволяет исправить ошибку в публикации: во второй строке следует читать *барвиночном*, а не *барвичном*.

Текст стихотворения состоит из 16 строк. Хотя графическое деление на строфы в нем отсутствует, легко можно выделить четыре четверостишия в соответствии с рифмовкой. Такая возможность подкрепляется и синтаксически: конец последней строки

каждого четверостишия является также концом предложения (четверостишия I, III и IV состоят из одного предложения, а в четверостишии II конец первого, основного предложения приходится на середину последней строки и дополняется кратким «Согрей меня»).

С самого начала первое четверостишие представляется наиболее загадочной частью стихотворения. Его образы сложны и далеки от обыденных реалий: некто невидимый выражает желание совершить действие, в котором участвуют земляные черви, два камня и напиток из барвинка (*Vinca minor L.*).

Два средних четверостишия кажутся более легкими для понимания. Их тема — любовные отношения между лирическим «я» стихотворения и некоей женщиной.

Обе темы — «барвиночный напиток» и «любовь» — встречаются в последнем четверостишии. Хотя образный ряд здесь и проще, чем в начале стихотворения, заявление героя, что он узнает о чем-то с помощью барвиночного напитка (*водою из барвинка (13)*), возвращает к неопределенности первого четверостишия.

С учетом распределения тем по четверостишиям в тексте отчетливо выделяются две оппозиции. Во-первых, два обрамляющих четверостишия (I и IV) объединены темой барвиночного напитка и противопоставлены двум внутренним четверостишиям (II и III), которые характеризуются отсутствием этой темы. Во-вторых, отсутствие любовной темы в первом четверостишии и ее наличие во всех остальных задает оппозицию между четверостишием I и четверостишиями II—IV.

Эта пара оппозиций прослеживается и на более низких уровнях текста. По метрической структуре четверостишие I противопоставлено четверостишиям II—IV. Первое четверостишие написано 3-стопным ямбом, тогда как остальные — 4-стопным хореем.

Дихотомию обрамляющих и внутренних четверостиший отражает и схема рифм: АБАБвГГвдЕдЕЖЗЖЗ. В первом и четвертом четверостишиях содержатся только женские рифмы, тогда как во втором и третьем — одна мужская и одна женская. Из-за смены метра это распределение рифм соотносится и с распределением строк по длине: в четверостишиях I и IV соответственно по 7 и 8 слогов в строках в отличие от четверостиший II и III, в каждом из которых две строки по 7 слогов и две по 8.

Типы рифм также обуславливают оппозицию I vs. II—IV четверостишия. Первое четверостишие содержит только грамматические рифмы (*земляные (1)—водяные (3), напиток (2)—нитке (4)*), тогда как остальные четверостишия имеют как грамматические, так и аграмматические рифмы. Кроме того, только в первом четверостишии рифмующиеся слова имеют одну и ту же

ударную гласную /и/, тогда как в прочих четверостишиях ударные гласные варьируются (II — /а-и-и-а/, III — /е-о-е-о/, IV — /и-а-и-а/).

Из сказанного следует, что четверостишие I и в меньшей степени четверостишие IV занимают в стихотворении особое место. На первый взгляд, несмотря на тематическую связь с последним четверостишием, очевидная мотивация образов в первом четверостишии отсутствует. Однако это нарушение связности текста только кажущееся, поскольку логическое объяснение роли первого четверостишия на самом деле существует.

«Разгадка» содержится в примечании ко второй строке в автографе стихотворения. Хлебников пишет: «Настой из барвинка служит для целей ворожей» (Творения, с. 664). Следовательно, можно предположить, что тема барвинка заимствована из фольклора или, точнее, из этноботаники и этномедицины.

В контексте творчества Хлебникова такой вывод вполне закономерен. Как было показано в предыдущей статье, в основе стихотворения «Бех», входящего вместе со стихотворением «О, черви земляные...» в один «цикл», лежит легенда о растении *Cicuta virosa*. Названия растений, описания их внешнего вида и волшебных и целительных свойств встречаются и во многих других хлебниковских текстах. Максимально насыщено такого рода элементами стихотворение «В лесу» (подзаголовок: «Словарь цветов»). Ботанические наименования и образы присутствуют и в стихотворениях «Как быстро носятся лета...», «Черный любирь», «Лютиков желтых пучок...», «Усадьба ночью — чингисхань!..» и др.

Здесь уместно обратиться к проблеме широкого привлечения Хлебниковым этноботанической тематики и лексики. Эта особенность его художественного метода имеет различные корни. Интерес поэта к данному материалу непосредственно выражен в одном из его писем к А. Е. Крученых (август-сентябрь 1912 г.). В этом письме, которое во многих отношениях предвосхищает программную статью «О расширении пределов русской словесности» (опубликованную в 1913 г.), Хлебников формулирует ряд ключевых поэтических задач для себя и своих друзей-будетлян. Вот одна из этих задач: «б) Воспеть растения. Это все шаги вперед» (СП, V, с. 298).

Интерес Хлебникова к названиям растений прежде всего был связан с его желанием расширить границы русского поэтического языка. В этом начинании основным инструментом он считал создание неологизмов, подобных тем, что бытуют в крестьянской среде. Это отмечается уже в первой программной статье Хлебникова «Курган Святогора» (1908):

Русское умничество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества?

Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька.

(Творения, с. 580)

Та же мысль десятилетие спустя высказывается в статье «Наша основа» (1919):

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем.

(Творения, с. 627)

Собственное словотворчество Хлебникова питается заимствованиями из других языков, диалектов, детской речи и т.д. Слова такого рода функционально тождественны неологизмам: они также служат оживлению стертых поэтического лексикона и, в рамках определенного стихотворения, семантическому насыщению<sup>10</sup>. Богатый потенциал названных лексических единиц побудил Хлебникова включить в упомянутое выше письмо к Крученых и такой пункт: «8) Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. — собиране русского языка не окончено — и выбрать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны» (СП, V, с. 298). Сходным образом в письме к Крученых от 31 августа 1913 г. вслед за анализом стихов своего друга Хлебников замечает:

Мое мнение о стихах сводится к напоминанию о родстве стиха и стихии.

Это гневное солнце, ударяющее мечом или хлопущей по людским волнам. Вообще молния (разряд) может пройти во всех направлениях, но на самом деле она пройдет там, где соединит две стихии. Эти разряды пересекали русский язык в сельско-земледе <льческом> быту. Быт Пушкина думал и говорил на иностр <анном>, перевода на русский. Отсюда многих слов нет. Другие в плену томятся славянских наречий.

(НП, с. 367)

Поэтическая версия этой программы поиска новых слов, в данном случае в области названий растений, содержится в следующем недатированном стихотворном отрывке:

Я и Саири мы вместе гуляли —  
Слова собирая для ласковой Ляли.  
Они растут среди мощных дубов  
Друзьями черники, друзьями грибов.  
Словесными чарами громко чаруясь,  
Наполнили мы весь березовый туес.  
(СП, II, 294)<sup>11</sup>

Кроме того, стремление Хлебникова ввести в литературу российскую флору обусловлено его природоведческими знаниями и опытом<sup>12</sup>. Хотя основные интересы поэта лежали в области орнитологии и фенологии, его художественные описания растений часто отличаются точностью деталей, доступной только очень опытному наблюдателю. Один из образчиков такой точности находим в стихотворении «Весны пословицы и скороговорки...» (1919):

Весны пословицы и скороговорки  
По книгам зимним проползли.  
Глазами синими увидел зоркий  
Записки стыдесной земли.

Сквозь полет золотистого мячика  
Прямо в сеть тополевых тенет  
В эти дни золотая мать-мачеха  
Золотой черепашкой ползет.

(Творения, с. 113—114)

В этом описании природы в момент ее весеннего пробуждения примечательна удивительная реалистичность отмеченных деталей. Тонкой наблюдательностью отличается и противопоставление образов стремительно движущегося солнца («полет золотистого мячика») и черепахоподобной мать-мачехи во втором четверостишии. Мать-мачеха, фигурирующая и в стихотворении «Русь певучая в месяце Ай...» («На оврагах мать-мачеха / Золотыми звездочками. / И она от водки бога / Охмслела и пьяна» (НП, с. 191)) как атрибут ранней весны, действительно имеет золотистую окраску: «Под тальми снегами я с удовольствием увидел самые ранние цветы нашей русской сарматской равнины — светло-желтые цветы мать-и-мачехи»<sup>13</sup>.

В отличие от стихотворения «Весны пословицы и скороговорки...» и других произведений поэта, содержащих яркие описания растений, в стихотворении «О, черви земляные...» внешний вид барвинка не важен. В данном случае важно выяснить способы использования этого растения в славянской народной традиции.

Замечание Хлебникова о том, что барвинок служит для ворожбы, в славянской этнографической литературе находит лишь частичное подтверждение. В компилятивной статье о барвинке в словаре Н. И. Анненкова, к которому Хлебников, несомненно, обращался<sup>14</sup>, подчеркиваются лечебные свойства этого растения:

Прежде употр. при поносах, кровотечениях, чахотке, шкорбуте и снаружи при ранах. В народной медицине употр. от боли горла в виде полосканья (Ворон.). В Беловежской пуще крестьяне от колтуна употребл. отвар барвинки (sic!), которую и разводят у себя в огородах; она служит и наружным средством от колтуна, для чего смачивают г.глову тем же отваром<sup>15</sup>.

А вот одно из редких упоминаний об использовании барвинка в процессе колдовского действия:

Барвинок используют колдуньи, чтобы кое-кого к себе призвать. Ведьма, когда кого призвать желает, варит корень этого растения. И как вода закипит, бормочет: «Грицю, Грицю!», или как там его зовут. И тогда он поднимается ввысь и летит, как птица, к ведьме. Хорошо, коль ничего не заденет, но если наткнется на дерево или на что-нибудь твердое, то разобьется насмерть (Rohatyn)<sup>16</sup>.

На Украине барвинок ассоциируется со свадебным ритуалом. Н. Ф. Сумцов отмечает: «Барвинок на малоросских свадьбах самое любимое растение. В песнях барвинок — символ состояния невесты, красоты и невинности. Барвинок идет на венки; в Галиции его пришивают к углам подушки при расплетении косы»<sup>17</sup>. Несколько отличное толкование дает Костомаров: «Барвинок... более всего символ брачного торжества — свадьбы, но также нередко вообще любви и удовольствий, приближающих к любви»; «Нецветение барвинка — образ измены, а увядание — несчастного брака и дурного обращения мужа с женою или любовницею»<sup>18</sup>.

Возможно, в каких-то других славянских этнографических источниках описания свойств барвинка могут оказаться ближе к содержанию рассматриваемого нами первого четверостишия стихотворения «О, черви земляные...». Однако сейчас представляется более вероятным, что тема барвинка в этом четверостишии навеяна западной традицией колдовства. Согласно этой традиции барвинок считается ценным компонентом приворотных зелий и любовных напитков<sup>19</sup>. Нам представляется, что Хлебников был знаком со следующим описанием, содержащимся в трактате конца XIII в. «*Liber secretorum Alberti Magni de virtutibus herbarum*», приписываемом знаменитому теологу и натуралисту Альберту Великому (ок. 1200—1280):

Когда его [барвинок] измельчают в порошок с земляными червями и травой *Semperviva*, по-английски именуемой *Houscleek*, он внушает любовь мужчине и женщине, если его подсыпать в их еду<sup>20</sup>.

Приведенный рецепт приготовления приворотного зелья объясняет появление земляных червей в четверостишии I. При этом Хлебников вносит дополнительные компоненты. К магическому действию привлекаются новые предметы — камни и нитка, а упомянутый в источнике порошок превращается в раствор, более употребительный (как было показано выше) в народной медицине.

На наш взгляд, четверостишие I, по-видимому описывающее часть ритуала, представляет собой *любовное заклинание*.

На это указывают два обстоятельства. Отметим, во-первых, сам факт обращения к таким существам, контакт с которыми невозможен: адресат конативного сообщения — земляные черви<sup>21</sup>. Лирический субъект приказывает им зажечь два камня, по всей вероятности, укрепленных черной ниткой, причем вся конструкция помещена в напиток из барвинка. Показательно здесь и употребление глагольной категории «второе несобственное лицо», присущей, по мнению Ю. И. Левина, заговорам и заклинаниям<sup>22</sup>. Во-вторых, на семантическом уровне возникает непосредственная ассоциация с текстами русских «присушек», где любовь или ее начало часто обозначаются лексемами со значением «жар» и «горение» (ср. глагол *зажгите* в строке 3)<sup>23</sup>. Вот несколько примеров из собрания Майкова: «...И так бы о мне, рабе Божьем (имя рек), рабица Божья (имя рек) сердцем кипела, кровью горела, телом сохла» (№ 1); «Гой вы еси, три брата... подите вы, сходите, послужите мне, когда я вас пошлю, раб Божий, зажгите вы ретивое сердце у рабы Божией (и <мя> р <ек>), чтобы горело по рабе Божию» (№ 2); «Гой, еси ты, огненный змей! ...зажги ту красну девицу (и.р.), в семьдесят семь составов, и семьдесят семь жил, и в единую жилу становую, во всю ея хочь» (№ 7); «...Поди, толстая баба, разожги у красной девицы сердце но мне, рабе (и.р.)» (№ 23)<sup>24</sup>.

Средневековый рецепт приворотного зелья предназначен для возбуждения взаимной любви. Сходным образом превращение взаимного нерасположения в любовь представляется целью заклинания в четверостишии I. Здесь ключевым моментом является символика камней и нитки. Присутствие первых указывает на распространенное уподобление сердца камню, например, в таких поговорках, как «Сердце не камень», «Ровно камень на сердце налег», «Камень от сердца отвалился», «Мое сердце в тебе, а твое в камени» (Даль, т. 2, с. 80). Нить, соединяющую камни, можно интерпретировать как метафору эмоциональной связи; если же принять во внимание ее черный цвет, то следует предположить, что она символизирует нерасположение. Такая трактовка подкрепляется и наличием соответствующего образа в поэме «И и Э», где он дважды повторен и символизирует любовь героя и героини: «Чистых сердц святая нить / Все вольна соединить, / Жизни все противоречья!» (Творения, с. 200); «Там, где рокот водопада / Душ любви связует нить» (Творения, с. 201).

Одна деталь в системе образов четверостишия I несколько неоднозначна, а именно возможность двойного истолкования прилагательного *водяные* (3). С одной стороны, если пренебречь отсутствием запятых, выделяющих это слово в тексте, оно может соотноситься с земляными червями (1); тогда, скорее всего, это

перифраза устойчивого словосочетания *дождевые черви*. С другой стороны, оно может быть и эпитетом, относящимся к существительному *камня* (4); в этом случае оно указывает на погруженность камней в жидкость — барвиночный напиток. Независимо от того, какую из двух трактовок имел в виду Хлебников, пара рифмующихся слов *земляные—водяные* способствует воссозданию логически противоречивой ситуации, что характерно для многих заклинаний и заговоров. На этой паре рифм зиждется и оппозиция между двумя стихиями — огня и воды, вызывающая очевидные мифологические ассоциации и впопьяне уместная в тексте заклинания.

Итак, в первом четверостишии лирический субъект выражает желание, чтобы в нем и в некоей женщине проснулось чувство любви, причем желание это выражено в форме колдовского заклинания<sup>25</sup>.

Вода из барвинка, о которой говорится в четверостишии IV, также оказывается включенной в магическое действие. Однако на этот раз оно не является активным, так как не направлено на изменение какого-либо фрагмента действительности, а имеет своей целью лишь получение информации. Позаимствовав мотив барвиночного настоя в западной оккультной традиции, Хлебников связывает его с широко распространенной у славян практикой гадания на воде<sup>26</sup>. По утверждению героя, с помощью этого настоя он узнает правду о чувствах некоей женщины, выяснит, искренним ли было ее признание в любви, по-видимому имевшее место, или же женщина, метонимически представленная в образе косынки<sup>27</sup>, обманула его, как порой обманывает людей зима ложными признаками наступающей весны («Надсмеялась ли косынка, / Что зима, растаяв с краю»).

Теперь, когда прояснен образный ряд внешних четверостиший, перейдем к четверостишиям II и III, в которых проясняются обстоятельства, побудившие прибегнуть к колдовству.

В четверостишии II герой впервые заявляет о себе. Автоописание начинается со слов: *Темной славы головня*. Мотивация этого образа представляется двойственной. Как становится очевидно из двух следующих строк, герой не удовлетворен своим эмоциональным и физическим состоянием, и поэтому уподобление тлеющей головне весьма уместно. Параллель этой метафоре находим в рассказе «Учимица», в отрывке, построенном по принципу «обращенного параллелизма» (термин Р. Якобсона<sup>28</sup>). В центре отрывка — фигура старого колдуна:

Может быть, текла вниз борода сребровитой куделью. Может быть, это было морозное утро над заброшенными в степи огнеокими избушками.

Если это не было сивое зимнее утро, видимое откуда-нибудь из узкого места, из затянутого бычачьим пузырьком окна, то это могла еще быть охладившая, посизелая головня, в которой мелькали злобные вишнево-желтые огоньки-очи под отяжелевшими ховунскими веками.

(СП, IV, с. 22)

Метафоры, связанные с головней, возможно, навеяны поговорками об одиночестве из словаря Даля: «Одна головня ни горит, ни гаснет», «Одна головня и в печи гаснет, а две и в поле курятся» (т.1, с. 368).

Что касается словосочетания *темная слава*, то оно, по-видимому, указывает на сомнительную репутацию героя, на существование слухов вокруг его имени. Аналогичное словосочетание в сходном контексте встречается в стихотворении «Смугол, темен и изящен...». Девушка и молодой незнакомец обмениваются следующими репликами: «О, сударь, с красною перчаткой, / О вас очень дурная слава? // — Я не знахарь, не кудесник, / Верить можно ли молве?» (СП, II, с. 28).

В строках (6—7) герой говорит о себе более подробно. Два начальных эпитета (*пустой, постылый* (6)) отрицаются, но все же присутствуют; *пустой* следует понимать как обозначение духовной и (или) эмоциональной нищеты, а *постылый* — сильного нерасположения<sup>29</sup>. Им противопоставлены два других эпитета, выражающих утомленность (*усталый*) и эмоциональную опустошенность (*остылый*), то есть свидетельствующие о душевном кризисе, скорее всего временном. Контрастность двух пар эпитетов подчеркивается грамматическим параллелизмом и паронимией.

В начале строки 8 герой завершает рассказ о себе («Я сижу»), а затем формулирует просьбу: «Согрей меня». Это повелительное предложение адресовано кому-то, кто, очевидно, находится рядом. Поскольку, без сомнения, имеется в виду женщина, просьбу следует понимать как мольбу о любви.

Структура четверостишия III повторяет структуру четверостишия II. Сначала герой говорит о себе (строки 9—10), а затем обращается к собеседнице (строки 11—12).

В двух первых строках используется повелительная конструкция: «На утесе моих плеч / Пусть лицо не шелохнется». Основная мысль этих строк вполне однозначна; однако образ усилен благодаря коннотациям метафоры *утес плеч*. Одна из них сугубо описательная: *утес плеч* предполагает, что их размер превышает средний<sup>30</sup>. На другом уровне метафора означает осознание героем своего гордого одиночества<sup>31</sup>.

Семантика конструкции с глаголом повелительного наклонения в строках 11—12 («Но пусть рук поющих речь / Слуха рук моих коснется») усложнена переплетением различных способов вос-

приятия действительности. Метафорический эпитет *поющих* относится к женским рукам, чьи прикосновения столь же легки и нежны, как при игре на струнном музыкальном инструменте, которая может ассоциироваться с пением. Парные метафоры *речь рук* и *слух рук* передают, по всей вероятности, надежду на прикосновение женских рук.

Есть основания считать, что трансформация осязания в слух, достигаемая с помощью парных метафор, восходит к глубинному уровню хлебниковской модели мира. В одной из своих ранних статей «Пусть на могильной плите...» (1904) поэт ставит вопрос о природе пяти чувств и высказывает предположение, что это просто дискретные для нашего сознания отрезки многомерной реальности высшего порядка и что вполне возможен переход восприятий от одного органа чувств к другому:

Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам находится в том же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику.

То есть, как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия.

Оно подняло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты.

Далее, точно так, как непрерывным изменением круга можно получить треугольник, а треугольник непрерывно превратить в восьмиугольник, как из шара в трехпротяженном пространстве можно непрерывным изменением получить яйцо, яблоко, рог, бочонок, точно так же есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое.

Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им.

При этом, непрерывно изменяясь, он образует некоторое одно протяженное многообразие, все точки которого, кроме близких к первой и последней, будут относиться к области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира.

(Творения, с. 578)

Предшествующий анализ выявляет довольно неожиданное свойство рассматриваемого стихотворения. Выясняется, что Хлебников, выбирая слова, выражения, образы и сопоставляя их внутри текста, использует четкую семантическую модель. На уровне сознательного и подсознательного лексикон и символика стихотворения «О, черви земляные...» вращаются вокруг оппозиции двух групп тесно связанных признаков: 1) *холодное, темное, статичное, камнеподобное* и 2) *теплое, яркое, подвижное*. Члены оппозиции реализуются в стихотворении следующим образом:

четверостишие I: «Зажгите водяные / Два камня в черной нитке»;

четверостишие II: «Темной славы головня», «Но усталый и остывший, / Я сажу. Согрей меня»;

четверостишие III: «На утесе моих плеч / Пусть лицо не шелхнется, / Но пусть рук поющих речь»;

четверостишие IV: «Надсмеялась ли косынка, / Что зима, растаяв с краю».

Возникает вопрос о том, следует ли расценивать несколько фрагментов прямой речи в тексте как слова, действительно произнесенные вслух. Поскольку, как явствует из четверостиший II и III, герой находится в присутствии женщины, ответ на этот вопрос должен быть отрицательным. В ситуациях обыденной жизни заклинания вроде того, которое содержится в четверостишии I, не принято произносить вслух. Призыв к женщине в четверостишии II следует за мыслями героя о самом себе, и поэтому предположение, что здесь имеет место неожиданный переход к реальной речи, вряд ли можно считать обоснованным. Что касается четверостишия III, то ни обращение к собственной части тела, ни выраженная подобным образом просьба о прикосновении не относятся к высказываниям, допустимым при обыденном общении. И наконец, в четверостишии IV явным образом передаются мысли героя.

Теперь мы можем восстановить логический порядок «событий», описанных в стихотворении. Текст статичен, в нем переданы не поступки и слова, а лишь внутренняя речь лирического героя. Некоторые детали позволяют предположить, что, находясь вблизи любимой женщины, он ощущает свою отстраненность от нее и потому безмолвствует, погруженный в свои мысли и переживания.

Напряженное начало стихотворения передает попытку с помощью колдовства возратить утраченную гармонию отношений между лирическим героем и его возлюбленной. Однако далее оказывается, что колдовство — это всего лишь фантазия, а мольба о тепле («Согрей меня») и о прикосновении «поющих рук» не может быть высказана вслух. Лицо героя бесстрастно; он скрывает свои чувства. И вновь мысленно обращается к колдовству, на сей раз чтобы узнать, была ли подлинной прежняя привязанность подруги, или подтвердить подозрения в предательстве, ставшие источником душевной боли. Отсутствие каких-либо внешних проявлений усиливает страстность поэтического признания.

И последнее замечание. Как правило, отсутствие биографических материалов о Хлебникове затрудняет интерпретацию его любовной лирики. Рассмотренное же нами стихотворение в

этом отношении представляет собой исключение. В дневниковой записи от 9 декабря 1913 г. Хлебников рассказывает о своей ссоре с женщиной, чье имя не названо: «9-XII-1913: 7-XII — самый короткий день, я его провел на даче Куокалла <так! — Х.Б. > у Пуни. День был безотрадный и... (моя Солодка) разгневана. 1-я ссора. Ссора и гнев на меня. Дни будут расти? Ссора или мир. Три дня сидел, не выходя из комнаты. Солнцестояние осени, мрачное настроение» (СП, V, с. 327). Очевидно, что здесь речь идет о Ксане Пуни (1892—1972), жене художника И. Пуни, в которую, по свидетельству Б. Лившица, был влюблен Хлебников<sup>32</sup>.

Интересно сопоставить запись Хлебникова с фрагментом из мемуаров Лившица, где он описывает вспышку ревности поэта, вылившуюся в создание гротескного портрета Ксаны. В этой связи Лившиц замечает: «...я видел перед собою ипостазированный образ хлебниковской страсти». Приблизительно в то же время другой портрет — на сей раз словесный автопортрет — мастерски нарисован Хлебниковым в стихотворении «О, черви земляные...».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: И в а н о в Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...». — Труды по знаковым системам, III, 1967, с. 156—171. Прозаические параллели к стихотворению обнаруживаются в черновиках к «сверхповести» «Дети Выдры» (РО ИМЛИ, ф. 139, оп. 1, ед.хр. 6):

Сын выдры с пером в руке идет один через зеленую чашу Индии [где в ветка <х> прячутся обезьяны. Очковая змея залегла на его пути]. Толпа служанок храма с велики <ми> очам <и>, у них большие смелые рты, слетаясь руками в нечто напоминающее слона и покрытое ковром, зовет его к себе знаками. Он садится на ковер, покрывающ <ий> живого, но не подлин <ного> <?> слона и трогается дальше, держа в одн <ой> руке священну <ю> к <н> игу и лотос в другой, <нрзб.> <нрзб.> черепаху на слоне. Обезьяны криками зависти провожают его шествие и бросают плоды и шелуху орехов. Но те храбро идут дальше.

Вариант этого фрагмента содержится и в беловике отрывка, который, возможно, Хлебников собирался включить в окончательный текст «Детей Выдры».

<sup>2</sup> См.: П а р н и с А. Е. В. Хлебников в революционном Гиляне. (Новые материалы). — *Народы Азии и Африки*, 1967, № 5, с. 156—164.

<sup>3</sup> См.: Р о м о р с к а К. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague — Paris, 1968, p. 101—106.

<sup>4</sup> См.: Г г у г а р М. Remarques sur la dénomination poétique chez Khlebnikov. — *Poetics*, № 4, 1972, p. 109—118.

<sup>5</sup> О других приметах, связанных с первым громом, см.: Е р м о л о в А. С. Народная сельскохозяйственная мудрость. Т. 4. СПб., 1905, с. 185—187.

<sup>6</sup> См.: Д у г а н о в Р. В. Краткое «Искусство поэзии» Хлебникова. — *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка*, т. 33, 1974, № 5, с. 418—427.

7 Иванов Вяч. Вс. Цит. соч., с. 170—171.

8 О хлебниковской композиции см. в работах: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 6—30 (перепечатано в кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987); Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции. — В кн.: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 122—127; Гругар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда. — In: Structure of Texts and Semiotics of Culture. Ed. by J. van der Eng, M. Grygar. The Hague — Paris, 1973, p. 59—101.

9 Возможность ознакомиться с автографом была нам любезно предоставлена Н.И. Харджиевым. Наше исправление учтено редакторами сборника «Творения».

10 Romorska K. Op. cit., p. 100.

11 Ср. строки из стихотворения «В лесу»: «Любите носить все те имена, / Что могут онежить в Лялю» (Творения, с. 86).

12 См.: Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове. — *Russian Literature*, 1975, № 9, p. 8—10.

13 Тянь-Шанский С. Путешествие (цитируется по словарной статье «Мать-и-мачеха» в кн.: Словарь современного русского литературного языка. Т. 6: Л—М. М.—Л., 1957, с. 715).

14 См. статью «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”».

15 Анненков Н. И. Ботанический словарь. СПб., 1878, с. 380. Сходную информацию находим и в кн.: Романов Е. Р. Белорусский сборник, т. 3, с. 492.

16 Gustawicz V. Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przgurody. — *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej*, VI. Kraków, 1882, s. 307.

17 Сумцов Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских. Харьков, 1891, с. 184. См. также: Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. СПб., 1872, т. 1, с. 83.

18 Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского творчества. — Собр. соч. Н. И. Костомарова. Кн. 8, т. XIX—XXI. СПб., 1906, с. 522, 525.

19 Grievé M. A Modern Herbal. Vol. 2. New York, 1971, p. 630. Благодарю Лору Петрочко за указание на этот источник.

20 The Book of Secrets of Albertus Magnus. Ed. by M: R. Best, F.H. Brightman. Oxford, 1973, p. 8. Этот рецепт приводится в работе: Grievé M., op.cit., p. 630; ссылка на него имеется и в статье о барвинке (periwinkle) в кн.: Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Ed. by M. Leach and J. Fried. New York, 1972, p. 857.

21 Jakobson R. Linguistics and Poetics. — In: Style in Language. Ed. by T. A. Sebeok. Cambridge (Mass.), 1966, p. 355.

22 См.: Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения. — In: Structure of Texts and Semiotics of Culture, p. 193.

23 См.: Чернов И. О структуре русских любовных заговоров. I. — В сб.: Труды по знаковым системам, II. Тарту, 1965, с. 163—165.

24 Майков Л.Н. Великорусские заклинания. — Записки Русского Географического Общества, II. СПб., 1896, с. 424—435.

25 Воздействие первого четверостишия усиливается благодаря анаграмматизации корневой морфемы черв-: черви (1), в барвиночном (2), в черной (3).

26 См.: Moszyński K. Kultura ludowa słowian, II/I. Warszawa, 1967, s. 369—371, 374—375, 389—392, 396—398.

27 Интересно метафорическое использование слова *косынка* во второй части стихотворения «Вы помните о городе...», посвященного Москве:

В тебе, любимый город,  
Старушки что-то есть.  
Уселась на свой короб

И думает поесть.  
Косынкой замахнулась — косынка не простая  
От и до края летит птиц черных стая.  
(Творения, с. 60)

Параллелями образу Москвы как согбенной старушки (а может быть, и его источниками) служат два народных выражения: «Москва горбится» и «Москва — горбатая старушка», отражающие тот факт, что Москва раскинулась на холмах (Шейдлин Б. Москва в пословицах и поговорках. М., 1929, с. 21).

<sup>28</sup> Якобсон Р. Новейшая русская поэзия, с. 18—20.

<sup>29</sup> Ср. отрывок из рассказа «Жители гор», в котором героиня обращается к своему поклоннику со словами: «Иди, постылый» (Творения, с. 512).

<sup>30</sup> Ср., как описывается в поэме «Переворот в Владивостоке» мастерское владение японским солдатом приемами борьбы дзюдо: «Одним лишь знаньем тайн силач, / С упругим мячиком ловкач. / Играет телом великана. / Умеет бросить на земь мясо, / Чужой утес костей и мяс» (Творения, с. 346).

<sup>31</sup> Сравнение с утесом встречается и в других хлебниковских произведениях; так, в пьесе «Аспарух» герой бросает в лицо смерти: «Я буду стоять, как вечерний утес» (Творения, с. 419).

<sup>32</sup> См.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989, с. 522—525.

**НОВЫЙ ВЗГЛЯД  
НА СТИХОТВОРЕНИЕ ХЛЕБНИКОВА  
«О, ЧЕРВИ ЗЕМЛЯНЫЕ...»:  
КОНТЕКСТ И ИСТОЧНИКИ**

Нам уже дважды приходилось писать о двух коротких стихотворениях Велимира Хлебникова — «Бех» и «О, черви земляные...», ключом к пониманию каждого из которых, как было показано, являются народные представления, связанные с неким растением и нашедшие отражение в одном случае в легенде, в другом — в магическом обряде<sup>1</sup>. В статьях указывалось на теснейшую связь этих стихотворений с этномедициной и этноботаникой, а автор стихов предстал перед нами как поэт-натуралист, черпающий вдохновение в мире растений, и, кроме того, как поэт-фольклорист, испытавший на себе влияние параллельной области народных гербалистических знаний и представлений. С тех пор появилось немало работ, исследующих произведения Хлебникова в связи с различными аспектами русского и славянского фольклора<sup>2</sup>.

Настоящее обращение к этноботанической тематике в творчестве Хлебникова обусловлено двумя причинами. Во-первых, лишь недавно в поле нашего зрения попали некоторые неопубликованные черновые материалы, имеющие отношение к стихотворениям «Бех» и «О, черви земляные...» и проливающие свет как на отношение Хлебникова к данной теме, так и на его творческий

---

A New Look at Xlebnikov's Poem «O, červi zemljanye...»: Context and Sources. — In: Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. Ed. by R. Vroon and J. Malmstad. Moscow: Nauka, Oriental Literature Publishers, 1993, p. 11—23.

© Henryk Baran, 1993

метод. Во-вторых, нами была обнаружена малоизвестная книга, посвященная магическому и оккультному аспектам использования растений. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что эта книга служила прямым — и, возможно, основным — источником двух этих стихотворений. Книга и черновые материалы Хлебникова и анализируются в данной статье.

Книга озаглавлена «Магические растения. Оккультная ботаника: строение растений. — Сила трав. Герметическая медицина: фильтры, мази, магич. напитки, тинктуры, арканумы, спагирические эликсиры и проч. Палингенезия. — Универсал из росы. Ботанический словарь»<sup>3</sup>. Написал ее Поль Седир (1871—1926), французский мистик и оккультист (участник движения розенкрейцеров), соратник известного в определенных кругах Папюса (Жерара Анжосса), автор многочисленных работ, посвященных магии, истории и практическим аспектам мистицизма, а также различным положениям оккультной доктрины. Две его книги, включая названную выше, были опубликованы на русском языке А. В. Трояновским, который, помимо того, перевел ряд работ Папюса.

Как следует из ее пространного заголовка, книга Седира (являющаяся библиографической редкостью и в России, и на Западе) описывает ряд тематически близких областей. В основе ее лежит положение, согласно которому «Вся вселенная есть одна Великая Магия. Все растительное царство проникнуто магической силой...» (Седир, с. 1). В книге рассматриваются разделы герметических учений, связанные с растениями, их астральными и астрологическими знаками, а также влиянием растений на человека. На протяжении всей книги автор подчеркивает, что растения существуют и действуют на разных уровнях, ср.: «Каждое растение есть земная звезда. Его небесные свойства написаны в цвете лепестков, земные же свойства — в форме листьев. Вся Магия заключена в растении, потому что оно изображает всю совокупность астральных сил» (Седир, с. 24).

В приведенных высказываниях можно усмотреть определенное сходство с замечаниями Хлебникова о языке; не исключено, что они представляют интерес в качестве возможного источника его языковых теорий. Нас в данном случае интересует вторая часть книги, «ботанический словарь», послуживший основой для создания обоих стихотворений.

Такое утверждение вовсе не отменяет высказанного нами ранее предположения<sup>4</sup>, что источником легенды о растении *Cicuta virosa* L., которую Хлебников трансформировал в сложную семантическую ткань стихотворения «Бех», послужил «Ботанический словарь» Н. Анненкова<sup>5</sup>. Как сообщает переводчик книги Седира А. В. Трояновский, «настоящий словарь дополнен мною

из различных, частью иностранных, источников наиболее ценными, с медицинской точки зрения, сведениями» (Седир, с. 104). Дополняя французский оригинал, Трояновский неоднократно обращался к словарю Анненкова и, кстати, процитировал оттуда легенду о растении *Cicuta virosa* (Седир, с. 113). Таким образом, связь, хотя бы и опосредованная, стихотворения «Бех» с данным этноботаническим источником сохраняется.

Вопросы, так и оставшиеся не разрешенными в работе, посвященной стихотворению «О, черви земляные...», проясняет словарная статья «Барвинок» (*Vinca minor L.*) в книге Седира. Так, источником ключевого мотива стихотворения («Ведь водою из барвинка / я узнаю, все узнаю» (Творения, с. 84)), а также записи, сделанной Хлебниковым в беловом автографе («Настой из барвинка служит для целей ворожей» (Творения, с. 664)), послужило следующее утверждение: «Вода, добытая из Барвинка перегонкой и магнетизированная подходящим образом, служит для испытания верности супругов» (Седир, с. 108). Следующее предложение («Будучи растерт в порошок с земляными червями и съеден пациентом с мясом, увеличивает половую силу... (Аль <берт> Вел <икий>)» (там же) представляет собой вариант любовного рецепта, который впервые встречается в так называемой «Книге тайн», приписываемой теологу и естествоиспытателю Альберту Великому. Хотя содержание данного отрывка не вполне совпадает с тем, что подразумевается в соответствующем месте в стихотворении (см. ниже), труд Седира помогает ответить на вопрос, прежде оставленный без внимания, каким образом Хлебников мог познакомиться с подобным магическим рецептом.

Книга Седира имеет прямое отношение и к упомянутым выше черновым материалам Хлебникова. Эти материалы, составляющие часть небольшого хлебниковского фонда, хранящегося в ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге<sup>6</sup>, включают шесть разрозненных страниц из школьной тетради; такими тетрадями часто пользовался поэт<sup>7</sup>. Помимо физических и астрономических наблюдений и расчетов в этих материалах содержатся также тексты трех стихотворений; два из них — это черновой вариант «Бега» (л. 5), опубликованный ранее<sup>8</sup>, и черновой вариант стихотворения «О, черви земляные...» (л. 4, об.) — «Темной славы головня...», который приводится ниже:

Темной славы головня  
Не пустой и не постылый  
Но усталый и остылый  
Я сию. Согрей меня.

- 5 И водою из барвинка  
Узнаю, узнаю  
Зачем\* та косынка  
Приподнята\*\* с краю  
О\*\*\* черви земляные
- 10 Вы в барвиночном\*\*\*\* напитке  
Зажгите\*\*\*\*\* водяные  
Взоры в темной ресной\*\*\*\*\* (так! — Х.Б.) нитк <е>  
На утесе моих плеч  
Пусть главою не шелохнет <ся> (?)
- 15 И слеза уставши течь  
Вздрыгнет\*\*\*\*\* бегло засмеется.

Этот текст вносит одно существенное исправление в анализ белого варианта<sup>9</sup>. Теперь мы можем утверждать, что стих «два камня в черной нитке» (НП, 155) является трансформацией образа глаз, в результате чего возникает метафора, передающая непреклонность женщины, которой добивается лирический герой стихотворения. Точно так же сходный мотив «черной нитки», выбранный поэтом из нескольких вариантов, представляет собой трансформацию визуального образа (брови) в образ более «трудный», более сложный. Так, в окончательном тексте, равно как и в черновом варианте, лирическое «Я» обращается с призывом к взору, а — метонимически — к сердцу женщины воспламениться любовью к нему<sup>10</sup>.

В то же время черновой вариант подтверждает сделанный ранее вывод, что данное стихотворение содержит все основные элементы любовного заговора, «присушки», а также то, что некоторые наиболее загадочные его образы представляют собой словесное выражение некой магической операции с использованием барвинка, цель которой — возбудить любовь и удержать ее. Кроме того, записи на листе рядом с текстом чернового варианта показывают, что Хлебников обдумывал возможность использовать в той же функции и другие растения.

Эти записи, а также несколько заметок иного характера содержатся на л. 4 (об.):

\* а. [какая] б. [на ком]

\*\* а. [надетая] б. [Отвернута]

\*\*\* а. [и]

\*\*\*\* а. [В]ъ [одном с цветка] б. [Все] в барвиночном в. [Что] в барвиночном

\*\*\*\*\* а. [Бросьте камень в] б. [Зажгите мне]

\*\*\*\*\* а. [Глаза] в [черной ресниц] б. [Глаза] в [пестрой] [ресниц] в. Взоры в темной [бровной]

\*\*\*\*\* а. Задро <жит>

Внизу:

- (а) «Я / Вепреневоу / травой»  
(б) «Из будры венки я надену»  
(в) «Девясил / Зашью я в платье мною  
любимой давно уже особы / Больш <е>  
сил / в твои объ <ятца>»

Справа:

- (г) «божь <е> дерев <о> / совиные очи / на теми»

К тому же л. 5 (об.) содержит четыре отрывочные записи, которые можно понять, если обратиться к словарю Седира:

- (д) «Пифагора — горчица / гулявик *Damiana*  
*herba vegeta* <рианский> ст <рогий> / запр.  
чаю. кисл. сол <еная> / астр. тел.»

Все эти записи вращаются вокруг русских народных названий растений. Некоторые из них упоминаются в общепринятых справочниках по этноботанической номенклатуре, таких, например, как словарь Анненкова. Другие названия встречаются исключительно в русском переводе книги П. Седира. Поскольку одно и то же название может относиться к нескольким растениям (случай весьма распространенный в народной ботанической номенклатуре), возникает вопрос, что именно имел в виду Хлебников, тем более что он обладал обширными познаниями в ботанике. И здесь книга Седира может сыграть решающую роль.

Рассмотрим записи в том порядке, в каком они встречаются на листках. Первое слово — *будра*. Это — народное название *Hedera Helix L.*, более известного как «блющ» или «плющ» (Анненков, с. 162). Оно относится также к плющевидному растению *Glechoma hederacea L.* (Даль, т. 1, с. 136). Это же название встречается и у Седира (с. 111).

*Девясил*ом обычно называют — *Inula Helenium L.* (Анненков, с. 176—177); прежнее название — *Inula (Enula) campana*, высокое растение с ярко-желтыми листьями, произрастающее на всей территории континентальной Европы, откуда оно было завезено в Северную Америку<sup>11</sup>.

*Божье дерево* — народное название *Artemisia Abrotanum L.* (Анненков, с. 47), пахучего растения, растущего на юге Европы (Grieve, p. 754—755).

Название «горчица» может относиться к двум растениям. Поэт, скорее всего, имел в виду *Sinapis Alba L.* (Анненков, с. 33; Grieve, p. 566—567). Существует, однако, еще и «горчица поле-

вая», называемая также «гулявник» (Даль, т.1, с. 384) или — реже — «гулявик», слово, которое встречается в записи (д). Латинский эквивалент этих трех названий *Nasturtium Sylvestre R.* (в фармакологии принят термин *Sisymbrium sylvestre*, или *Eruca palustris*) (Анненков, с. 224). Дело осложняется еще и тем, что названия «гулявник» или «гулявник аптечный» используются для обозначения *Nasturtium officinale*<sup>12</sup> и *Sisymbrium officinale L.* (Анненков, с. 331). Кроме того, в книге Седира (с. 124) приводится название «гулявник лекарственный», причем без какой-либо отсылки к научной ботанической номенклатуре.

Некоторые записи, например незаконченную «Я Вепренею травой» (а), нельзя объяснить с помощью стандартных справочников. Существует народное название «вепронец», которое Даль (т. 1, с. 178) соотносит с *Anchusa officinalis L.*, или *Buglossum*. Анненков (с. 246) указывает, что это — одно из народных названий *Peucedanum*. Не исключено, что именно от этого термина и образовано прилагательное у Хлебникова. Более вероятно, однако, что в основе незавершенного предложения в записи (а) лежит следующий рецепт из книги «Магические растения»:

Вепреневая трава. — Возьми Вепреной травы с корнем и, сварив ее в вине, дай пить болящему лихорадкой прежде трясения, то немочь эта отстает (Шуров).

(Седир, с. 113)

Существенно, что латинское название травы здесь не приводится, из чего можно заключить, что само существование ее не подтверждается никакими научными данными.

«Совиные очи» в записи (г), возможно, навеяны характеристикой Даля: «совиные глаза — большие, круглые» (т. 4, с. 254). В этом случае сочетание «совиные очи» вновь отсылает нас к образу женских глаз в строках 11—12 стихотворения «Темной славы головня...» и к связанному с ним образу «двух камней» в белой редакции. И здесь, однако, книга Седира даст нам возможность иного, более предпочтительного толкования этого места, хотя и данное описание не вполне надежно с точки зрения научной ботанической таксономии:

Есть трава Совиные очи зело страшна, когда в поле или в лесу человек найдет на нее, у того человека смутится ум и заблудится; ростом невелика, тонка подле земли знать ее, пестрянка, по всей по ней слюны, а корени черви, на верху кисточки, на ней все мошки. Та трава добра; кто у кого что украдет, лишь ее подложи, и тот вор воротится — пути ему никуда не будет. (В. Губерти).

(Седир, с. 191)

И наконец, латинский термин *Damiana herbа* в записи (д), который, насколько можно судить, отсутствует в стандартной бота-

нической номенклатуре. Тем не менее в оккультном компендиуме Седира он дается сразу после статьи «Гулявник лекарственный», причем в описании этого растения содержатся сведения, которые раскрывают смысл сокращений в приведенной выше записи:

*Damianae herba.* Заварить большую щепоть, дать хорошенько прокипеть, но не в металлической посуде, и пить в течение трех недель по стакану утром и вечером. Во все время строгий вегетарианский (пифагорейский) режим, не пить чаю, не есть кислого и соленого. Усиливает умственную деятельность, обостряет память и способствует выделению астрального тела.

(Седир, 1912, с. 124)

Таким образом, вырисовывается роль растений, упомянутых в записях на листке со стихотворением «Темной славы головня...». В большинстве своем растения выбирались Хлебниковым на основании их магических свойств и роли, которую они играют в магических операциях. Такое предположение подтверждается прежде всего книгой Седира. Нельзя, однако, исключить и того, что в этих записях отразились какие-то сведения, почерпнутые Хлебниковым и из других источников, как ботанических, так и фольклорных.

Как указывает польский этнограф Казимеж Мошинский, из всех растений, которым славяне приписывали особенную силу, выделяется «девясил», ср.: «Однако из всех названий этого типа наибольший интерес представляет славянский термин “*dcvesil*”, дословно: “трава, имеющая девять сил”. В разных странах этим термином обозначаются совершенно различные растения, хотя, по-видимому, не второстепенные, но всегда чем-то примечательные»<sup>13</sup>. Такое толкование подтверждает и В. А. Меркулова: «В этом названии отразилась магия числа девять. Предполагалось, что растение излечивает от девяти недугов, ср. нем. *Neunkraft*. Первоначально эта способность приписывалась растению *Inula helenium* L., обладающему тонизирующими свойствами, а затем была распространена и на другие лекарственные семейства сложноцветных» (Меркулова, с. 104—105).

Эта народная этимология нашла отражение в записи (в): «Девясил... Больш <е> сил». Однако магическая процедура, описанная поэтом («Девясил / зашью я в платье мною любимой давно уже особы»), выходит за рамки обычного каламбура, поскольку *Inula Helenium*, как и *Vinca minor* (барвинок), употребляется в любовной магии, то есть в операциях, использующих словесные заговоры и (или) обряды для того, чтобы возбудить чью-то любовь. Так, в книге Седира содержится следующий рецепт:

Накануне Иванова дня, до восхода Солнца, надо сорвать это растение, положить в тонкую холстину и носить у сердца в течение девяти дней; затем

стереть в порошок, вместе с Серой Амброй или Росным Ладаном и посыпать на букет, подносимый любимой особе, или зашить ей в платье — для возбуждения любви (*Пантос* — «Прак < тическая > магия»).

(Седир, с. 124)

Этот рецепт встречается не только в эзотерических сочинениях, но также и в фольклорных текстах и в популярной литературе, ср.:

Если это растение сорвать накануне Иванова дня, до восхода солнца, высушить эту траву, истолочь и смешать с росным ладаном, то после нужно сделать ладонку, носить, не снимая, на теле девять дней, а потом зашить в платье любимой особе, чтобы это было ей невдомек. По уверению крестьян и других простолюдинов, действие девясила до того велико, что он заключает в себе девять сил<sup>14</sup>.

Ср. также тот же самый рецепт в издании, предназначенном для массового читателя (раздел «Любовные средства»):

Секрет 3-й. Накануне дня Ивана Купала сорвать растение девясил до захода солнца. Высушить его на полдневном солнце, когда высохнет, истолочь в мелкий порошок.

После чего этот порошок зашить в мешочек и носить на шее 21 день, затем снять и дать любимому человеку, в чистой ключевой воде с примесью утренней росы<sup>15</sup>.

В Западной Европе девясил был известен очень рано. И в новое время он еще находит чрезвычайно широкое применение в медицине; первые же упоминания девясила встречаются в травниках Диоскорида и Плиния. Происхождение латинского названия этого растения связывается иногда с именем троянской Елены, ср.: «Существует множество преданий относительно происхождения этого названия. По свидетельству Жерара, “название *Helenium* оно получило от Елены (*Helena*), жены Менелая, которая держала в руках пучок этой травы, когда Парис похитил ее и увез во Фригию”» (Grieve, p. 279). Использование этого растения в качестве приворотного средства находит параллели в следующих рецептах: «Если носить его при себе, девясил возбуждает любовь. Зашейте несколько листьев или цветков его в розовую тряпочку или положите в саше (сумочку для косметики. — Х.Б.)»<sup>16</sup>.

Название «будра» — в том случае, когда обозначает «плющ обыкновенный», — связано с традицией Диониса-Вакха, видимо, потому, что «листьями плюща украшали лоб, чтобы они защитили человека от опьянения; такое свойство приписывалось этому растению изначально» (Grieve, p. 441). Грив, кроме того, указывает, что из плюща делали венки, которыми награждали поэтов. Традиция, также восходящая к античности, рассматривает плющ как символ супружеской верности. Плющ использовался и в лю-

бовных заговорах (Cunningham, p. 131). В русском переводе книги П. Седира, где этим словом обозначается «будра плющевидная», последняя описывается в связи с некой магической операцией, относящейся к той же оккультной традиции, что и барвинок, ср.:

В Вальпургиеву ночь (с 30 апреля на 1 мая н. ст.) нарвать этой травы, сплести венки и, надев на голову, пойти на следующий день в церковь. Тогда увидишь, что все присутствующие ведьмы стоят спиной к алтарю (Альберт Великий).

(Седир, с. 111)

Вполне вероятно, что именно этим рецептом навеян «венки из будры» в записи (б), хотя нельзя исключить, что здесь сказались, кроме того, некоторые представления и ассоциации, связанные с ролью, которую «плющ обыкновенный» (также обозначаемый словом «будра») играет в поэзии и в вакхической традиции.

Хотя название «божье дерево» и значит в книге Седира, единственное, что сообщается о нем, — это его знак Зодиака, приходящийся на март. Народные традиции, с которыми Хлебников был, по-видимому, знаком, связывают *Artemisia Abrotanum*, хотя бы отчасти, с любовной сферой, как это видно из народных названий этого растения в английском языке, ср.: *Lad's love*, *Boy's love* (Grieve, p. 754). И в Западной Европе, и у славян это растение считалось любовным талисманом и использовалось как возбуждающее средство<sup>17</sup>. «Кустарниковая полынь (*Artemisia Abrotanum*) используется как любовное средство, которое либо носили при себе, либо держали в спальне. Иногда растение клали под кровать, чтобы возбудить желание у обитателей спальни» (Cunningham, p. 201). Подобное использование этого растения, восходящее к травникам XVI в., а через них — к Плинию, создало божьему дереву репутацию магического средства<sup>18</sup>.

Запись (г) не указывает на какие-то особые магические свойства этого растения. Наличие их можно тем не менее предположить в связи с его соседством с названием «совиные очи», относящимся к растению, которое, как следует из приведенной выше цитаты из Седира, является весьма сильным магическим средством.

Третью строку записи (г) занимают слова «на теми», где «теми» является, по всей вероятности, предложным падежом существительного женского рода «тема», которое представляет собой вариант слова «тьма» и, таким образом, соотносится с мотивом, присутствующим в строках 1 и 12 стихотворения «Темной славы головня...»<sup>19</sup>. По-прежнему неясной остается связь между этим словосочетанием и названиями двух растений.

Как указывалось выше, с последним на этом листе названием, «вепренева трава», ассоциируется лишь использование этого

растения в качестве лекарственного средства. Тем не менее грамматическая форма, в которой данный термин встречается в записи (а), указывает на то, что и его первоначально предполагалось включить в описание начала какой-то магической операции<sup>20</sup>.

Обратимся теперь к последней группе названий и рассмотрим строку со словами «Пифагора — горчица». Если Хлебников действительно имел в виду *Sinapis alba*, то ассоциации, которые, возможно, возникали у него, реконструируются на основе пространного описания в книге Седира, где неоднократно указывается на оккультные представления, связанные с этим растением, ср:

«Ее семя символизирует всеведение». (Sed.)...

Сию траву и семена «много уважал и Пифагор, как о том некоторые пишут следующее: “в числе трав, кои хвалил Пифагор, говорят, что первую похвалу приписал он Горчице: ибо горчица (*Eruca*) есть трава, имеющая в себе великую силу и возбуждающая похоть”. Овидий говорит: “Я не менее советую удалиться от похотливой горчицы”». (*Эккартегаузен*. «Рассуждения об истлении и сожжении всех вещей». Москва, 1816 г., с. 70).

(Седир, с. 122)

Присутствие здесь двух мотивов — знания и вожделения — примечательно, поскольку оно ясно указывает на связь приведенного отрывка как с черновым вариантом стихотворения «Темной славы головня...», так и с остальными записями.

Ассоциации, связанные с «гулявником» в следующей строке записи (д), определяются тем, какое именно растение имел в виду Хлебников. Как указывалось выше, книга Седира приводит минимальные сведения относительно этого растения: в ней цитируется лишь один немецкий источник, который соотносит «гулявник лекарственный» с астрологическим знаком Марса (Седир, с. 124). Если считать, что поэт относил сюда и *Nasturtium*, то к нашему прочтению записи добавляется еще и свидетельство (пусть косвенное), что растение может использоваться как возбуждающее<sup>21</sup>. Если же Хлебников рассматривал это название как — в каком-то смысле — синоним *Damianae herba* (что вполне возможно, поскольку два эти растения соседствуют и у Седира), то он мог приписывать гулявнику и магические коннотации *Damianae herba*, из коих особенно важной является «способность к выделению астрального тела».

Совершенно очевидно, что в поэтическом мире Хлебникова стихотворение «Темной славы головня...» не единственный пример воссоздания магического любовного обряда. Опираясь на традицию оккультного знания, которая сродни — самостоятельной тем не менее — фольклорной этноботанической традиции, поэт активно разрабатывал возможность использования различ-

ных трав в сюжетах текстов, а также, по-видимому, и реальных колдовских действиях.

Мы не можем сейчас определить более точно истинное отношение Хлебникова к магии<sup>22</sup>. Однако, учитывая глубоко автобиографический характер многих произведений поэта, а также трудности, которые он испытывал в общении с женщинами, вполне можно допустить, что стихотворение «Темной славы голова...», вместе с нереализованными, но *потенциальными* текстами, является свидетельством попытки уйти в область сверхъестественного, чтобы с помощью магии расширить собственные возможности, ограниченные вследствие как его личностных качеств, так и жизненных обстоятельств.

Неплохой иллюстрацией размытости границ между ментальностью Хлебникова и ее преломлением в его творчестве (особенно в сфере либидо) служит не публиковавшийся ранее фрагмент, в котором поэт мифологизирует собственное желание:

«Я — бог».

Гордые ябоги с надменно раздуты < ми >

ноздря < ми > выпуклой лепкой лица

Как холоден кинжал.

небо и очертания губ... Они не горы.

Хочу.

Хочу в припадке безумия поднять руки и

крикнуть на весь мир. Хочу женщину.

«Хочу женщины»<sup>23</sup>.

Ябог ищет ябогиню.

Прекрасная

О, холодеет клинок. Небо. Вдали алые

горы. губы?

О! скалы падают... Звоны?

Я бог устремился за ней<sup>24</sup>.

Есть и другие свидетельства того, что Хлебников придавал определенное значение использованию магии в любовной сфере. Это та область, которую он особо выделяет в часто цитируемом отрывке из заметки «О стихах»:

Между тем этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписывается власть руководить добром и злом и *управлять сердцем нежных*.

(Творения, с. 633—634; курсив мой. — Х.Б.)

Раннее художественное воплощение темы использования магии для овладения женщиной мы находим в короткой повести «Учимца», где старый колдун с помощью заклинаний соблазняет девушку, пришедшую к нему за советом. Не исключено, что в

поэзии Хлебникова выявятся и другие примеры использования любовных заговоров<sup>25</sup>.

Характер и источники записей на листках с черновиками стихотворений «Бех» и «О, черви земляные...» позволяют сделать три достаточно широких вывода, проливающих свет на «интеллектуальный профиль» поэта:

1. Знакомство Хлебникова с народными традициями в области ботаники и магии, несомненно, было более глубоким, чем считалось прежде, и явно не ограничивалось ботаническими и этнографическими описаниями славянского ареала. Впервые у нас появилось конкретное свидетельство его знакомства с традицией «травников», восходящей к книге Диоскорида «О лекарственных веществах» и к «Естественной истории» Плиния Старшего<sup>26</sup>. К этой же традиции принадлежит и французский оригинал книги П. Седира (1907) и, в еще большей степени, ее русский перевод (1912).

2. Некоторое время назад Р. Кук высказал предположение, что поэтический мир Хлебникова насквозь проникнут магией и что, как и у магии, функция его поэзии состоит в том, чтобы способствовать «достижению некоего единства человека с природой, а также со временем и пространством, в котором он пребывает»<sup>27</sup>. В свете того, что нам теперь известно о познаниях Хлебникова, касающихся магических свойств некоторых растений, эта точка зрения нуждается в пересмотре. Действительно, слово имеет власть над природой, и «заумный язык» представляет эту власть в ее наиболее чистом виде, как говорит об этом сам Хлебников в заметке «О стихах» (см. выше). Тем не менее очевидно, что по крайней мере в ряде случаев поэт — для достижения своей цели — прибегает не к могуществу языка как такового, но сосредоточивает свое внимание на *частностях*, на отдельных элементах природного мира, тех элементах, которые в соответствии с традиционными представлениями имеют определенную власть над различными сферами. Для достижения своей цели «колдун» должен был обращаться к миру тайных знаний в не меньшей степени, чем к миру словесных формул.

3. Учитывая роль, которую книга Седира<sup>28</sup> сыграла в качестве источника текстов Хлебникова, несомненный смысл имело бы дальнейшее изучение связей поэта с оккультизмом, особенно в том виде, в каком он представлен в сочинениях Папюса. Вполне возможно, что некоторые из произведений Хлебникова, например «Учимица», следует рассматривать в связи с оккультными теориями астральной проекции. Кроме того, целесообразно было бы глубже рассмотреть вопрос, затронутый Р. Куком, относительно магических коннотаций хлебниковских палиндромов, таких, например, как «Разин»<sup>29</sup>. Вполне может оказаться, что их источ-

ник следует искать не только в палиндромах XVIII в., но и в таких, например, широко известных формулах, как «SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS», с их древней традицией мистических ассоциаций<sup>30</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. в настоящей книге статьи «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”» и «О любовной лирике Хлебникова...».

<sup>2</sup> См., например: L ö n n q v i s t В. Xlebnikov's Plays and the Folk-theatre Tradition. — In: Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium. Ed. N. A. Nilsson. Acta Universitatis Stokholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature, 20. Stockholm, 1985, p. 89—121; Г а р б у з А. В. В. Хлебников и А. П. Афанасьев. — В кн.: Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. Уфа, 1984. с. 124—132; см. также работу «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова» в наст. книге.

<sup>3</sup> СПб., 1912. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте. Французское издание: S é d i r P. Les plantes magiques. Paris, 1907.

<sup>4</sup> См. в наст. книге статью «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”», с. 29.

<sup>5</sup> А н н е н к о в Н. Ботанический словарь. 2-е изд. СПб., 1878. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

<sup>6</sup> Некоторые прозаические тексты из этого собрания были опубликованы в 1988 г. Н. А. Зубковой: З у б к о в а Н. А. Из ранней поэзии В. В. Хлебникова (По материалам фонда Отдела рукописей Публичной библиотеки). — В кн.: Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг. Сборник научных трудов. Под ред. Л. И. Бучиной и др. Л., 1988, с. 151—178. Отдел международного книгообмена ГПБ любезно предоставил нам фотокопии обсуждаемых в статье листов.

<sup>7</sup> ОР ГПБ, ф. 1089, ед. хр. 1. Далее в ссылках на данную единицу хранения указывается только номер листа.

<sup>8</sup> См. выше с. 22 наст. книги.

<sup>9</sup> См. выше с. 40 наст. книги.

<sup>10</sup> Аналог этому встречается в двух стихотворениях 1916 г., посвященных Вере Будберг: «Да, есть реченья князь и князь...» и «...в них качаются люди...», где особо выделены глаза героини, ср.:

Огонь, зажегши очи, ровен,  
А голос мужествен, как битва,  
Я, очарованный, виновен,  
Что слог мой стар, как та молитва.  
(НП, 271)

<sup>11</sup> См.: G r i e v e M. A Modern Herbal. Vol. 1—2. New York. 1964, p. 278—281. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

<sup>12</sup> М е р к у л о в а В. А. Очерки по русской народной номенклатуре растений. М., 1967, с. 82. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

<sup>13</sup> М о s z u ř i s k i К. Kultura ludowa Słowian. T. 2: Kultura duchowa. Cz. 1. Warszawa, 1967, s. 228—229. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

<sup>14</sup> Забылин М. (сост.). Русский народ, его обычаи, предания, обряды и поэзия. М., 1880, с. 433.

<sup>15</sup> Новая книга. Чародейство, волшебство, знахарство, заговоры. Книга составлена по древнейшим рукописям. 3-е изд. М., 1916, с. 9.

<sup>16</sup> Cunningham S. Cunningham's Encyclopedia of Magical Herbs. St. Paul, 1987, p. 99. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

<sup>17</sup> Śi k o g a I. Świat roślinny w kulturze ludowej i folklorze literackim. — *Literatura ludowa*, 1983, № 2, s. 39.

<sup>18</sup> R o s t a f i ń s k i J. Zielnik czarodziejski to jest zbiór przesądów o roślinach. — *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej*, 1895, t. 18, cz. 2, s. 17. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте. H e n s l o w a M. Wiedza ludowa o bożym drzewku, bylicy i piołunie. — *Slavia Antiqua: Rocznik poświęcony starożytnościom słowiańskim*. 1972, t. 19, s. 100—101.

<sup>19</sup> Ср. также появление этого мотива в стихотворении «Черный царь плясал перед народом...»:

Лишь только свет пронесся семь,  
Семь раз от солнца до земли,  
Холодной стала взоров темь,  
И взоры Реквисм прочли.

(СП, II, с. 214)

<sup>20</sup> Синтаксис этого незаконченного предложения строится по модели, использующейся как в белой, так и в черновой редакции стихотворения «О, черви земляные...»: Я — при помощи — [название травы].

<sup>21</sup> A n d e r s o n F. J. An Illustrated History of the Herbals. New York, 1977, p. 12. Далее ссылки на это издание приводятся прямо в тексте.

<sup>22</sup> Ср. юмористическое высказывание в стихотворении «Утренняя прогулка»:

Но дважды тринадцать в уме,  
Плохая поклажа в суме!  
К знахарке идти за советом?  
Я верю чертям и приметам!

(Творения, с. 86)

Ср. также, что говорит о себе мужской персонаж стихотворения «Смугол, тмен и изящен...»: «Я не знахарь, не кудесник, / Верить можно ли молве?» (СП, II, с. 28).

<sup>23</sup> Слова, заключенные в кавычки, помещены в середине небольшого рисунка.

<sup>24</sup> ОР ГПБ, ф. 1087, ед. хр. 17, фрагмент 6. Этот текст имеет аналоги в ряде произведений Хлебникова, относящихся к раннему, «славянскому» периоду. Мотив «желания» появляется также в более позднем тексте «Очи зеленые в месяце Ай...» (вариант «Русь зеленая в месяце Ай...»), где воспроизводится народная игра:

Мяса бревну  
Чуть восходят усы  
Отдан приказ:  
Девоч хочу.  
Время девочек хотеть.

(V r o o n R. The Calendar Poems of Velimir Chlebnikov: A Textual Critique. — In: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Ed. W.G. Weststeijn. Studies in Slavic Literature and Poetics, 8. Lisse, The Netherlands, 1986, p. 84).

<sup>25</sup> В связи с растительной магией и магией вообще следует в первую очередь рассмотреть стихотворения «Я и Саири...» и «В лесу».

<sup>26</sup> О травниках см.: A r b e r A. Herbs, their Origin and Evolution. Cambridge, 1938; A n d e r s o n. Op.cit. Книги такого типа были в ходу и в славянских странах (Rostafinski. Указ. соч., s. 2—3; Moszynski, s. 220); на их основе печатались дешевые издания, вроде упоминавшейся уже «Новой книги», где без всякого разбора приводились сведения из славянских и западноевропейских источников, как научных, так и оккультных.

<sup>27</sup> C o o k e R. Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov. — *Essays in Poetics: Journal of the Neo-Formalist Circle*. 1980, vol. 5, № 2, p. 31.

<sup>28</sup> Фрагмент из книги Седира, посвященный *вербене*, как показано в работе безвременно скончавшегося эстонского литературоведа Рейна Крууса, был источником стихотворения Северянина «Peristeros», а также некоторых других его текстов (см. К р у у с Р е й н. Две заметки об Игоре Северяnine. — *Russian Literature*. XIX, 1986, p.341 — 346. За эту библиографическую справку благодарю А. Белоусова).

<sup>29</sup> C o o k e. Op. cit., p. 22.

<sup>30</sup> С а х а р о в И. П. Сказания русского народа. М., 1989 (репринт изд. 1885 г.), с. 92—93; A u g a r d e T. The Oxford Guide to Word Games. Oxford, New York, 1984, p. 32—33.

## ХЛЕБНИКОВ И «ИСТОРИЯ» ГЕРОДОТА

За последние три десятилетия многие «темные» места в русской поэзии XX века были прояснены благодаря широкому введению в литературоведческую практику понятия «подтекст». До сих пор это понятие чаще всего использовалось при анализе творчества Мандельштама, Ахматовой и Блока, однако стало очевидным, что и другие поэтические тексты начала века, обычно считающиеся семантически усложненными, также следует рассматривать с точки зрения их возможных связей с более ранними русскими или иноязычными литературными и культурными традициями<sup>1</sup>.

Вопрос о подтекстах в творчестве Велимира Хлебникова до сих пор недостаточно изучен. Однако результаты исследований отдельных текстов, равно как и биографические сведения о самом Хлебникове, наводят на мысль, что содержание многих поэтических и драматических произведений поэта определил широкий круг его чтения<sup>2</sup>. Подтексты у Хлебникова установить, по-видимому, даже труднее, чем у акмеистов и символистов, так как он черпал материал из литературы, фольклора, мифологии и естественных наук. Более того, такого рода заимствования в произведениях Хлебникова часто трансформированы до неузнаваемости. Дело осложняется еще и тем, что архив Хлебникова сохранился неполностью: автографы ряда произведений отсутст-

Xlebnikov and the «History» of Herodotus. — *Slavic and East European Journal*. Vol. 22, 1978, № 1, p. 30—34. Печатается с разрешения редактора «SEEJ» и AATSEEL of the U.S., Inc.

© AATSEEL of the U.S. Inc., 1978

вуют, а имеющиеся материалы представляют собой неполные, композиционно неопределенные редакции. Состояние хлебниковского рукописного наследия резко отличается, например, от состояния блоковского архива, дошедшего до нас в образцовом виде. Приведем хорошо известный факт: почти все материалы, имеющие отношение к созданию драмы «Роза и крест», полностью сохранены и тщательно систематизированы самим поэтом. Однако трудно себе представить, чтобы Хлебников сам упорядочивал рукописи. Таким образом, исследователь Хлебникова находится в совершенно ином положении, нежели В. М. Жирмунский, которому удалось выявить различные литературные источники драмы Блока<sup>3</sup>.

Установить семантическую функцию подтекстов у Хлебникова ничуть не легче, чем вычленив эти подтексты. Многие произведения поэта, в особенности его лирика, отличаются запутанностью сюжета, произвольностью композиции, неясным образным строем, обилием неологизмов. Все это весьма затрудняет построение общей интерпретационной схемы, в которую укладывались бы возможные подтексты.

Ситуацию, в которую попадает исследователь, можно проиллюстрировать на одном конкретном примере. Речь пойдет об использовании Хлебниковым известного повествования о древней Скифии из книги IV «Истории» Геродота. Влияние этого сочинения Геродота прослеживается в нескольких произведениях Хлебникова, хотя его степень и характер существенно различаются<sup>4</sup>.

По-видимому, наиболее явная отсылка к Геродоту встречается в шуточной поэме «Внучка Малуши» (1911). Основой сюжета этого произведения является фантастическое путешествие киевской княжны Людмилы, дочери Владимира, в Петербург XIX века: вокруг этого стержня комически переплетаются языческие и христианские образы, литературные реминисценции и полемические выпады против интеллигенции. В тексте содержатся два упоминания имени *Табити*, скифской богини огня (соответствующей греческой Гести), о которой нам известно из сочинений Геродота (Кн. IV, 59). Первое упоминание появляется в описании битвы с участием русских: «Кому <врага> в бою побити? / То знает лишь Табити» (СП, II, с. 66)<sup>5</sup>. Вторично образ богини комически представлен в связи с отъездом Людмилы в Петербург: «Их провожает старая Табити / Прошамкать: / “Берегитесь!” / Здесь бродит около Христос» (СП, II, с. 70). Оба упоминания — явные анахронизмы, хотя и вполне уместные в произведении, где законы пространства и времени постоянно нарушаются.

Другое наименование, взятое из Геродота, встречается в стихотворении «В руках забытое письмо коснело...» (опубликовано в

1913 г.): «И, путнику, тебе — придвинут боги чашу, с возгласом: “Сам пей! / — Волну истоков. Эксампей!”» (СП, II, с. 103). На первый взгляд, слово *Эксампей* вполне можно считать неологизмом, но на самом деле оно заимствовано из книги IV «Истории» Геродота (52 и 81), где сообщается, что *Эксампей* — это источник, находящийся в местности с тем же названием, который «делает горькой» воду в реке Гипанис (Буг)<sup>6</sup>. Таким образом, установление генезиса этого имени собственного объясняет его связь с образом «волны истоков», и само оно, по всей вероятности, играет весьма важную роль в тексте. К сожалению, смысл всего стихотворения в целом неясен, и пойти дальше этого предположения пока невозможно.

Иной случай использования геродотовского труда обнаруживается в комической пьесе «Чертик» (1909). Написанная по поводу основания журнала «Аполлон», она состоит из диалогов и, подобно «Внучке Малуши», пестрит анахронизмами. Главный герой пьесы — черт, на редкость красноречивый, дважды упоминает Геродота, говоря о современных событиях: «Он тоже знает кое-что о лесах, о которых не знал Геродот» (Творения, с. 393); «О леса, которые не предвидел старик Геродот, вы будете!» (Творения, с. 400). В обоих отрывках обыгрывается двойной смысл слова *Гилея*. По Геродоту, это «местность, покрытая густым лесом» (Кн. IV, 76; от греч. *hyle* “лес”), в основном в безлесной древней Скифии (Геродот, Кн. IV, 61), расположенная вблизи Днепра. «Гилея» — также название группы кубофутуристов, существовавшей в 1912—1914 гг.<sup>7</sup>

Более глубокий уровень привлечения источника имеет место в трех произведениях, целиком построенных на мотивах из Геродота. Одно из них — стихотворение «Что было — в нашем тонет...» (1908), вариант стихотворения «Скифское», долго считавшегося утраченным<sup>8</sup>. В нем описан несущийся галопом по степи всадник, за которым неотступно следует его подруга: «И месть для них узда, / Желание подруга, / Быстра ли — медленна езда, / Бежит в траве подруга» (СП, II, с. 181). Рассказчик подробно описывает эту пару, затем кратко повествует о бое, в котором они оба участвуют. И мужчина и женщина одинаково бесстрашны:

И верная подруга  
Бросается в траву,  
Разрезала подпругу,  
Вонзила нож врагу.  
Разрежет жилы коням,  
Хочет и смеется,  
То жалом сзади гонит,  
В траву, как сон, прольется.  
(СП, II, с. 182)

Идеализированный героизм в этом стихотворении может быть осмыслен при сопоставлении с широко известным мотивом, связанным с сарматами (савроматами) — соседями скифов, имевшими с ними некоторые сходные обычаи. Многие античные комментаторы ассоциируют сарматов с амазонками. Согласно легенде, пересказанной Геродотом (Кн. IV, 110—117), сарматы произошли от амазонок, потерпевших кораблекрушение у берегов Скифии, и молодых скифов, которые сумели расположить к себе амазонок и женились на них. Вслед за рассказом о происхождении савроматов следует описание их обычаев. Геродот подчеркивает, что женщины этого народа пользуются большой свободой и даже носят оружие: «С тех пор савроматские женщины сохраняют свои стародавние обычаи: вместе с мужчинами и даже без них они верхом выезжают на охоту, выступают в поход и носят одинаковую одежду с мужчинами» (Кн. IV, 116).

Легенда о происхождении сарматов составляет ядро еще одного стихотворения — «Семеро», написанного Хлебниковым в 1912 году у Бурлюков в Чернянке<sup>9</sup>. Стихотворение построено в виде диалога; каждая строфа включает вопрос и ответ на него. Диалог (сюжет которого предположительно основан на некоем происшествии, известном в кругу «гилейцев») строится по комическому сценарию: семеро мужчин придумывают способы завоевать любовь нескольких девушек, убивающих любого, кто к ним приближается. И сюжет, и отдельные образы стихотворения перекликаются с рассказом Геродота: «Здесь девы холодные сердцем живут, / То дочери великой Гилеи» (Творения, с. 80); «Но зачем вам стало надо / Изменить красе лица? Убивает всех пришельцев их громада, / Товарищ и друг» (Творения, с. 82).

Последний и самый интересный пример обращения Хлебникова к Геродоту можно найти в его короткой пьесе «Аспарух» (опубликована в 1914 г.)<sup>10</sup>. Ее действие стремительно развивается на протяжении шести сцен. Армия во главе с Аспарухом подступает к греческому городу Ольвия. Некоторые находившиеся под его началом воины (князья) настроены против похода, но их казнят. Город окружен, однако приказа атаковать нет. Вместо того Аспарух тайно проникает в Ольвию и остается там, предаваясь всевозможным удовольствиям. По прошествии времени его солдаты, лишившиеся военачальника и разъяренные долгим бессмысленным ожиданием, все-таки идут в наступление. Во время битвы греки выгоняют Аспаруха за стены города. Сраженный стрелами своих собственных солдат, он принимает возмездие как неизбежное.

В примечаниях к этой пьесе Н. Степанов указывает, что имя Аспарух принадлежало правителю болгар, который в 680 году пересек Дунай и основал первое болгарское государство (СП, IV, с.

338). Однако у исторического Аспаруха (Испериха) очень мало общего с героем пьесы: пожалуй, только имя, а также то, что он воевал против Византии. Что же касается сюжета хлебниковской пьесы, то на самом деле он позаимствован из рассказа Геродота (Кн. IV, 78—80) об одном из скифских царей, Скиле, которого отличали сильные грекофильские наклонности:

78. Так несчастливо окончил свою жизнь этот человек [Анахарсис] за то, что принял чужеземные обычаи и общался с эллинами. Много лет спустя Скилу, сыну Ариапифа, пришлось испытать подобную же участь. У Ариапифа, царя скифов, кроме других детей, был еще сын Скил. Он родился от матери-истрийки, а вовсе не скифской женщины. Мать научила его говорить и писать по-эллини. Впоследствии через некоторое время Ариапифа коварно умертвил Спаргапиф, царь агафирсов, и престол по наследству перешел к Скилу вместе с одной из жен покойного отца, по имени Опия. Это была скифская женщина, от Ариапифа у нее был сын Орик. Царствуя над скифами, Скил вовсе не любил образа жизни этого народа. И в силу полученного им воспитания, царь был гораздо более склонен к эллинским обычаям и поступал, например, так: когда царю приходилось вступать с войском в пределы города борисфенитов (эти борисфениты сами называют себя милетянами), он оставлял свиту перед городскими воротами, а сам входил в город и приказывал запираť городские ворота. Затем Скил снимал свое скифское платье и облачался в эллинскую одежду. В этом наряде царь ходил по рыночной площади без телохранителей и других спутников (ворота же охранялись, чтобы никто из скифов не увидел царя в таком наряде). Царь же не только придерживался эллинских обычаев, но даже совершал жертвоприношения по обрядам эллинов. Месяц или даже больше оставался в городе, а затем вновь надевал скифскую одежду и покидал город. Такие посещения повторялись неоднократно, и Скил даже построил себе дом в Борисфене и поселил там жену, местную уроженку.

79. Печальная участь, однако, была суждена Скилу. А произошло это вот по какому поводу. Царь пожелал принять посвящение в таинства Диониса Вакха. И вот, когда предстояло приступить к таинству, явилось великое знамение. Был у царя в городе борисфенитов большой роскошный дворец, обнесенный стеною (о нем я только что упомянул). Кругом стояли беломраморные сфинксы и грифоны. На этот дворец бог обрушил свой перун, и он весь погиб в пламени. Тем не менее Скил совершил обряд посвящения. Скифы осуждают эллинов за вакхические исступления. Ведь, по их словам, не может существовать божество, которое делает людей безумными. Когда царь наконец принял посвящение в таинства Вакха, какой-то борисфенит, обращаясь к скифам, насмешливо заметил: «Вот вы, скифы, смеетесь над нами за то, что мы совершаем служение Вакху и нас охватывает в это время божественное исступление. А теперь и ваш царь охвачен этим богом: он не только совершает таинства Вакха, но и безумствует, одержимый божеством. Если вы не верите, идите за мной и я покажу это!» Скифские главы последовали за борисфенитом. Он тайно провел их на городскую стену и посадил на башню. При виде Скила, проходившего мимо с толпой вакхантов в вакхическом исступлении, скифы пришли в страшное негодование. Спустившись с башни, они рассказали затем всему войску о виденном.

80. После этого по возмущении Скила домашние скифы подняли против него восстание и провозгласили царем Октамасада, сына дочери Терея. Когда Скил узнал о восстании и о причине его, то бежал во Фракию. Октамасад же, услышав об этом, выступил походом на фракийцев. На Истре его встретили

фракийцы. Войска уже готовились вступить в сражение, когда Ситалк послал к Октамасаду сказать следующее: «Зачем нам нападать друг на друга: ведь ты сын моей сестры, у тебя в руках мой брат. Отдай мне его, а я выдам тебе твоего Скила, но не будем подвергать взаимной опасности наши войска!» Это предложение Ситалк велел передать через глашатая. Так как у Октамасада действительно нашел убежище брат Ситалка, Октамасад принял предложение и выдал Ситалку своего дядю по матери, а взамен получил Скила. Ситалк принял своего брата и удалился с войском, а Октамасад велел тут же отрубить голову Скилу. Так крепко скифы держатся своих обычаев и такой суровой каре они подвергают тех, кто заимствует чужие.

Сходство между сюжетом «Аспаруха» и рассказом о Скиле поразительно. И в «Истории», и в пьесе Хлебникова правитель варварского племени, прельщенный благами жизни чужого, более цивилизованного народа, предается удовольствиям тайно от своих соотечественников, но в конце концов его разоблачают и убивают. Некоторые несоответствия в тексте показывают, что Хлебников даже не старается скрыть источник своего заимствования. Борисфен Геродота — это, по сути, тот же город Ольвия, в котором частично происходит действие в пьесе («Уж стены Ольвии видны», Творения, с. 417). Кроме того, вскользь упомянут храм Дианы, а также приводится описание греческих дохристианских обрядов, данное одним из солдат Аспаруха:

Я видел их, когда был пленным.  
Бывало, парубки и девки  
Масло польют на белый камень,  
Чтоб бог откушал,  
И после скачут, оголясь, вокруг костров.  
Нагие девки их в венках  
Волнуют кровь и раскаляют душу.  
А белобородые жрецы благословляют происшедшее,  
Их обычай обольстительней, чем наш.  
(Творения, с. 417)<sup>11</sup>

Остается неясным, почему Хлебников допустил подобные хронологические вольности, главным образом сделав Аспаруха героем повествования, где сохранены почти все детали истории о скифе Скиле. Мы не можем дать удовлетворительного объяснения такому обращению с источником, но с большой долей уверенности можем сделать предположение, почему эта история привлекла внимание поэта. Под давлением обстоятельств, литературных, общественных и политических, Хлебников накануне первой мировой войны приходит к довольно крикливому национализму. Во многих произведениях, таких, как пьеса «Снежимочка» (1908) и рассказ «Велик-день» (1911), он скорбит о древних, языческих, добродетелях, которые, по его мнению, утрачены современной Россией. Судьба Скила, описанная Геродотом в каче-

стве примера бескомпромиссной приверженности скифов своим традициям (и полного отвержения чужеземных обычаев)<sup>12</sup>, была благодатным материалом для притчи. В переработке Хлебникова она содержит скрытое предостережение тем современникам, кто слишком тесно связал свою судьбу с Западом.

Рассмотренный здесь вопрос об «Истории» Геродота как источнике нескольких произведений Хлебникова является всего лишь частью более широкой проблемы: роль скифской темы в произведениях Хлебникова и в становлении кубофутуризма. Благодаря все увеличивавшемуся количеству археологических находок, скифская тематика в начале XX столетия как бы «носилась в воздухе» и вдохновила не одного писателя и поэта. Мотивы храбрости и патриотизма, ассоциировавшиеся со скифами, не могли не привлечь Хлебникова, который находился в постоянном поиске образцов культуры более здоровой, нежели, как он считал, культура современной ему России. Описания Скифского царства и рассуждения о нем античных авторов, в особенности Геродота, составляют всего лишь один из источников «скифских» текстов Хлебникова. Другим источником было искусство скифов, и в первую очередь каменные изваяния («каменные бабы»), найденные на вершинах многочисленных курганов. Впрочем, это уже тема другого исследования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Понятие «подтекст» используется нами вслед за К. Ф. Тарановским (см.: T a r a n o v s k y K. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge (Mass.) and London, 1976, p. 18) и О. Роненом (см.: R o n e n O. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. — In: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Ed. R. Jakobson, C.H. van Schooneveld, D.S.Worth. The Hague—Paris, 1973, p. 373—376). См. также работы К. Тарановского, З. Минц, С. Бройда, Ю. Левина, Г. Левинтона, М. Мейлаха, О. Ронена, Д. Сегала, Р. Тименчика, Е. Тоддеса, В. Топорова, Т. Цивьян, Г. Шмакова и др., посвященные творчеству Мандельштама, Ахматовой, Блока и Кузмина.

<sup>2</sup> См. в наст. книге статьи «Хлебников и мифология орочей» и «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения “О, черви земляные...”»; см. также: Д у г а н о в Р. В. Краткое «Искусство поэзии» Хлебникова. — *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, т. 33, 1974, № 5, с. 418—427.

<sup>3</sup> См.: Ж и р м у н с к и й В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л., 1964.

<sup>4</sup> Вероятнее всего, Хлебников читал Геродота. Возможно, он также пользовался различными научными трудами по истории скифов. Н. Харджиев упоминает об одной такой работе, написанной хранителем Херсонского городского музея древностей и имющей заголовок: «В Гилее (по Геродоту, Арриану и другим древним писателям реставрировал В. Гошкевич)» (1912) (см.: Х а р д ж и е в Н. Поэзия и живопись. — In: *The Russian Avant-Garde*. Stockholm, 1976, p. 77). Хлебников мог обращаться и к знаменитой компиляции В. В. Латышева «Известия древних писателей, греческих и латинских, о Скифии и Кавказе» (С116,

1890—1906). Все цитаты из Геродота в данной статье приводятся по изд.: Геродот. История. М., 1972 (перевод И. Г. Стратановского).

<sup>5</sup> <врага> — вместо ошибочно напечатанного в СП *врага в ага*.

<sup>6</sup> См. об этом: Бран Х. О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова. — В кн: American Contributions to the VIIIth International Congress of Slavists. Vol. I: Linguistics and Poetics. Ed. H. Birnbaum. Columbus, Ohio, 1978, p. 102—125.

<sup>7</sup> См.: Харджиев Н. Указ. соч., с. 77. Чернянка, где жила семья Бурлюков, находилась на территории древней Гилеи. Б.Лившиц, гостивший у Бурлюков, отмечает в своих воспоминаниях: «Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретала значение символа, должна была стать знаменем» (Л и в ш и ц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989, с. 321—322).

<sup>8</sup> Беловую редакцию стихотворения «Скифское» см. в «Творениях», с. 51—54.

<sup>9</sup> Харджиев Н. Указ. соч., с. 77—78.

<sup>10</sup> Наши выводы относительно источника пьесы учтены в примечаниях к «Творениям», с. 689. См. также: Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990, с. 206.

<sup>11</sup> Мотив восстания подданных Аспаруха против запланированного похода, возможно, навеян еще одним эпизодом из Геродота. Так, в пьесе мятежников разоблачает человек по имени Лют, который приносит их головы царю. Ср. у Геродота (Кн. IV, 64): «Военные обычаи скифов следующие. Когда скиф убивает первого врага, он пьет его кровь. Головы всех убитых им в бою он приносит царю. Ведь только принесший голову врага получает свою долю добычи, а иначе — нет».

<sup>12</sup> Другой пример представляет судьба Анахарсиса, брата царя Савлия, отправившегося послом в Афины в 589 г. до н.э. В Афинах он вошел в круг философа Солона и пользовался расположением греков. Позднее, как пишет Геродот, по дороге на родину Анахарсис принял участие в празднике Матери Богов в Кизике и дал обет, что по возвращении домой принесет жертву богине Кизика по обряду кизикенцев и учредит в ее честь всеобщее празднество. Он попытался исполнить свое обещание, но был замечен. О нем донесли царю, который пожелал лично проверить донос. Застав брата перед алтарем чужого божества, царь застрелил его из лука (Кн. IV, 76—77).

## АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ ХЛЕБНИКОВА «ВЕСЕННОГО КОРАНА...»

Статья посвящена анализу короткого стихотворения Хлебникова «Весеннего Корана...». Исследование сосредоточено преимущественно на семантике текста и четко разбито на два этапа. На первом, главном этапе ставится задача раскрыть референциальное многообразие стихотворения — то, что М. Риффатер обозначает как *мимесис*<sup>1</sup>. Эта стадия предполагает максимально полное объяснение всех значимых текстовых элементов, то есть определение их мотивации на различных уровнях текста. Следующий этап — рассмотрение того, что Риффатер называет *смыслом* (*significance*), выявление глубинной семантической парадигмы, семантического инварианта, порождающего текст стихотворения и упорядочивающего кажущийся хаос образного ряда, наблюдаемый на поверхностном уровне.

В основе нашего анализа лежит гипотеза, впервые предложенная Вяч. Вс. Ивановым и получившая подтверждение в последующих работах других исследователей<sup>2</sup>. Согласно этой гипотезе, тексты Хлебникова обнаруживают высокую степень семантической мотивации. Задача исследователя, соответственно, заключается в том, чтобы выявить как замысел произведения в целом, так и функции составляющих его компонентов. В результате такого рода анализа вскрывается множество взаимосвязей различных составных частей текста (хотя при этом и возникают почти непреодолимые трудности в установлении их иерархической подчиненности):

---

Хлебников's «Vesennego Korana»: An Analysis. — *Russian Literature*. Vol. IX, 1981, p. 1—22. Печатается с разрешения издательства «Elsevier Science Publishers B.V.».

© Elsevier Science Publishers B.V., 1981

Чтобы прояснить значение наиболее туманных отрезков текста, мы применяли так называемый «открытый» метод интерпретации, который состоит в сопоставлении исследуемого фрагмента с аналогичными либо похожими фрагментами, обнаруживаемыми во всем корпусе произведений Хлебникова или других текстовых традициях. Целесообразность такой методики уже обсуждалась нами прежде<sup>3</sup>. Заметим также, что постоянное обращение Хлебникова к образному строю его более ранних произведений позволяет исследователю при поиске текстовых параллелей пренебрегать и хронологией текстов, и несовпадением их жанров, и самой темой. В случае с Хлебниковым — как и с его современниками-акмеистами — контекстуальная выстроенность поэтического лексикона (куда мы включаем и единицы, большие, чем отдельное слово) пересекается с системой возможных подтекстов. В нашем исследовании выявленные текстовые аналогии рассматриваются как дополнительная мотивация единиц, наличествующих в тексте «Весеннего Корана...». Мы, однако, не делаем попытки установить генетические связи между ними. К сожалению, сведения, которыми мы располагаем сегодня как о точной, так и об относительной хронологии произведений Хлебникова, слишком неполны, чтобы позволить провести серьезный анализ этой проблемы.

Приведем текст стихотворения:

- Весеннего Корана  
Веселый богослов,  
Мой тополь спозаранок  
Ждал утренних послгов.  
5 Как солнца рыболов,  
В надмирную синюю тоню  
Закинувши мрежи,  
Он ловко ловит рев волов  
И тучу ловит соню,  
10 И летней бури запах свежий.  
О, тополь-рыбак,  
Станом зеленый,  
Зеленые неводы  
Ты мечешь столба.  
15 И вот весенний бог  
(Осетр удивленный)  
Лежит на каждой лодке  
У мокрого листа.  
Открыла просьба: «Небо дай» —  
20 Зеленые уста.  
С сетями ловли бога  
Великий Тополь  
Ударом рога  
Ударит б поле  
25 Волною синей водки.  
(Творения, с. 114)<sup>4</sup>

В центре этого стихотворения — образ дерева, тополя, который трижды назван непосредственно (строки 3, 11, 22), один раз — местоимением *он* (8) и один раз при помощи местоимения *ты* (14). К тополи относятся также выражения *веселый богослов* (2), *солнца рыболов* (5) и *рыбак* (11).

Такая частота и разнообразие в назывании тополя подчеркивают роль невидимого повествующего «я». «Сюжет» стихотворения раскрывается, преломившись в призме его сознания. В результате возникает семантическая усложненность, которая требует расшифровки «реальных событий», стоящих за глубоко личным видением лирического героя.

Начнем анализ с первого предложения. Короткие строки (1—4) помогают разбить его на составляющие, которые обладают как бы некоторой самостоятельностью. Эта разбивка подчеркивается синтаксическими инверсиями. В результате широкой инверсии, охватывающей все предложение, группа подлежащего (*мой тополь*) появляется только в строке 3; вначале же читатель наталкивается на предшествующее ей аппозитивное выражение *Весеннего Корана / Веселый богослов* (строки 1—2). Другая инверсия, охватывающая меньший отрезок текста, дает препозитивное генитивное сочетание в строке 1. Этот прием помогает устранить двусмысленность, которая возникла бы в случае прямого порядка слов (такое построение подразумевало бы «принадлежность» богослова Корану).

Стихотворение начинается метафорой *Весеннего Корана* (1), которую можно трансформировать в более ясную конструкцию *Коран весны*. Эта форма свидетельствует о том, что образ, содержащийся в строке 1, относится к группе довольно многочисленных у Хлебникова метафор, рисующих Природу и ее явления в виде книги или какой-либо деятельности, связанной с созданием и использованием письменных текстов.

Вот несколько ярких примеров, иллюстрирующих употребление этого тропа Хлебниковым и подтверждающих правильность нашего прочтения строки 1<sup>5</sup>. Возьмем первое из двух четверостиший стихотворения «Весны пословицы и скороговорки...», опубликованного одновременно со стихотворением «Весеннего Корана...»:

Весны пословицы и скороговорки  
По книгам зимним проползли.  
Глазами синими увидел зоркий  
Записки стъдесной земли.

(Творения, с. 113)

Здесь все — сплошное переплетение разнообразных метафор. Зима — это «книги» вообще; весна — тот тип фольклорных тек-

стов, в которых отчетливо выражена связь между звуком и смыслом; наконец, смена времен года вскрывает и третий, глубинный текст — самой земли. Другой пример — строки из стихотворения «Смерть будущего»: «А я хотел гулять по Невскому / И книгу начать солнца, его весенних дней» (СП, IV, с. 100), где связь между мотивами солнца и весны перекликается со сходной ассоциацией в стихотворении «Весеннего Корана...». Вспомним также отрывок из автобиографического стихотворения «Ручей с холодной водой...», в котором поэт делится своими впечатлениями от поездки верхом в горы:

И стало вдруг темно, и сетью редких капель,  
Чехлом холодных капель  
Покрылись сразу мы. То грозное ущелье  
Вдруг встало каменной книгой читателя другого,  
Открытое для глаз другого мира.  
Аул рассыпан был, казались сакли  
Буквами нам непонятной речи.  
Там камень красный подымался в небо  
На полверсты прямою высотой, кем-то читаемой донныне.  
Но я чтеца на небе не заметил...

(Творения, с. 147)

И конечно же, следует привести строки из стихотворения «Единая книга», где Хлебников раскрывает свое видение будущей Книги Земли, творцом которой будет он, а читателем — все человечество: «Род человечества — книги читатель, / А на обложке — надпись творца, / Имя мое — письма голубые» (Творения, с. 466).

Образ Книги Природы и другие близкие к нему метафоры, такие, как *весеннего Корана*, отнюдь не являются исключительной особенностью поэтического языка только одного Хлебникова. И. Смирнов усматривает в обращении к ним Хлебникова и других поэтов-футуристов возврат к поэтике барокко, снимающей разницу между природным и рукотворным<sup>6</sup>. На самом деле истоки образа Книги Природы лежат еще глубже; так, Э. Курциус возводит их к латинскому средневековью. Он также прослеживает наличие сходной традиции и в мусульманском мире, где, естественно, важнейшим источником поэтического вдохновения был Коран<sup>7</sup>. Последнее обстоятельство открывает многообещающие перспективы для исследования генезиса этой системы образов в произведениях Хлебникова, известного своим неизменным и глубоким интересом к Востоку и его культуре.

Первая строка стихотворения сообщает, в какое время года будут разворачиваться события «сюжета». Поскольку зеленый — традиционный цвет ислама, упоминание Корана содержит намек на весеннюю зелень — сегодняшнюю или же ту, которой еще пред-

стоит появиться. Кроме того, священная книга нуждается в толкователе — отсюда метафора тополя-богослова, того, кто, по-видимому, возвещает приход весны и разъясняет ее значение. Аналогичный образный ряд мы находим в двух поздних произведениях «персидского» периода Хлебникова. В поэме «Труба Гульмуллы» («Тиран без Тэ») смена времен года передается при помощи «текстовых» метафор и через образ дерева, выполняющий роль знака:

В этой стране  
Алых чернил взаймы у крови, дружеский долг,  
Время берет около Троицы,  
Когда алым пухом  
Алеют леса недотроги.  
И золотые чернила весны  
В закат опрокинуты, в немилости.  
И малиновый лес  
Сменяет зеленый.  
.....  
О, пророк, и дереву знаменем быть:  
Пальцы кровавые лета запечатлены на зеленых листьях,  
(СП, I, с. 240)<sup>8</sup>

Те же смысловые ассоциации мы обнаруживаем и в начальных строках стихотворения «Новруз труда»; в нем описывается праздник Новруз (Навруз), персидский Новый год, отмечаемый весной:

Снова мы первые дни человечества!  
Адам за Адамом  
Проходят толпой  
На праздник Байрама  
Словесной игрой.  
В лесах золотых  
Заратустры,  
Где зелень лесов златоуста!  
(Творения, с. 137)

Леса связаны здесь с великим персидским пророком Заратустрой; в то же время эпитет *златоуста*, относящийся к *зелени лесов*, прямо ведет к одному из известнейших христианских богословов и проповедников Иоанну Златоусту.

Посмотрим теперь, как сочетается эпитет *веселый* (2) с канвой ассоциаций, обнаруживаемых в строке 1. Весне как поре радостного обновления природы посвящены и старинные русские народные праздники, и праздничные действия, известные целому ряду примитивных и архаичных культур (один из таких праздников, масленица, подробно описан в поэме «Поэт»).

Одновременно строки 1—2 порождают и другой образ. Мотивы ислама и богослова вызывают ассоциативное уподобление устремленного ввысь тополя минарету или мулле, который на заре читает молитву. Тому же служат и наречие *спозаранок* (3), и эпитет, входящий в словосочетание *утренних послов* (4). Последний образ может быть истолкован как метафора для обозначения лучей солнца — вполне естественного элемента любой поэтической картины раннего утра в деревне. Впрочем, как будет показано ниже, здесь возможно и другое прочтение.

Резко порывая с предыдущей группой мотивов, следующее законченное предложение (строки 5—10) начинается со сравнительного оборота, которым дерево обозначено как *солнца рыболов* (инверсия вновь исключает коннотации «принадлежности»). Этот образ повторяется и получает развитие в строках 11—14, где дерево становится объектом риторического обращения и где происходит раскрытие ранее имплицитно присутствовавшего мотива зелени: «О, тополь рыбак, / Станом зеленый, / Зеленые неводы / Ты мечешь столба». Образ сетей вновь появляется дальше, в строках 21—22, в конструкции, которая указывает на безусловную принадлежность сетей дереву: «С сетями ловли бога / Великий Тополь».

Образ дерева-рыбака вполне мотивирован и ситуационно. Воздушную сферу, объявляющую землю, поэты нередко сравнивали с водным пространством, «пучиной вод» (ср. «На воздушном океане» Лермонтова), и тополь легко можно представить вторгающимся в это пространство. Своеобразие поэтики Хлебникова проявляется в метафорическом употреблении им узкого термина: *топя* — это название места, где обычно забрасывают невод рыбаки — профессионалы или любители<sup>9</sup>.

В строке 6 стилистическую неровность вносят эпитеты. Хотя эпитет *надмирную* точно указывает на местоположение *топи*, его возвышенно-космические, тютчевские коннотации резко контрастируют с существительным. Прилагательное *синюю* более нейтрально и принадлежит одновременно реальному и метафорическому планам стихотворения<sup>10</sup>.

В других произведениях Хлебникова мы также встречаем очевидные параллели образу имплицитно перевернутого дерева-рыбака, которые в равной степени поясняют и подчеркивают его устойчивость и функциональную нагруженность в тексте. Вот отрывок из стихотворения «Взлом вселенной», содержащий мотивы «ловли солнца», «зеленого невода» и «синего моря»:

По-прежнему зеленые листья  
На дереве сидят как бабочки,  
И каждое дерево,

Как зеленый рыбак,  
Раскинуло зеленый невод  
В бесконечную синь моря неба  
И ловит солнце трудолюбивей.  
(СП, III, с. 96)

Некоторые «функции» дерева названы и в одноименном стихотворении:

Ты тянешь кислород почей  
Могучим неводом и споришь с высью!  
Как звонка дубинушка тысячи листьев!  
И месяц виноват:  
В ячеях невода  
Ночная синева сверкает рыбы чешуей  
Тяжелым серебром.

(НП, с. 277—278)

В незавершенной «сверхповести» «Сестры-молнии» сами «молнии», которые по воле поэта принимают различные человеческие и нечеловеческие облики, рассказывают о себе, сопровождая повествование вольными шутками. Первая часть произведения включает монолог, в котором образ *зеленого столба*, то есть дерева, покрытого зеленой листвой, соседствует с реминисценциями из Ветхого и Нового Завета, что заставляет нас вспомнить образ «богослова» из «Весеннего Корана...»:

Я сомневаюсь и тоскую,  
С глазами художника,  
Как пламя безбожника,  
Сижу на зеленом столбе,  
Где тени заснули ночные.  
Какую снять судьбу людей  
На празднике веселом?  
Нет, буду я глаголом:  
«Аз емь бог,  
Да не будут тебе  
Боги иные,  
Кроме мене».   
На северной стене,  
Где хутор голубка,  
Как невод рыбака,  
Поймаю глаза верующих  
Седых, чужих и юных.

(СП, III, с. 155)

И наконец, приведем заключительное четверостишие стихотворения «Весны пословицы и скороговорки...», где мотив «ловли солнца сетью» недвусмысленно связан с образом тополя:

Сквозь полет золотистого мячика  
Прямо в сеть тополиных тенет

В эти дни золотая мать-мачеха  
Золотой черепашкой ползет.  
(Творения, с. 114)<sup>11</sup>

Что же именно представляет собой «улов» дерева-рыбака? Метафорическое забрасывание сетей приносит другие элементы мирного деревенского пейзажа: рев волов (8), тучу, лениво плывущую по небу (9), и запах бури, которая, вопреки строкам 1 и 15, определяется как примета *летнего* времени.

Перечислению «единиц улова» в строках 8—10 предшествует картина забрасывания сетей. Описательное обращение в строках 11—14 также находится в непосредственной близости к «реестру уловленного» (строки 15—18): «И вот весенний бог / (Осетр удивленный) / Лежит на каждой лодке / У мокрого листа». Ключ к пониманию этих строк — в самой внутренней логике текста. В строках 7 и 13 листва тополя была показана через метафоры, которые подчеркивали свойство *целостности, однородности*. Теперь же повествователь концентрирует свое внимание на отдельных *составляющих* листьях; несуразная с точки зрения грамматики конструкция в строках 17—18 акцентирует значение каждого листа, метафорически представленного в виде лодки. Развертывая метафору, повествователь заставляет «рыбака» поместить по «осетру» в каждой такой посудине; при этом он опирается на эпитет *удивленный* (16), которым весьма метко схвачена выпученность осетровых глаз. Сходное употребление того же эпитета мы обнаруживаем и в короткой пьесе «Боги» при описании одного из мифологических персонажей: «Где Ункулункулу — бревно с глазами удивленной рыбы. Их вытесал и нацарапал нож. Прямое жестокое бревно и кольца нацарапанных глаз» (СП, IV, с. 259). И *осетр удивленный* (16), и *весенний бог* (15) относятся к одному и тому же референту, а эпитет *мокрого* (18) помогает его выявить: скорее всего, это капля дождя; вместе с тем эпитет столь же хорошо мотивирован и на метафорическом уровне.

В концовке стихотворения (строки 19—25) процесс персонификации, в высшей степени характерный для поэтики Хлебникова<sup>12</sup>, достигает своей логической кульминации. Метонимические *зеленые уста* обращают молитву к небу. Аpellлятив *тополь* становится именем собственным, что указывает теперь на его единичность и потенциальную мифологичность. Тополь сначала тянется вверх (строки 19—20), а затем вдруг превращается из получателя (его первоначальная роль) в дарителя и в этом уже новом своем качестве ударяет о поле «волною синей водки».

Как было показано выше, тема рыбака в стихотворении достаточно подкреплена контекстом; не менее хорошо мотивирована и

дополнительная тематическая линия — «религиозно-богословская». Помимо уже рассмотренных параллелей к начальным единицам текста этому служит образ тополя, возносящего мольбу к небесам. Разительный аналог мы встречаем в поэме «Каменная баба»:

Вон дерево кому-то молится  
На сумрачной поляне.  
И плачется и волится  
Словами без названий.  
О, тополь нежный, тополь черный,  
Любимец свежих вечеров!  
(Творения, с. 255)

В том же ряду — небольшой фрагмент из чернового наброска «Кто он, Воронихин столетий...»: «Для тех, кто перечел. / Сюда людей молиться / Ряд тополей привел» (СП, V, с. 105).

Вполне объяснима и образная основа метафоры *волною синей водки*, особенно если принять во внимание связь с «водным пространством» — «тоней» (строка 6), подтверждаемую повтором эпитета. Как и в предыдущем отрезке текста, поэт, всего вероятнее, имеет в виду дождь. Такое прочтение покажется еще более убедительным, если мы обратимся к стихотворению «Русь певучая в месяце Ай...». В этом произведении Хлебников описывает смену сезонов календарного цикла и сопровождающих ее природных явлений, которым сопутствуют разные формы человеческой деятельности. Приведенный ниже отрывок рисует картину апреля:

И наконец месяц цветень.  
По Багыевой дороге  
Пролетели грачи.  
Это он заиграй — овраги.  
На опрагах мать-мачеха  
Золотыми звездочками.  
И она от водки бога  
Охмелела и пьяна.  
(ИП, с. 190—191)

Сопоставляя фиксируемый нами здесь образ *водки бога* с *синей водкой* из стихотворения «Весеннего Корана...», нельзя не отметить присутствие в этом отрывке мать-и-мачехи (*Tussilago farfara*): тот же цветок появляется в стихотворении «Весны пословицы и скороговорки...», значение которого для «Весеннего Корана...» было продемонстрировано выше. На самом деле словосочетание *водки бога* фигурирует и в нашем тексте, однако не в качестве синтагмы, а как две параллельные единицы (*бога* и *водки*). Поэтому наличие его в тексте стихотворения «Русь певучая в ме-

сяце Ай...» как бы связывает воедино две отдельные метафорические цепочки «Весеннего Корана...».

Теперь, после анализа отдельных составляющих, мы можем заново выстроить целостный лирический «сюжет» стихотворения. С самого раннего утра, едва занялся весенний день, тополь ждет *утренних послов*. Первоначально мы полагали, что этот образ относится к лучам солнца, однако результаты наших последующих разысканий позволяют интерпретировать его как обозначение ожидаемого утреннего дождя. Какое бы прочтение мы ни выбрали, дальнейшие «факты» прослеживаются легко. Через какое-то время на местность, где растет тополь, надвигается буря и проливается дождь. Это простое событие трансформируется невидимым повествователем в двухэтапную последовательность зрительных образов. Сначала, почти как в замедленной съемке, капли дождя появляются на листьях тополя. Затем течение событий ускоряется, и в высшей точке развития «сюжета» потоки ливня обрушиваются на поле.

Если что-то в представленной последовательности событий показалось нам знакомым, то объяснить это можно сходством с «Весенней грозой» Тютчева. Поразительное число параллелей между этими двумя текстами позволяет предположить, что стихотворение Тютчева явилось прототипом для построения Хлебниковым собственной версии «весенней грозы»<sup>13</sup>. Помимо внутренних аналогий можно отметить еще один подтверждающий факт. В том же выпуске журнала, где были опубликованы стихотворения «Весеннего Корана...» и «Весны пословицы и скороговорки...», Хлебников помещает стихотворение «В этот день голубых медведей...». Мы не знаем, когда оно было создано, но последняя его строка звучит так: «Первый гром и путь дальше весенний» (СП, III, с. 29). В свое время нами было высказано предположение<sup>14</sup>, что эта строка навеяна народными приметами, связанными с первым громом; однако и влияние тютчевской «Весенней грозы» здесь не вызывает сомнений (ср. ее вторую строку)<sup>15</sup>.

Но если мы согласны с тем, что стихотворение Тютчева оказало серьезное влияние на текст Хлебникова, то почему же в последнем отсутствует *гром* — мотив, очень рельефно проявленный в семантике и звуковой фактуре «Весенней грозы»? Мог ли Хлебников, столь чуткий к поэтическому языку в целом и к связи звука и смысла, в частности, просто упустить его из виду? Более внимательный взгляд на «Весеннего Корана...» показывает, что этот мотив на самом деле присутствует.

Где же искать его? Ответ следующий: в тех частях стихотворения, которые «маркированы» на низших уровнях текста; другими словами — в тех фрагментах, где наблюдается осязаемое соответствие достаточно автономных внутренних структур. Чтобы выя-

вить их, бегло рассмотрим некоторые из этих уровней. Начнем с метрической организации стихотворения:

строки 1—5	3-стопный ямб
строка 6	3-стопный амфибрахий
строка 7	2-стопный амфибрахий
строка 8	4-стопный ямб
строка 9	3-стопный ямб
строка 10	4-стопный ямб
строка 11	2-стопный амфибрахий
строка 12	2-стопный дактиль
строки 13—14	2-стопный амфибрахий
строка 15	3-стопный ямб
строка 16	2-стопный амфибрахий
строки 17—18	3-стопный ямб
строка 19	4-стопный ямб
строки 20—21	3-стопный ямб
строки 22—24	2-стопный ямб
строка 25	3-стопный ямб

В этом беспорядочном полиметрическом построении, как и в его ритмической реализации, просматриваются определенные тенденции. Начальный и конечный сегменты, строки 1—5 и 21—25, обнаруживают заметное тяготение к метрической и ритмической *стабильности*. В строках 1—5 второй икт остается последовательно незаполненным, результатом чего является вполне ощутимый, подчеркнутый параллелизм. Напротив, все икты в строках 21—25 заполнены, что вновь создает параллелизм, хотя и менее последовательный (строки 22—24, 21 и 25). Эти внешние сегменты соплагаются с центральной частью стихотворения, где налицо внезапные метрические сдвиги<sup>16</sup>. Отметим далее чрезвычайно высокую степень метрической и ритмической структурированности в строках 8—10. Здесь, в строках 8 и 10, тетраметр появляется впервые, все икты заполнены, а строки, непосредственно предшествующие ямбическому сегменту, равно как и следующие за ним, имеют трехсложный размер (контраст усилен переходом от амфибрахия в строке 11 к дактилю в строке 12). И наконец, в строке 19 — последнее появление четырехстопного ямба. В ней снова все икты заполнены, и эта ритмическая эмфаза приходится на единственный случай прямой речи — мольбу главного «персонажа» стихотворения.

Метрические и ритмические фигуры подкреплены и звуковой фактурой. Свидетельство тому — параномастическое сближение *весенний/веселый* в начале стихотворения. Этот же прием явно использован в строке 8, где морфема *-лов-* повторяется с некоторыми вариациями и инверсией на протяжении всей строки. Здесь, помимо параномазии, наблюдается также противопоставление ударных гласных /о/—/о/—/о/—/о/ ударным гласным пере-

днего ряда /и/—/е/ строки 7. В результате такого межуровневого сближения строка 8 получает наибольшую выделенность в тексте стихотворения. И наконец, отметим, что переход от амфибрахия к дактилю в строках 11—12 сопровождается хиазмом ударных гласных: за /о/—/а/ следуют /а/—/о/.

Эти явления на нижнем уровне текста многим обязаны фольклору. Они уходят корнями в паремиологические жанры (пословицы, поговорки, загадки и т.д.), которые, по всей видимости, служили материалом для «Весеннего Корана...». Прослеживая этот генезис, мы открываем в тексте стихотворения новые, зашифрованные пласты смыслов<sup>17</sup>.

Зачин стихотворения можно сопоставить с хорошо известной загадкой: «Весной веселит, / Летом холодит, / Осенью питает, / Зимой согревает»<sup>18</sup>. Отгадка — «дерево». Вновь обратившись к началу текста, построенному из кратких, на первый взгляд не связанных друг с другом стихов, мы с полной очевидностью убедимся, что здесь тоже действует принцип, заложенный в структуре загадки. «Ответ» — предмет, о котором идет речь, — появляется только в строке 3, после «затрудненных» образов двух первых строк. Если мы сравним его с фольклорной «отгадкой», то обнаружим, что Хлебников подставляет конкретное название вместо общего видового («дерево»), заложенного в легко устанавливаемом тексте-источнике<sup>19</sup>.

Теперь обратимся к строке 8, с которой начинается перечень трех видов «улова». Сам по себе *рев вол* действительно представляет собой явление иного порядка, нежели «воздушные» явления, подобные туче в строке 9 и буре в строке 10. Но это видимое несоответствие устраняется при сравнении с другой загадкой, которая зафиксирована в двух весьма похожих вариантах: «Ревнул вол / за сто сел, / за сто речек»<sup>20</sup>; «Ревнул вол на сто гор, на сто озер» (Даль, т. 4, с. 88). В обоих случаях отгадка — «гром». Если же мы рассматриваем строку 8 как загадку внутри текста и принимаем ответ, подсказываемый подтекстами, в строках 8—10 возникает несколько иная картина. Признаки надвигающейся бури последовательно передаются через различные ощущения. В строке 8 звучат раскаты грома; в строке 9 видна туча; а в строке 10 близкая буря сообщает о себе запахом. «Недостающий» мотив грома логично входит в текст, и аналогия со стихотворением Тютчева становится более полной.

Вероятный фольклорный источник может быть предложен и для образа осетра в строке 16. Если учесть связь этого образа с мотивом дождя, его рождение из шутливой поговорки «Просит осетр дождя, в Волге лежат!» (Даль, т. 2, с. 696) по меньшей мере не исключается.

Но мотив *грома* еще не исчерпан, что выясняется при более детальном рассмотрении строк 19—25 и соотношений между планом содержания и планом выражения. Во-первых, отметим рифму *бога* (21) — *рога* (23). Она встречается в пословицах: «Были роги, да поломали боги», «Был рог, да сбил Бог» (Даль, т. 3, с. 99), а также в другом стихотворении Хлебникова — «Саян», где эти слова находятся в рифмах соседних двустиший:

В своем величии убогом  
На темя гор восходит лось  
Увидеть договора с богом  
Покрытый знаками утес.  
Он гладит камень своих рог  
О черный каменный порог.  
(Творения, с. 128)

Во-вторых, рифмующее слово *рога* (23) ведет к очевидным ассоциациям со словом *волов* (8), появившимся ранее. В открытой форме тесную близость этих лексем у Хлебникова подтверждают и другие его произведения. Например, рассказ «Смерть Палигоды»: «Волеы лежали в степи подобно громадным могильным камням, темнея концом рог» (Творения, с. 436), — или стихотворение «Гонимый — кем, почем я знаю...» («Конь Пржевальского»): «Над юга степью, где волеы / Качают черные рога» (Творения, с. 77).

В-третьих, связь с образом *волов* подсказывает и другое прочтение прямой речи в строке 19: поэт, который вводил каламбуры во многие свои произведения (см., например, «Маркиза Дзэес»), несомненно, понимал, что сегмент *небо дай* может превратиться в *не бодай*. К тому же *тополь* соседствует с глаголом *бодать* и в другом месте — в начальной строке стихотворения: «Где прободают тополя жесьть / осени тусклого паяца» (Творения, с. 83).

В-четвертых, образ *ударом рога* (23). Несомненно, одной из причин метафорического превращения тополя в рог является чисто визуальное сходство, однако просматривается и звуковая мотивация появления в тексте этого сочетания. Перед нами пример анаграммизации, то есть присутствия в тексте слова-темы, в терминологии Соссюра, или «гипограммы»<sup>21</sup>. Слово-тема — прием, характерный для древней индоевропейской поэзии и современных поэтических образцов, продолжающих ту же традицию, — играет роль ключа и здесь, в предыдущих строках анализируемого нами текста. Это слово — *гром* (*ударом рога*)<sup>22</sup>.

Учитывая сказанное выше, можно вновь обратиться к концовке стихотворения «Весеннего Корана...». Тополь «ударяет» о поле, в котором, как мы понимаем, он стоит; вслед за тем вода, нахлынувшая внезапной волной, также бьет землю<sup>23</sup>. При поверхностном чтении возникает впечатление, что повествователь в зрительном образе переносит движение на неподвижный объект. Но ког-

да мы вводим в эту картину зашифрованное слово *гром*, роль тополя заметно меняется. «Удар» каким-то способом вызывает именно он, однако в действительности на поле обрушивается раскат грома. И это вполне естественный «аккомпанемент» внезапному ливню, предсказанный в самом стихотворении.

Теперь мы можем перейти к вопросу о смысле (significance) стихотворения, то есть к определению глубинной парадигмы, которая заложена в основу линейно развертываемого текста. На первом этапе для построения семантической структурной модели, обладающей достаточной степенью обобщения, мы прибегли к сравнению крупных семантических блоков; затем для проверки ее правильности привлекался широкий контекст произведений Хлебникова.

Из нашего предшествующего анализа явствует, что стержнем парадигмы являются тополь и те разнообразные роли, которыми наделяет его повествователь. Как мы видели, это дерево представлено четырьмя различными, хотя и частично накладывающимися друг на друга манифестациями:

1) тополь в состоянии ожидания, предвкушающий чье-то явление;

2) он же в качестве «рыбака», что-то ищущего в небесной глубине;

3) он же в качестве просителя, вызывающего к небесам о какой-то милости;

4) он же в качестве своего рода «зачинателя» происходящей в финале грозы.

Эти манифестации можно перегруппировать в два более широких разряда:

а) состояния пассивного ожидания;

б) состояния активной вовлеченности в действия.

Во всех наблюдаемых эпизодах постоянным элементом является пространственная ориентация тополя вдоль вертикальной оси. Все «действия» тополя происходят в рамках этой ориентации: с направленностью вверх в эпизодах 1—3 и вниз — в эпизоде 4. Таким образом, глубинная семантическая оппозиция — это оппозиция «верх» — «низ»<sup>24</sup>. Повествование о «действиях» тополя настойчиво стремится преодолеть эту пространственную антитезу: по существу, им все время придается посредническая функция, из чего как бы следует, что мост между полюсами возможен.

Такое толкование базовой парадигмы стихотворения подкрепляется контекстуальными параллелями. В одной из своих ранних заметок о языке «Каким образом в *со...*» Хлебников пытается доказать, что сегмент *со* обладает определенным инвариантным значением и что начинающиеся с него слова, на первый взгляд

совершенно не связанные друг с другом, в действительности являются семантически близкими. Весьма вольно трактуя понятие морфемы, он, в частности, высказывает здесь и свои соображения о некоторых единицах лексики, несколькими годами позже сыгравших существенную роль в стихотворении «Весеннего Корана...»:

Между послем и солью, любимой зверьми и древними людьми, то общее, что они посланы, увеличивая узы (со) между пославшим 1) дальней страной и 2) едой, то есть между двумя неспособными сами по себе придти в связь предметами <...>

...Ясно значение сетей, как связывающих движение улова и являющихся со узами между охотником и добычей <...> Слово есть своего рода посланник между людьми; слыть — значит быть посланным в слове...

(НП, с. 332—333)

Три слова, о которых здесь идет речь и которые впоследствии стали центральными в тематике стихотворения, Хлебников считает несущими один и тот же глубинный смысл — преодоление расстояния между двумя точками в пространстве, где могут помещаться живые существа и неодушевленные предметы.

Немаловажно сказать и о том, какие основные ассоциации связаны у Хлебникова с *тополем*. Помимо таких мотивов, как «молитва», появление тополя в его произведениях вполне определенно ассоциируется с движением вверх по вертикальной оси, с попытками достичь неба и, шире, вообще с *в е р т и к а л ь - н о с т ь ю* как свойством. К примеру, в поэме «Любовь приходит страшным смерчем...» читаем: «Хоть и низок Севастополь, / Целый год крепился он. / Я стройна, как гордый тополь, / Неприступна с всех сторон» (Творения, с. 208). Здесь же мы встречаем любопытное сравнение с *п е р е в е р н у т ы м* тополем: «Ты, как тополь стеклянный, / Упав с высоты, / О, ручей, за поляной / Вод качая листы» (Творения, с. 209). В поэме «Шествие осени Пятигорска» есть строка: «Ножами золотыми стояли тополя» (Творения, с. 333). Вспомним также начальные строки двух коротких стихотворений: «Как два согнутые кинжала, / Вонзились в небо тополя» (Творения, с. 73) и ранее цитировавшегося «Где прободают тополя жесь...» (Творения, с. 83).

Яркий пример того, какова роль вертикальности в хлебниковском видении тополя, содержит стихотворение «Слово о Эль» — поэтическая иллюстрация его теоретических воззрений на язык. В соответствии с названием стихотворение описывает и прославляет звук /л/, что выглядит как цепочка разновеликих фрагментов, опирающихся на слова, которые начинаются с буквы *л*. Один из таких фрагментов имеет непосредственное отношение к нашей теме:

Кто не лежит во время бега  
Звериным телом, но стоит,



Семантическая парадигма, сформулированная в терминах оппозиции «верх» — «низ», выдвигает вопрос о возможности рассматривать весь текст как миф. Очевидно, есть основания считать стихотворение «Весеннего Корана...» примером поэтического мифологизма Хлебникова. Повторение исходной посылки посредством тщательно варьируемых семантических блоков напоминает то, что К. Леви-Стросс еще в 1955 году в своей ранней, принципиально важной статье определил как основную характеристику мифологического дискурса: повтор определенной последовательности отношений для выявления глубинной логической структуры мифа<sup>26</sup>. Аналогия с мифом видна и на уровне «сюжета»: наблюдаемая нами последовательность событий влечет за собой непосредственный ответ небес на действие (молитву или что-то иное) с земли. И конечно, массу мифологических ассоциаций вызывает мозаичный материал поэтических мотивов, сплавленных в столь характерное для Хлебникова синкретическое целое: здесь и метафора, связанная с Кораном, и мотив рыбака, рождающий в памяти образы Нового Завета, и фаллическая символика тополя и поля, и естественная ассоциация весны с силами жизни, обновлением и плодородием, и вероятная аллюзия на античный «рог изобилия» («Амалфеин рог»), и даже, благодаря зашифрованным смыслам, возможная ассоциация с громовиком (частая тема у Хлебникова, ср.: «Девий-бог», «Перуну», «Перун»)<sup>27</sup>.

Все это подводит нас к заключительному сравнению с Тютчевым. Лирический герой «Весенней грозы» сознательно четко отделяет события, сопровождающие явление природы, от мифологических образов, с которыми их можно сопоставить («Ты скажешь...»). Разница между *громокипящим кубком* Гебы и *Великим Тополем*, между тютчевской смелой мифологической параллелью и видением природы у Хлебникова, в котором реальное и воображаемое, природное и мифическое, субъективное и объективное неразрывно переплелись, — эта разница и есть подлинная мера пути, пройденного русской поэзией от одного своего Золотого века к другому.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington—London, 1978.

2 См.: Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...». — Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967, с. 156—171; Парнис А. Е. Велимир Хлебников в революционном Гиляне (новые материалы). — *Народы Азии и Африки*, 1967, № 5, с. 156—164; Дуганов Р. В. Краткое «Искусство поэзии» Хлебникова. — *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. Т. 33, 1974, № 5, с. 418—427; Lönqvist B. *Xlebnikov and Carnival*. An

Analysis of the Poem «Poët». Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature, 9. Stockholm, 1979; см. также в этом сборнике статьи «Стихотворение В. Хлебникова “Бех” и «О любовной лирике Хлебникова...».

<sup>3</sup> См.: Вагн Н. О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова. — In: American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. 1. Linguistics and Poetics. Ed. by Henrik Birnbaum. Columbus, Ohio, 1978, p. 104—125.

<sup>4</sup> Это стихотворение было впервые опубликовано в харьковском журнале «Пути творчества», 1919—1920, № 5.

<sup>5</sup> Дополнительные примеры и краткий анализ этой проблемы можно найти в работе: Mirsky S. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. Slavistische Beiträge, Bd. 85. München, 1975. См. также: Hansen-Löve A. Die Entfaltung des «Welt—Text» — Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs. — In: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. Ed. N. A. Nilsson. Stockholm, 1985, p. 27—87.

<sup>6</sup> См.: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 132—133.

<sup>7</sup> См.: Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages. Trans. by Willard R. Trask. New York—Evanston, 1963, p. 319—326, 341—343.

<sup>8</sup> Ср. другой вариант этого фрагмента: Творения, с. 354—355.

<sup>9</sup> Это слово встречается и в других произведениях Хлебникова, например в следующем черновом наброске:

А может, удача моргнет  
Косыми глазами тихони?  
Гор гнет,                    под шляпой зари,  
Зари жестокой, угрюмой  
Нас рыбой поймает у тони.  
Где рыбарь, где невод, где бьются челны,  
Где молится море угрюмо угрю: мой,  
Жестокою прачкой, портянки волны!  
И лебеда пены угорь поймет  
Головкою змея мелькая по мерным волнам непокоя.  
И выдавят рыбы ячейки тенет...  
У рыбы есть тоже Байрон или Гете  
И скучные споры о Магомете!

(СП, V, с. 45—46)

<sup>10</sup> Ср. такое же употребление этого эпитета в поэме «Ладомир»:

И пусть лепечет звонко птаха  
О синем воздухе весны,  
Тебя низринет завтра плаха  
В зачеловеческие сны.  
(Творения, с. 290)

<sup>11</sup> Ср. также образ смоковницы в поэме «Труба Гуль-муллы»:

Ствол (шире коня поперек), пузырясь,  
Подымал над собой тучу зеленую листьев и веток,  
Градом ветвей стекая к корням.  
Ливень дерева сверху пролился,  
С ними сливаясь в узлы  
Ячеями сети огромной.

В корни и землю, внедряясь в подземную плоть,  
Ячейками сети срастались глухую петлею.

(СП, I, с. 242—243)

<sup>12</sup> См.: Григорьев В. П. Ономастика Велимира Хлебникова (индивидуальная поэтическая норма). — В кн.: Ономастика и норма. М., 1976, с. 187.

<sup>13</sup> Некоторые реминисценции тютчевских мотивов в произведениях Хлебникова были отмечены В. Марковым и Р. Дугановым: Markov V. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley—Los Angeles, 1962; Дуганов Р. В. Цит. соч. Эта тема еще ждет систематического рассмотрения.

<sup>14</sup> См. в наст. книге статью «О любовной лирике Хлебникова...», с. 38.

<sup>15</sup> Анализ стихотворения «В этот день голубых медведей...» содержится в работе: Grugar M. Remarques sur la dénomination poétique chez Khlebnikov. — *Poetics*, 1972, № 4, p. 109—118. Примета, которая представляет для нас наибольший интерес: «Первый гром при северном ветре, холодная весна; при восточном, сухая и теплая; при западном, мокрая; при южном, теплая, но много будет червя, насекомых», — несомненно, нашла свое отражение и в стихотворении Тютчева.

<sup>16</sup> Это противопоставление внешних сегментов текста центру в какой-то степени отразилось и на схеме рифмовки. Только одно конечное слово *бог* (17) остается вне рифмы. В остальных строках мы наблюдаем широкий спектр перекрестных рифм, причем элементы некоторых рифмующихся пар могут находиться довольно далеко друг от друга. Такое дистанцирование рифм и асимметрия в их распределении характерны для середины стихотворения и в целом несвойственны его началу и концу.

<sup>17</sup> Установка Хлебникова на кодирование, на создание того, что с полным правом можно назвать поэтической загадкой, ребусом, отмечалась в нашей работе «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”» (см. в наст. книге), а также Мирским (Miskys S. Op. cit., p. 10—11) и сравнительно недавно Б. Ленквист (Lönqvist B. Op. cit., p. 50—57). Корни этой склонности — в теоретических взглядах Хлебникова на язык и в глубине восприятия им русского фольклора. Поэт не скрывал, насколько ценен для него эффект неожиданности в семантике текста, как, впрочем, не скрывал и того, что модели построения текста, способствующие достижению такого эффекта, он черпал в малых фольклорных жанрах (как части паремнологического уровня языка). В одной из тетрадей Хлебникова можно прочесть следующую запись: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...» (СП, V, с. 269). Эта же мысль, но более полно сформулированная, содержится в неопубликованной четвертой части его последнего трактата о времени «Доски судьбы». Главные аргументы поэта, которые мы здесь опускаем, частично связаны с его размышлениями о математике, частично же строятся на омонимической интерпретации пословицы «Гри да три будет дырка». Приведем начало и конец этого отрывка:

Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной «второй смысл», когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним, когда через слюду обыденного смысла евстится второй, темной избой в окне слова <...>

...Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают редко. И в них первый видимый смысл — просто спокойный седок страшной силы, второго смысла. — Это речь, дважды разумная, двоякоумная-двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного.

(ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 72, л. 1)

Такие метатекстовые разъяснения подводят прочную основу под наш дальнейший анализ стихотворения «Весеннего Корана...».

<sup>18</sup> Садовников Д. Н. Загадки русского народа. Под ред. В. П. Аникина. М., 1959, с. 166.

<sup>19</sup> Свидетельством внимания Хлебникова к звуковому и семантическому сходству пары *весенний/веселый* является его статья «О простых именах языка». В ней по аналогии с тем, как это делается в естественных науках, поэт пытается систематизировать инвариантные, по его мнению, трансцендентные значения отдельных звуков. Рассуждая о звуке с, Хлебников замечает:

Кстати, осень и осел так же относятся друг к другу, как весна и веселый: осел — ослух — непослушный; вечер — ворота в темноту (черное), веселый — как согласный, послушный; весна — ворота во что-то, осень — конец их.

(СП, V, с. 206)

<sup>20</sup> Садовников Д. Н. Указ. соч., с. 224.

<sup>21</sup> См.: Starobinski J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971.

<sup>22</sup> Примеры анаграмм у Хлебникова в связи с фольклорной традицией показаны Вяч. Вс. Ивановым (цит. соч.) и Р. Якобсоном (Jakobson R. Subliminal Verbal Patterning in Poetry. — In: Studies in General and Oriental Linguistics. Ed. by R. Jakobson and Sh. Kawamoto. Токуо, 1970, р. 307—308), а также в нашей работе «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”» (см. в наст. книге). См. также у Иванова о проблеме анаграммы в свете недавних исследований по сравнительной индоевропейской поэтике и семиотике (Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 251—267). Об анаграммах как частном случае широкого употребления паронимов в русской поэзии XX века см.: Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979, с. 251—299.

<sup>23</sup> В слегка измененном варианте мотив тополя, ударяющего поле, подчеркнутый рифмической парой *тополь* (22) — *о поле* (24), присутствует в стихотворении «Ночной бал»: «Девы подковою топали / О поле, о поле, о поле! / Тяжкие бились тополи» (СП, III, 284).

<sup>24</sup> Наличие такой оппозиции в этом стихотворении отмечено Г. А. Левинтоном в статье «К проблеме: Достоевский и “низкие” жанры фольклора» (*Литературное обозрение*, 1991, № 11, с. 52, примеч. 32).

<sup>25</sup> См.: Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...».

<sup>26</sup> Lévi-Strauss C. The Structural Study of Myth. — In: Lévi-Strauss C. Structural Anthropology. Trans. C. Jacobson and B. G. Schoepf. New York, 1967, p. 202—228.

<sup>27</sup> Вне нашего поля зрения остался вопрос о соотношении «Весеннего Корана...» с окружающим его текстовым комплексом в журнале «Пути творчества». См. об этом: Vron R. *Puti tvorчества: The Journal as a Metapoetic Statement.* — In: Russian Literature and American Critics: In Honor of Deming Brown. Ed. K. Brostrom. Papers in Slavic Philology, 4. Ann Arbor, 1984, p. 219—239. Анализ выпуска журнала вскрывает высокую степень его организованности на содержательном уровне и наличие существенных тематических переключек между стихотворением Хлебникова и другими произведениями (Г. Петникова, М. Козырева, А. Владимировой и др.); номер прочитывался как некое целое, а тема природы — общая для ряда текстов — содержит в себе метафору поэтического творчества. В этом контексте стихотворение «Весеннего Корана...» обретает дополнительные смысловые пласты: в нем выявляется присутствие еще одной «гипограммы» — *слово*, а *тополь* предстает в роли поэта-творца.

## ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Во все растущей литературе о поэтическом творчестве Хлебникова вопросам композиции уделяется относительно скромная доля внимания. В большинстве своем это краткие замечания, часто косвенные, возникающие в связи с другими проблемами хлебниковедения. Все же анализ их в целом даст возможность уловить вполне определенные тенденции и выделить некоторые сложившиеся научные взгляды на эту проблему.

При появлении Хлебникова на русской литературной сцене некоторые критики и исследователи сразу же выделили отсутствие мотивировки в композиционной структуре его произведений. Наиболее четко это сформулировано в классической работе Р.О. Якобсона:

Есть у Хлебникова произведения, написанные по методу свободного нанизывания разнообразных мотивов. Таков «Чертик», таковы, пожалуй, «Дети Выдры». (Свободно нанизываемые мотивы не вытекают один из другого с логической необходимостью, но сочетаются по принципу формального сходства или контраста; ср. Декамерон, где новеллы дня объединены тождественным сюжетным заданием.) Этот прием освящен многовековой давностью, но для Хлебникова характерна его обнаженность, — отсутствие оправдательной проволоки<sup>1</sup>.

---

The Problem of Composition in Velimir Chlebnikov's Texts. — *Russian Literature*. Vol. IX, 1981, p. 87—106. Перевод статьи был опубликован в журн. «Литературное обозрение», 1991, № 8, с. 34—39; для настоящего издания автором внесены некоторые исправления. Печатается с разрешения издательства «Elsevier Science Publishers B.V.».

© Elsevier Science Publishers B.V., 1981

Сходный отзыв (в данном случае о поэмах Хлебникова) мы встречаем в предисловии Н. Л. Степанова к первому тому СП 1928 года: «Большинство поэм Хлебникова “бессюжетно” (т.е. не имеет событийной канвы). Поэтому “фабула” поэм у него движется путем ассоциативного нанизывания отдельных тематических звеньев, логически не мотивированных» (СП, I, с. 50)<sup>2</sup>. А много позже В. Марков в книге, положившей начало новому этапу хлебниковедения, вторя своим предшественникам, говорит о построении многих поэм Хлебникова по методу «нанизывания»: «Простое присоединение строк и кусков текста друг к другу»<sup>3</sup>.

Вопросу мотивировки отводится хоть и не очень значительная, но достаточно ощутимая роль в двух работах начала семидесятых годов, в которых главный акцент делается на нетрадиционном, нарушающем все устоявшиеся правила характере хлебниковской композиции. Б. А. Успенский в кратком «приложении» к своей обстоятельной работе о проблемах композиции<sup>4</sup> рассматривает данный вопрос в свете повествовательной перспективы. На основании нескольких примеров автор делает вывод, что в целом ряде произведений Хлебникова нормальные условия связности текста нарушены благодаря тому, что поэт применяет непредсказуемые, часто скрытые перемены точек зрения.

М. Грыгар в обширном исследовании о взаимодействии вербальных и визуальных искусств в русском и чешском авангарде приходит к заключению, что в русской футуристической поэзии композиция была одной из сфер, где наиболее отчетливо проявилось влияние произведенных кубизмом персмен в природе художественного знака: «В поэзии появились новые синтаксические и композиционные приемы, которые переменяли традиционное понятие семантической динамики и целостности произведения»<sup>5</sup>. В частности, исследователь обращает внимание на два дополнительных приема: ломку устоявшихся семантических единиц и использование монтажа для создания човых семантических элементов и комплексов. В произведениях Хлебникова, утверждает он, применение этих приемов приводит к усложнению семантики:

При анализе хлебниковских текстов бросается в глаза отсутствие плавной связи между отдельными семантическими единицами: контекст значения складывается как бы из разных осколков. Некоторые слова и мотивы появляются неожиданно, без логической мотивировки: соединяющие элементы разных частей предложений, мотивических группировок и целых тематических рядов часто отсутствуют. Осип Брик характеризовал композиционный метод Хлебникова как «констелляцию» слов и образов. Это значит, что общее значение текста или его составной части осуществляется не постепенным разматыванием семантической линии, а взаимным, как бы пространственным, отражением комплекса текстовых элементов; слова притягиваются и отталкиваются как бы по законам особого магнитного поля<sup>6</sup>.

Однако в двух более поздних работах — Р. В. Дуганова (1979) и Р. Вроона (1980)<sup>7</sup> — мы встречаем совсем иной подход. Обе эти работы объединяет то, что их авторы уделяют меньше внимание новаторству композиционной техники Хлебникова и подчеркивают значение хорошо мотивированной композиционной структуры в его творчестве. В обоих случаях существенным вкладом в решение проблем композиции оказывается расшифровка текстологических «загадок».

Дуганов разбирает поэму «Ночь в окопе» (1920), которая, как он утверждает, была неправильно скомпонована при первоначальной публикации (рукопись поэмы, по всей видимости, не сохранилась). В результате, по мнению исследователя, более чем вразумительная фабула трансформировалась и намеренные повествовательные переходы (от описания боя к историческим обобщениям и обратно) потерялись вследствие нарушений повествовательной логики. Анализ содержания и внутритекстовых связей на более низких уровнях приводит Дуганова к мысли о необходимости перекомпоновки основных эпизодов поэмы. Хотя реконструкция, предложенная Дугановым, принята не всеми<sup>8</sup>, само ее наличие выводит «Ночь в окопе» из ряда произведений, где основным композиционным приемом служит «называние».

Статья Вроона посвящена незаконченному рассказу «Разин. Две Троицы» (1921), в котором Хлебников проводит тонкие параллели между своей жизнью и жизнью Разина, играющего главную роль в целом ряде его произведений<sup>9</sup>. Отметив, что рассказ, хоть и поданный Степановым в СП как законченная работа, представляет собой незавершенный черновик, Вроон привлекает биографический и текстологический материал и делает попытку заполнить гипотетические недостающие места в строго симметричной структуре произведения. В отличие от Дуганова Вроон не ставит перед собой задачи восстановить некий текст, но благодаря произведенным им операциям весьма успешно воссоздается авторский замысел.

Наш обзор подводит нас к следующим вопросам: какой из указанных выше подходов к проблеме хлебниковской композиции наиболее точно описывает ее основные черты; действительно ли в его сочинениях так слабы или вообще отсутствуют логические связи между отдельными фрагментами текста; действительно ли его композиционная техника состоит главным образом в произвольном сочетании разнородных элементов, или же, наоборот, — можно утверждать, что композиционный рисунок Хлебникова вполне упорядочен и хорошо мотивирован?

Для ответа на поставленные вопросы мало что дает обращение к собственно хлебниковским метатекстам. В его творческом на-

следии мы не находим ничего, что могло бы характеризовать эту творческую проблему как таковую, а все его соображения о композиции относятся строго к тому или иному конкретному произведению. Так, в письме В. Каменскому от 8 августа 1909 года Хлебников посвящает своего адресата в план будущей работы:

Задумал сложное произведение «Поперек времен», где правила логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько раз пьяница в час прикладывается к рюмке. Каждая глава должна не походить на другую. При этом с щедростью нищего хочу бросить на палитру все свои краски и открыться, а они каждое властны только над одной главой <... >

(НП, с. 358)<sup>10</sup>

Это произведение так и осталось ненаписанным, хотя в замысле порождения текста на манер «пьяной поступи» можно с достаточным основанием усмотреть прототип будущего жанра «сверхповести», в особенности первого из этого ряда произведений — «Дети Выдры» (1911—1913). И именно в последней «сверхповести» — «Зангези» (1920—1922) — мы находим автоматотекстуальное определение композиционных (конструктивных, архитектурных) проблем:

Повесть строится из слов, как строительной единицы знания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: «Какое веруеши?» — каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело — белого камня, плащ и одежда — голубого, глаза — черного. Она вытесана из разноцветных глыб слов разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка.

(Творения, с. 473)

Четкость, с которой Хлебников определяет два уровня организации «сверхповести», весьма знаменательна, как знаменательно и привлечение архитектурных метафор для описания принципов построения текста. Но ни в этом, ни в ранее приводившемся отрывке не находится достаточных оснований для широких обобщений и для решения поставленных нами вопросов.

Очевидно, прежде чем пытаться разрешить основной вопрос, нам следует уточнить значение самого термина «композиция». Это тем более целесообразно, что понятие «композиция» довольно расплывчато, представляет собой производное от той теоретической модели литературного текста, которой придерживается исследователь. Как отметил В. Кожин, под композицией можно по-

нимать либо внешнюю, либо внутреннюю семантическую организацию произведения; часто к сфере композиции относят и другие категории, принятые в теории литературы (сюжет, тропы и т.д.); или же композиция может быть описана исходя из определения простейшей композиционной единицы на заданном уровне текста (в качестве примера такой «единицы» назовем «ракурс» литературного изображения)<sup>11</sup>. При всей аморфности определения, продуктивность обращения к самому понятию композиции видна по той роли, какую оно сыграло в ранней русской формалистской и структуралистской критике<sup>12</sup> и в структурно-семиотических исследованиях московско-тартуской школы<sup>13</sup>.

Расхождения в определении можно свести к некоторому общему знаменателю. По сути, дискуссия о композиции влечет за собой дискуссию о принципах *дробления* литературного произведения и *мотивировки* его художественного единства. Для описания дробления текста исследователем могут быть применены самые разнообразные мерила, но должны приниматься во внимание причины, по которым каждая отдельная единица занимает то или иное место в синтагматической цепочке.

Мотивировки данной организации текста могут быть внешними по отношению к нему и (или) внутренними и по преимуществу лежат в сфере смысловой. Мотивация и дробление текста находятся во взаимодействии: первая помогает объяснить местоположение и порядок следования отдельных дробных частей (различные типы дробления могут требовать различной мотивировки), тогда как второе в конечном счете определяет содержание произведения в целом. Следовательно, допустимо предположение, что степень мотивации в области композиции прямо пропорциональна степени мотивации на смысловом уровне: то есть насколько верно для Хлебникова последнее положение, настолько же справедливым должно быть и первое.

Однако наши рассуждения следует применять осторожно, особенно принимая во внимание различие между тем, что Б. Хрущовский определил как *текст-континуум*, и тем, что он охарактеризовал как *реконструированный текст* литературного произведения<sup>14</sup>. Первое есть текст в его линейном развертывании, второе охватывает всевозможные читательские построения из разобщенных элементов текста (сюда входят и сюжет, и персонажи, и тема, и т.д.). Интерпретация тем самым влечет за собой перепланировку текста, ибо у читателя складывается собственное более или менее полное представление о данном произведении. Указанное различие между этими двумя понятиями и обязательность мыслительной работы читателя над текстом относятся в равной степени ко всякому литературному произведению, написано ли

оно в реалистической традиции XIX века или представляет собой авангардистский эксперимент XX.

Можно вообразить следующую ситуацию. Текст-континуум некоего произведения Хлебникова раздроблен самым хаотическим образом, так что мотивировки организации текста, пусть даже и найденные читателем в результате многократного и до-тошного прочтения, представляются взаимно противоречащими или грубо нарушающими эстетические каноны произведения. В то же время такое внимательное чтение может дать проницательному читателю возможность расположить смысловые элементы так, чтобы они составляли некоторое связанное целое, пусть на крайне абстрактном уровне предполагаемого авторского замысла. Подобная процедура тем более правомочна, что Хлебников часто не доводил до завершения свой художественный замысел; говоря словами В. П. Григорьева: «Экспериментировал он именно с “содержанием”, что касается “формы”, то как раз недостаток внимания к ней оставлял многие его произведения незавершенными и особенно трудными для восприятия»<sup>15</sup>.

Взаимосвязь, существующая между дроблением текста и мотивацией, обуславливает основные трудности, которые встают на пути исследователя, пытающегося найти некоторый обобщающий принцип композиционного строения у Хлебникова.

Исследователи, занимающиеся вопросами композиции, как и вообще все, кто разрабатывает проблемы поэтики и теории литературы, как правило, обращаются к часто обсуждаемым текстам, относительно которых сложилась давняя традиция описания и интерпретации (так, скажем, Успенский опирается в основном на примеры из русской прозы XIX века). В случае же Хлебникова пока нет даже предварительного согласия относительно интерпретации большинства его произведений. Такое положение вынуждает ученых, стремящихся описать законы его поэтической системы, полагаться на несистематизированные, случайные истолкования, далеко не всегда выдерживающие более пристального разбора, чем отчасти обесцениваются основанные на них выводы.

То, что этой опасности не избегают и рассмотренные выше работы, можно увидеть на примере анализа стихотворения «Мрачное» (опубл. в 1914):

Когда себе я надоем,  
Я брошусь в солнце золотое,  
Крыло шумящее одем,  
Порок смешаю и святое.  
Я умер, я умер, и хлынула кровь  
По латам широким потоком.  
Очнулся я, иначе, вновь  
Окинув вас война оком.

(СП, II, с. 96)

Второе четверостишие этого короткого произведения, повторенное с небольшими вариациями в конце «сверхповести» «Война в мышеловке» (1919—1922), рассматривается Успенским<sup>16</sup> в качестве примера смены авторской позиции, незаметной благодаря тому, что по отношению к разным грамматическим лицам используется одна и та же форма местоимения. По мнению Успенского, местоимение «я» из пятой строки обозначает не то же лицо, что «я» из седьмой строки, а «вас» относится к тому же лицу, что и «я» из пятой строки.

Такой анализ — вполне корректный, если допустить, что смерть, о которой говорится в строках 5—6, есть обычная физическая смерть, — не учитывает более глубинного понимания текста. «Мрачное» построено на основе хорошо разработанной Хлебниковым (и футуристами) мифологемы — единоборства человека с солнцем, — отразившейся также в «Детях Выдры», стихотворениях «Пламена» (1912) и «Когда умирают кони — дышат...» (опубл. 1913) и в рассказе «Окб» (1912). Как мы указывали в другом месте<sup>17</sup>, источник этой мифологемы — один из мифов небольшого сибирского народа — орочей. Связь с оригинальным народным преданием в стихотворении не выпячивается, напротив, Хлебников развивает тему *смерти и воскрешения* в автобиографическом плане. Лирический герой гибнет в космическом поединке, но возвращается к жизни. Описанная во втором четверостишии картина вовсе не представляет собой, как полагает Успенский, изображение умирающего воина и взирающего на его труп соперника. Воскрешенное «я» — это обновленное воплощение солнцелюбца, явно готового к новой битве с «вы», которое заставило его прежнее воплощение усомниться в своей силе.

Глубокое знание всех семантических элементов произведения — необходимое предварительное условие для понимания функционирования его композиционной структуры. Весьма характерно для хлебниковского текста то, что на первый взгляд кажущееся непредсказуемой, бессвязной, немотивированной склейкой семантических фрагментов, — как описывал это Грыгар в приведенном выше отрывке<sup>18</sup>, — при ближайшем рассмотрении оказывается логически подчиненным, тесно спаянным целым. Еще один пример такой композиционной упорядоченности дает стихотворение «Зачем в гляделках незабудки?» (1919):

Зачем в гляделках незабудки?  
Это тоже месяц Ай!  
И если лешевой дудкой  
Запел соловей,  
Это тоже месяц Ай!  
Что это? Кажется лешеня?  
Как, до сих пор живут бесы?

Так я пою на пусты лесы.  
Это тоже месяц Ай!  
И если у панской свирели  
Корявый и сочный рот —  
Это тоже месяц Ай!  
(СП, III, с. 105)

Этот короткий лирический монолог, состоящий из вопросов и ответов, разбит на четыре части повтором «Это тоже месяц Ай!». Скрытый смысл всего стихотворения и каждой его части заключен именно в этом восклицании, и в особенности в слове Ай. Перед нами вовсе не образчик зауми, как может показаться на первый взгляд. В народном календаре «месяц Ай» означает «май». И все подробности картины мира, которую рисует читателю лирическое «я», оказываются глубоко связаны с особенностями этого весеннего месяца.

Именно в мае месяце начинают петь соловьи; отсюда и поговорка: «Малая птичка соловей, а знает май» (Даль, т. 2, с. 289)<sup>19</sup>. У соловья период пения наступает позже, чем у других птиц, и в некоторых областях России это событие приурочивалось ко 2 мая (по старому стилю), дню святых Бориса и Глеба («Борис день, соловьиный день, начинают петь соловьи» — Даль, т. 4, с. 266). Откуда возникло выражение «лешевая дудка»? Так называется одно из многих колен, которые поклонники птичьего пенья и птицеловы различают в соловьиной трели (другие названия: перелив, прищелка, кукушкин перелет и т.д. — Даль, т. 2, с. 145; т. 4, с. 266). Таким образом, соловья в стихотворении «застали» за исполнением особого места его арии.

Слово «лешеня» означает отпрыска лешего, или *беса*. Переход от второй части (строки 3—5) к третьей (строки 6—9) сопровождается сменой уровней: если во второй части мотив лешего играет второстепенную роль, то в третьей реализуется его потенциальное значение и рисуется идиллическая мифологическая картина.

Словарное значение выражения «На пусты лесы кричат» (то есть «без смысла, пользы», — Даль, т. 2, с. 279) указывает на то, что 8-я строка — «Так я пою на пусты лесы» — метатекстуальна. По сути, здесь ведется речь о том же, о чем и в предыдущих строках, а шире — о том, о чем вечно говорит поэзия — о самой себе.

Мотивы «лешего» и «песни» связываются с «панской свирелью» из 10-й строки, представляющей собой легкую модификацию выражения «панова свирель» (Даль, т. 4, с. 150). Это изменение вводит дополнительные коннотации: ведь прилагательное здесь может относиться как к западнославянскому «пан», так и к греческому имени собственному (Пан). Тем самым славянская лесная сцена «подтягивается» к легко представимому греческому прототипу. А эпитеты «корявый» и «сочный» передают ощущение но-

вой, едва пробудившейся жизни в дереве, из которого сделана дудочка, — это одно из претворений жизненных начал, ассоциируемых с маем.

Но греко-славянский образ дудки вызывает ассоциации не только с поэзией, но и с любовью. Эти темы-двойники, как видно из традиции восточной (в особенности персидской) литературы, тесно связаны с образом соловья. Отсюда же мостик и к 1-й строке, в которой соединены глаза и незабудки; при этом надо сказать, что слово *незабудка* несет огромную смысловую нагрузку в символической системе Хлебникова и ассоциируется с любовью (плотской) и созидательной силой поэзии<sup>20</sup>.

Очевидно, что в этом стихотворении, посвященном маю, месяцу любви, поэзии и жизни, триумфально шествующему по миру природы, нет ничего случайного. Дробление на части согласуется с переходом от одной конкретной детали к другой. А инструмент, с помощью которого осуществляется это дробление, — рефрен «Это тоже месяц Ай!» — будто лесное эхо отзывается в стихотворении, способствуя развертыванию его текста.

Давая оценку различным подходам к композиции у Хлебникова, необходимо принять во внимание роль жанра, который в принципе может быть определяющим фактором как для композиции, так и для семантики текста.

За исключением работы Маркова о поэмах<sup>21</sup>, вопрос об использовании Хлебниковым исторически сложившихся жанров (в отличие от эпического, драматического и лирического элементов его творчества, рассмотренных Дугановым<sup>22</sup>) не привлек пока должного внимания. Отчасти это объясняется довольно скромной ролью, которую теория литературы отводит ныне проблеме жанра, отчасти же пренебрежение жанром коренится в том предвзятом взгляде, согласно которому творчество Хлебникова воспринимается вне жанровых схем и поражает таким новаторством, что ни о какой предшествующей литературной традиции, служащей ориентиром исследователю, не может идти речи. Следует упомянуть еще одно обстоятельство, касающееся природы значимых для Хлебникова литературных жанров. Часто они извлекаются из запасников древних литературных форм, на многие столетия сошедших с европейской (не говоря уже о русской) литературной сцены.

Чтобы продемонстрировать значение жанра в композиционных решениях Хлебникова, воспользуемся несколькими его произведениями. Литературный жанр, соотносимость с которым прослеживается в этих текстах, берет свое начало в греко-римской литературе<sup>23</sup>.

В разделе «Статьи о языке и литературе», помещенном в пятом томе СП, мы находим несколько отрывков теоретического характера, построенных в форме диалога. Сюда входят хорошо известный «Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1» (1912), «Разговор двух особ» (1912), «Разговор Олега и Казимира» (1913) и «Разложение слова» («Мы долго ходили с ним...» — 1915). То же построение встречается в сочинении «Разговор. Взвешивающий на государства В. Хлебников. Из книги удач. Лист 1-й из 317» (1917)<sup>24</sup> и в позднейшем недатированном «Колесо рождений. Разговор» (неопубл.)<sup>25</sup>.

В этих произведениях затрагиваются те же темы, вокруг которых строятся рассуждения и в других опусах этого раздела пятого тома, но принадлежат они к особому литературному жанру — жанру диалога, причем особенно близки к диалогу сократовскому в платоновском изложении и к сатирическим диалогам Лукиана<sup>26</sup>.

Здесь уместно напомнить, что классическая традиция диалога («речь, состоящая из вопросов и ответов, о предмете философском или государственном, соблюдающая верность выведенных характеров и отделку речи», — по определению Диогена Лаэртского)<sup>27</sup>, столь блестяще использованная Платоном, у Лукиана Самосатского (II век н.э.) претерпела значительные изменения. В этот до той поры преимущественно серьезный жанр был вприсунут комический и сатирический элемент. В диалоге Лукиана «Дважды обвиненный» мы находим часто цитируемое описание его творческих находок:

Когда я взял его [то есть диалог. — Х.Б.] к себе, он многим еще казался мрачным и иссушенным постоянными вопросами; и хотя благодаря этому он казался достойным уважения, однако он был далеко не во всех отношениях приятен и не пользовался расположением общества. Первым делом я научил его ходить по земле, по-человечески, затем я смыл с него сухость, которой он обладал в значительной степени, заставил его улыбаться и этим сделал его более приятным на вид; главным же образом, я присоединил к нему комедию и этим снижал ему расположение слушателей, которые раньше, остерегаясь колючек, которыми он был покрыт, боялись брать его в руки, как ежа<sup>28</sup>.

Перечисленные выше сочинения Хлебникова обязаны своей композиционной формой именно этой жанровой традиции, при том, что ни одно из них нельзя считать полноценным диалогом, хотя в «Учителе и ученике» довольно широко использованы возможности жанра.

Как и диалоги сократовского ряда, «Учитель и ученик» призван не возвестить истину в готовом виде (во всяком случае, не в явной форме), но скорее донести до читателя впечатление сомнений, интеллектуального поиска и дух истинного спора. Если первый

участник спора — Учитель — ставит вопросы и провоцирует на ответы своего собеседника, то второй — Ученик — свободно излагает свои взгляды на такие проблемы, как взаимосвязь формы и содержания в языке, отношения между Россией и Западом и цикличность истории (то есть как раз на те проблемы, которые всегда были объектом внимания Хлебникова). Речь обоих собеседников окрашена в иронические тона, что характерно как для сократовского, так и для лукиановского диалогов. Так, например, Учителя задевает один из примеров, приведенных Учеником:

У ч е н и к. ... Также слова *лес* и *лысый* или еще более одинаковые слова *лысина* и *лесина*, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности, <...> возникли через изменение направления простого слова *ла* склонением его в родительном (*лысый*) и дательном (*лес*) падежах <...>

У ч и т е л ь. Не хочешь ли ты намекнуть на мою плешь? Это старо.

(Творения, с. 585)

Точно так же, когда Ученик самодовольно заявляет, что сделал великое открытие, Учитель пытается (впрочем, безуспешно) поколебать его самоуверенность:

У ч е н и к. ... Послушай: где тайная причина сложнее и туже завязана в узел мнимого случая и неразумия, чем в расселении по коре, или коже, земли городов?

У ч и т е л ь. Громко! Но не искусство.

У ч е н и к. Это обмолвка. В эту пустыню разума никто не внес общего закона и порядка. И вот я сюда бросаю луч наблюдения и даю правило, позволяющее найти место, где в диких ненаселенных странах возникнут столицы.

У ч и т е л ь. Кажется, твоя главная находка — это способы произносить себе пышные похвалы.

У ч е н и к. Это мимоходом. И отчего же не сделать за других то, что они не делают по небрежности или ленивому настроению?

(Творения, с. 586)<sup>29</sup>

А в конце диалога мы находим такой обмен репликами:

У ч и т е л ь. Но что за книга у тебя на коленях?

У ч е н и к. Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми.

(Творения, с. 591)

Таким образом, Хлебников был знаком с писаниями первого идеолога панславизма Юрия Крижанича (1617—1683), и в особенности с его главным трудом «Политика» (опубл. в России в 1859—1860 годах), построенным в основном в форме диалога<sup>30</sup>. В ответе Ученика содержится, кроме того, указание на еще один вид диалога — «Диалог мертвых».

Источник данного жанрового подразделения — лукиановские «Разговоры в царстве мертвых», собрание коротких сатирических бесед между душами в царстве Аида. Этот труд определил выдаю-

щееся место Лукиана в литературной истории Европы. М. Хадас заметил, что «едва ли в европейской литературе после Ренессанса найдется мудрец или сатирик, у которого нельзя было бы обнаружить его влияния»<sup>31</sup>. «Разговоры в царстве мертвых», как показали Эгилсруд, Кинер и в недавнее время Робинсон<sup>32</sup>, были крайне популярны, главным образом благодаря широким возможностям, какие этот жанр предоставляет в выборе и расстановке участников воображаемой беседы. Поскольку ситуация нереальна «по определению», автор волен сводить в споре любые исторические или литературные персонажи.

Влияние этого лукиановского жанра хорошо видно в другом тексте Хлебникова — шестом парусе «Детей Выдры». Эта глава написана стихами и состоит из нескольких диалогов и монологов, произносимых в крайне «неестественной» обстановке — в душе протагониста произведения, Сына Выдры, одним из воплощений которого предстает сам поэт<sup>33</sup>.

На уровне содержания в этой главе различаются три части. Первая представляет собой спор между душами двух великих противников во 2-й Пунической войне, Ганнибала и Сципиона Старшего. Вторая состоит из автохарактеристик ряда деятелей славянской истории и культуры (Пугачев, Разин, Ян Гус и т.д.); эти автохарактеристики, различающиеся по полноте, содержат биографические сведения. В третью часть входят высказывания Ганнибала, своего рода коллективные заявления (Множеств и Духов), а также обращение «голоса из нутра души» поэта.

Композиция этого текста во многом заимствована у Лукиана. У него Хлебников почерпнул и идею самой большей части главы: юмористический разговор на серьезную тему, который ведут души умерших (Ганнибал и Сципион обсуждают теории Маркса и Дарвина). В определенной степени Хлебников старается следовать лукиановской модели многоголосого диалога. Хотя в опубликованном варианте шестого паруса мы находим только двухголосый диалог (Ганнибал и Сципион), в одном из двух дошедших до нас черновиков записана беседа трех персонажей — Ганнибала, Сципиона и Коперника<sup>34</sup>. Этот разговор, видимо, наличествовал в автографе окончательного текста произведения, но выпал по ошибке при публикации<sup>35</sup>. Более того, многочисленность персонажей, дробящая текст почти так же, как это сделано у Лукиана, обеспечивается целой плеядой душ умерших, поселившихся в душе Сына Выдры.

Есть, кроме того, и прямые заимствования. За исключением Ганнибала и Сципиона, большинство действующих лиц этой главы славянского происхождения, и поэтому самая крупная часть, посвященная двум полководцам античности, требует особой мотивировки. Отчасти это можно объяснить преклонением Хлебни-

кова перед величием и перипетиями их борьбы. Другое вероятное объяснение — присутствие обоих персонажей в лукиановском «Разговоре в царстве мертвых»: в 12-м диалоге предстающие перед судом Миноса Александр Македонский, Ганнибал и Сципион ведут спор о том, кому какое место занимать в царстве мертвых, и Ганнибал восхваляет свои военные победы и оценивает свой жизненный путь в манере, весьма схожей с его заявлениями в тексте Хлебникова<sup>36</sup>.

Прозаический черновик шестого паруса дает еще одно подтверждение того, что Хлебников вполне сознательно следовал традиционной жанровой схеме, работая над этой главой «Детей Выдры» и над другими своими диалогами. Вот какой обмен репликами между Сципионом и Ганнибалом содержится в тексте:

С ц < и п и о н > . ... Но еще немного и Леопарди скажет: вы ненаписанная страница из написанной < х > мн < ой > стада споров. Поэтому умолкнем. Сцип < ион > и Ганн < ибал > могу < т > молчать.

Г < а н н и б а л > . [Если бы я мог убить старость] полководца чем-либо други < м > кроме занятием болтунов или мудрецов или как их там Байрон, Леопарди, Шекспир, что то же.

*Спор* — одно из определений жанра диалога. Что же касается Леопарди, то следует напомнить, что итальянский поэт и эссеист Джакомо Леопарди (1798—1837) был автором «Operette morali» (1822—1827) — собрания коротких прозаических произведений, большинство из которых представляют собой диалоги, построенные по лукиановской модели. Хлебников, по-видимому, был знаком с одним из русских переводов этой книги<sup>37</sup> и учел его при построении собственных диалогов<sup>38</sup>.

Из всего вышесказанного становится очевидно, что при тщательном анализе, принимающем в расчет и содержательную сторону, и жанровую специфику, по крайней мере в некоторых произведениях Хлебникова можно выявить хорошо разработанный композиционный рисунок. Вместе с результатами, достигнутыми Дугановым и Врооном<sup>39</sup>, итоги настоящей статьи показывают, что существует достаточно прочная основа для пересмотра издавна укоренившегося мнения о немотивированности построения хлебниковских текстов.

Излишне говорить, что наши рассуждения не претендуют на роль исчерпывающего индуктивного доказательства, да и вряд ли такое доказательство вообще возможно. Но, при отсутствии опровергающих доводов, было бы целесообразней дальнейшие исследования в этой области осуществлять исходя из предположения об упорядоченности и логической мотивированности текстов Хлебникова.

Данная ситуация весьма сходна с той, что сложилась в области изучения хлебниковской семантики до появления известной работы Вяч. Вс. Иванова<sup>40</sup>. С той поры его тезис о семантической мотивированности хлебниковского текста был неоднократно подтвержден результатами исследований<sup>41</sup>, в той или иной степени отталкивающихся от этого тезиса. Есть все основания предполагать, что принятие сходной рабочей гипотезы в области композиции будет не менее плодотворным.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921. с.28.

2 Ср. характеристику композиции стихотворения «Усадьба ночью — чингисхань!»: «... нет внутренней подчиненности и анализирующей последовательности в движении понятий-образов: все они обособлены и равноправны и вольно движутся, чередуясь, по зигзагообразной линии, как вереница причудливых видений, потенциально нескончаемых» (Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова. — В кн.: Гофман В. Язык литературы: очерки и статьи. Л., 1936, с. 234).

3 Марков V. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, Los Angeles, 1962, p. 112.

4 Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970; Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблема композиции. — В кн.: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 122—127.

5 Грыгар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда. — In: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague—Paris, 1973, p. 90.

6 Там же, с. 90. Описывая повесть «Ка» (1915), Н. Харджиев использует термин «мозаическая семантическая композиция», которую он связывает с «Озарениями» Рембо (Харджиев Н. Маяковский и Хлебников. — В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 319. О «Ка» см. также: Ваган Н. On the Poetics of a Xlebnikov Tale: Problems and Patterns in «Ka». — In: Structural Analysis of Narrative Texts: Conference Papers. Ed. by M. Connolly, A. Kodjak, K. Pomorska. N.Y. Univ. Slavic Papers. Columbus: Ohio, 1980, II; Симонс С. Determining Textual Incoherence in Xlebnikov's «Ka». — *Slavic and East European Journal*. 1987, vol. 31, № 3, p. 334—355.

7 Дуганов Р. В. К реконструкции поэмы Хлебникова «Ночь в окопе». — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 38. 1979, № 5, с. 458—470; Vron R. Velimir Khlebnikov's «Razin: Two Trinities»: A Reconstruction. — *Slavic Review*. 1980, vol. 39, № 1, p. 70—84.

8 См.: Творения, с. 683.

9 О теме Разина в творчестве Хлебникова см. также: Mirsky S. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. Slavistische Beitrage. Bd. 85. München, 1975; Vron R. «Sea Shore» («Morskoj bereg») and the Razin Constellation. — *Russian Literature Triquarterly*. 1975, № 12, p. 295—326.

10 О сходном замысле говорит Хлебников и в письме Каменскому от 10 января 1909 года (НП, с. 354—355).

11 См.: Кожин В. В. Композиция. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. М., 1966, с. 694—696.

12 См.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 431—536; Тынянов Ю. Н.

О композиции «Евгения Онегина». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 52—77; Бернштейн С. Эстетические предпосылки теории декламации. — В кн.: Поэтика: Сборник статей. Л., 1927, с. 25—44.

13 См., например: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 255—342; Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.

14 H r u s h o v s k i V. Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose: The First Episode of «War and Peace». Papers on Poetics and Semiotics. № 5. Tel Aviv Univ. Porter Institute for Poetics and Semiotics. 1976; H r u s h o v s k i V. The Structure of Semiotic Objects: A Three-Dimensional Model. — *Poetics Today*. 1979, vol. I, № 1—2, p. 363—376.

15 Григорьев В. П. Ономастика Велимира Хлебникова: Индивидуальная поэтическая норма. — В сб.: Ономастика и норма. М., 1976, с. 184.

16 Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова..., с. 123.

17 См. в наст. книге статью «Хлебников и мифология орочей», а также: В а г а н Н. Xlebnikov's «Deti Vydry»: Texts, Commentaries, Interpretation. Ph. D. diss., unpublished, Harvard Univ., 1976, p. 198—228.

18 Грыгар М. Указ. соч., с. 91—92.

19 Любопытно, что в польском фольклоре зафиксирована старинная пословица о времени окончания соловьиного пения: «На св. Вита замолкает соловей». (Krzyżanowski Julian. Mądrzej gorwie dość dwie słowie, t. 2. Warszawa, 1960, s. 352).

20 Об образе незабудки см.: L ö n n q v i s t B. Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem «Poët». Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. № 9. Stockholm, 1979.

21 См. примеч. 3.

22 Дуганов Р. В. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976, № 5, с. 426—439.

23 Хлебников несколько лет изучал греческий и латынь; см. гимназический аттестат (ЦГАИИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 154).

24 Хлебников В. Собр. соч. в 4 томах. Мюнхен, 1970—1972. Т. 3, с. 457—459.

25 Этот текст, хранящийся в частном собрании Вс. Иванова в Москве, перекликается, но не совпадает полностью с тезисами «Колесо рождений» (1919), опубликованными Р. В. Дугановым; см.: Хлебников В. Утес из будущего: Проза, статьи. Составление, подготовка текста, вступительная статья и примечания Р. В. Дуганова. Элиста, 1988, с. 214—215.

26 Вскользь эту связь между указанными текстами и диалогической традицией отмечают: M a r k o v V. Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968, p. 40, 57, 176; I v a n o v V. V. The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture. — *Semiotica*. VIII, № 1, p. 4; П а р н и с А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта. — В кн.: Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 234.

27 Д и о г е н Л а э р т с к и й. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 164.

28 Л у к и а н. Сочинения. М., 1915, т. 1, с. 34.

29 И в других диалогах Хлебникова выдерживается композиционная схема последовательного обмена репликами между персонажами (за исключением «Разложения слова», где жанр и его нормы сведены почти на нет). Но эти тексты почти полностью лишены тех разговорных черт, которые оживляют диалог «Учитель и ученик». Отсутствие иронического оттенка обнажает их наставительную суть, и форма диалога служит лишь для дробления текста.

30 Многие главы этого сочинения заключены в диалогическую форму. Одна часть озаглавлена «Разговор Бориса с Хервоем»; участники, русский и хорват, обсуждают отношение чужеродцев к славянам. В «Разговоре Олсга и Казимира» Хлебников использует тот же прием, наделяя собеседников именами, типичными для славянских народов.

31 H a d a s M. Ancilla to Classical Reading. New York, 1954.

32 См.: E g i l s r u d J. S. Le «Dialogue des morts» dans les litteratures francaise, allemande et anglaise (1644—1789). Paris, 1934; K e e n e r F.M. English Dialogues of the Dead: A Critical History, An Anthology and a Check List. New York—London, 1973; R o b i n s o n Ch. Lucian and His Influence in Europe. Chapel Hill, NC, 1979.

33 «Парус» в «Детях Выдры» всегда понимается в основном значении слова. Однако более вероятно и целесообразно применительно к композиции предположить, что Хлебников подразумевал иное значение слова: «Парус свода, каждая из косых плоскостей его, грани. Паруса в церкви расписываются» (Даль, т. 3, с. 19). Ср. в первой части «Детей Выдры»: «В верхнем углу площадки, по закону складней, виден праздник медведя» (Творения, с. 431).

34 Полный текст этих черновиков см.: В а г а н Н. Xlebnikov's «Deti Vydry»..., р. 14—32, 48—65. Рукопись находится в РО ИМЛИ (ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, 4).

35 Это подтверждается пометкой в одном из черновиков (стихотворном): «I. Беседа Ганнибала и Сципиона II. Спор Ганнибала и Коперника III. Тени IV. Мысли». Как и текст самого черновика, эта пометка ясно указывает на нарушение композиционной схемы в опубликованном тексте шестого паруса.

36 Прямое влияние 12-го диалога подтверждается и тем, что в прозаический черновик шестого паруса вкралась ошибка из Лукиана: и в том и в другом тексте спутан Сципион Африканский Старший, победивший Ганнибала во 2-й Пунической войне, со Сципионом Эмилианом, разрушившим Карфаген во время 3-й Пунической войны. Учитывая ориентацию Хлебникова на русскую литературу XVIII века, нужно отметить, что перевод этого диалога содержится в «Риторике» Ломоносова.

37 Л е о п а р д и Дж. Разговоры. Пер и предисл. А.И. Орлова. СПб., 1888; Е г о ж е. Диалоги и мысли. Пер. Н.М. Соколова. СПб., 1908.

38 В сочинениях Леопарди и текстах Хлебникова есть поразительные параллели:

1) отрывок, носящий название «Коперник», и роль польского астронома в черновике шестого паруса «Детей Выдры»;

2) наличие в «Пари Прометей» элементов, встречающихся в «Детях Выдры» и черновиках к ним: сама фигура Прометей, индийская традиция самосожжения вдовы (сутея) (см.: В а г а н Н. Xlebnikov's «Deti Vydry»...);

3) упоминание карфагенского путешественника Ганнона в «Диалоге Христофора Колумба и Педро Гутьерреса» и в хлебниковской повести «Ка» (см.: В а г а н Н. On the Poetics of a Xlebnikov Tale...);

4) обстановка и участники «Диалога Фридриха Рёйса со своими мумиями» очень сходны с тем, что мы встречаем в «Ошибке смерти».

Намеченная тема требует дальнейших изысканий.

39 См. примеч. 7.

40 См.: И в а н о в Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...».

41 См. в наст. книге статьи: «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”», «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения “О, черви земляные...”». См. также: В а г а н Н. О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова. — In: American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. 1: Linguistics and Poetics. Ed. by Henrik Birnbaum. Columbus, Ohio, 1978, р. 104—125; Д у г а н о в Р.В. Краткое «Искусство поэзии» Хлебникова. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 33. 1974, № 5, с. 418—427; Е г о ж е. К реконструкции поэмы Хлебникова...; L ö n n q v i s t В. Xlebnikov and Carnival...; Ф а г у н о J. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова: («В этот день, когда вянет осеннее...»). — In: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986, р. 93—124.

## ФОЛЬКЛОРНЫЕ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ ПОЭТИКИ ХЛЕБНИКОВА

Литературоведческие исследования, посвященные творчеству Хлебникова, дают все новые и новые подтверждения того, что некоторые его тексты создавались отчасти на основе фольклорных и этнографических материалов<sup>1</sup>. В настоящей работе предпринята попытка более детально рассмотреть некоторые аспекты этой проблемы. Все заключительные выводы основаны на приведенном ниже анализе текстов Хлебникова, а также на ранее опубликованных работах.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Заимствование, то есть значимое включение некоторого чужеродного элемента в текст произведения, представляет собой *цитирование* (или цитацию). Фольклорная же цитата в литературном произведении отражает в большей степени специфическую *концепцию фольклора* — некоторую его *модель*, нежели фольклорный текст как таковой. Следуя взглядам какой-либо школы фольклористики или собственному художественному видению, автор может рассматривать те или иные признаки как типично фольклорные, а значит, и наделять этими признаками нефольклорный

---

Chlebnikov's Poetics and its Folkloric and Ethnographic Sources. — In: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Ed. by Willem Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 1986, p. 15—64. Печатается с разрешения издательства «Editions Rodopi B.V.».

© Editions Rodopi B.V., 1986

материал произведения, что приводит к созданию иллюзии его фольклорной насыщенности<sup>2</sup>.

Одна из трудностей, возникающих перед исследователем, который занимается связями творчества Хлебникова с фольклорным и этнографическим материалом, состоит в том, что, основываясь только на его опубликованных текстах, невозможно выявить конкретную школу фольклористики, оказавшую на поэта безусловное влияние. Слишком мало мы знаем о том, каков был круг его чтения в этой области, в какой степени он был знаком, например, с фундаментальным трудом Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» или с многочисленными специальными публикациями в журналах и сборниках конца XIX—начала XX века. Сам Хлебников одним из источников своих лингвистических теорий называет словарь В. Даля; и в самом деле, фольклорный материал этого словаря (равно как и знаменитого собрания пословиц и поговорок Даля) очень часто используется поэтом. Имеются также свидетельства современников, сообщавших о ряде работ, к которым обращался Хлебников: это, среди прочих, исследование черногорской культуры П. А. Ровинского — «Черногория в ее прошлом и настоящем»<sup>3</sup> — и книга И. П. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков»<sup>4</sup>. В некоторых случаях установить происхождение того или иного образа или мотива удастся путем тщательного изучения определенного круга предполагаемых источников. Однако находки такого рода слишком немногочисленны (и, как правило, не дают выхода на теоретические концепции в области фольклористики), чтобы на их основе можно было реконструировать картину хлебниковских познаний в фольклористике и этнографии, а также компетентно судить о его художественном видении фольклора и народной жизни. Для решения такой задачи необходимо было бы располагать неким эквивалентом статьи Блока «Поэзия заговоров и заклинаний», то есть промежуточным вспомогательным текстом, в достаточной мере раскрывающим круг чтения поэта и его идеи, что позволило бы создать адекватный метаязык и программу систематических исследований<sup>5</sup>. Мы, не имея такого источника, вынуждены опираться лишь на художественные тексты Хлебникова, а также на его разнообразнейшие теоретические статьи и заметки.

Относительная скудость сведений о знакомстве Хлебникова с научной литературой по фольклору затрудняет и выявление в его произведениях тех мест, где такого рода материал реально использован<sup>6</sup>. Здесь ситуация в некотором смысле аналогична той, что возникла при исследовании другой близкой проблемы — мифологизма Хлебникова в генетическом или типологическом аспектах. Как уже отмечалось ранее, Хлебников необычайно эклек-

тичен в своем подходе к мифу: не являясь сторонником какой-либо одной мифологической школы, он заимствует отдельные элементы из разных источников, создавая собственные оригинальные мифологемы<sup>7</sup>. Однако мифы — это все-таки достаточно «осязаемый» материал; даже в тех случаях, когда заимствованный из мифологии сюжет не поддается непосредственному распознаванию, он тем не менее сохраняет свою изначальную структуру, *ощущается* как миф и может быть рассмотрен в свете различных мифологических теорий. Что же касается фольклорных и этнографических материалов, в особенности взятых из малых словесных жанров, то для их идентификации нередко требуются значительные усилия.

Основная причина названных выше трудностей состоит в том, что лишь в сравнительно немногих произведениях Хлебникова доминирующая роль отводится фольклору. Одно из них — раннее стихотворение «Как во лодочке, во лодочке» (НП, с. 244): его сюжет, лексика и ритмико-синтаксические фигуры ярко свидетельствуют о фольклорной стилизации. Ниже будут рассмотрены и некоторые другие тексты, созданные явно под влиянием фольклорных и (или) этнографических материалов. В большинстве же случаев фольклорный элемент у Хлебникова переплетается с целой сетью литературных, исторических и политических аллюзий и цитат.

### **ФОЛЬКЛОР КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ**

На различных этапах своего творческого пути Хлебников привлекает фольклорные и этнографические источники для утверждения собственной позиции в теоретических построениях и в полемике. Это делается двумя способами — либо поэт использует фольклорный персонаж или мотив как выразительное средство, либо обращается к фольклорным жанрам для обоснования тех или иных идей.

В очерке-манифесте «Курган Святогора» (1908), где звучит призыв вернуть русскую культуру к тому ее изначальному состоянию, когда она, по мнению Хлебникова, была пропитана по-настоящему народным духом, противостоящим чуждому западному влиянию, он заимствует ключевой мотив из былины о смерти в каменном (или дубовом) гробу богатыря Святогора, передавшего часть своей силы Илье Муромцу. Этот мотив вкраплен в текст, где обыгрывается геологический факт — отступление ледника с европейской части России и последующее образование евразийской равнины:

Отхлынувшее море не продышало ли некоего таинственного, не подслушанного никем третьим, завета народу, восприявшему в последний час, сквозь щель вневременного гроба, восток живого духа, распятого железной порой воителя?

(Творения, с. 579)

Трансформируя оппозицию *старший герой/младший герой* в оппозицию *мужское/женское*, Хлебников отождествляет исчезнувшее море с мужским божеством, а бывшему морскому дну придает атрибуты богини земли (ср. *мать сыра-земля* в русском фольклоре). Он выдвигает культурологическую гипотезу: русские, населяющие Евразию, были созданы по образу исчезнувшего божества и обязаны принять на себя его роль. Выполнить свое предназначение им мешает влияние Запада, сбившее с истинного пути даже Пушкина, но ситуацию можно изменить, высвободив языковое творчество народа, в том числе экспериментирование с неологизмами, аналогичное математическим операциям с мнимыми числами и неевклидовыми плоскостями.

Присутствие в заглавии и в самом тексте мотива, заимствованного из фольклора, весьма значимо — особенно в связи с предложением Хлебникова ориентироваться на языковое творчество русской деревни:

И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров? На эту роскошь русский народ не имеет ли права? Русское умечество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества?

Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька.

(Творения, с. 580)

Более чем десятилетие спустя поэт высказал сходные мысли в статье «Наша основа», подводя итоги своим размышлениям о двух особенно волновавших его предметах — времени и языке:

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем.

(Творения, с. 627)

В сопоставительном исследовании поэтики Маяковского и Хлебникова Н. Харджиев приводит оба этих отрывка как ключ к источнику неологизмов Хлебникова, как свидетельство того, что фольклорные тексты формировали основу постоянного интереса Хлебникова к поэтическому потенциалу *отдельного слова*

и служили ему лексической сокровищницей, к которой он обращался в поиске возможностей для расширения границ русского поэтического языка<sup>8</sup>. Как будет показано в дальнейшем, такой подход не охватывает все словотворчество Хлебникова<sup>9</sup>.

Поэт обращается к фольклору и в своих ранних теоретических «разговорах». Так, в «Учителе и ученике» Ученик, alter ego поэта, ссылается на поверья, связанные с поиском волшебного папоротника в ночь накануне Ивана Купалы, для пропаганды идеи о повторяемости исторических событий; не довольствуясь беглым намеком, Хлебников упоминает папоротник непосредственно после ссылки на астрономические достижения древнего Ближнего Востока:

Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина. В день Ивана Купала я нашел свой папоротник — правило падения государств.

(Творения, с. 589)

В другом диалоге на ту же тему, «Разговор двух особ», содержится апелляция к тому, что Г. Л. Пермяков назвал паремиологическим уровнем языка<sup>10</sup>: подвергнув сомнению хлебниковские идеи об исторической причинности, «Вторая особа» спрашивает:

Разве есть повод думать, кроме пословиц и мудрости разговорной речи, что небо и потомок обезьян (по мнению ученого Энглизза) находятся в какой-либо связи друг с другом?

(СП, V, с. 183—184)

«Учитель и ученик» дает пример и еще более развернутого, полемически заостренного обращения к фольклору. В последней части этого произведения, возвращаясь к теме, начатой в «Кургане Святогора», Хлебников поднимает вопрос о состоянии русской литературы. Вполне в духе современной социологической науки он прибегает к таблицам для противопоставления творчества весьма произвольно выбранных писателей и поэтов XIX—начала XX века «народному слову» и «народной песне» (СП, V, с. 179—182). По его мнению, большая часть произведений русской литературы противостоит фольклорным текстам, а так как последние являются истинным мерилом народного духа, русских писателей (но не футуристов) отделяет от народа глубокая бездна<sup>11</sup>.

В другой теоретической работе Хлебникова — не опубликованном при его жизни очерке «Воин ненаступившего царства...» — обнаруживается мотив, который тоже потенциально ориентирован на фольклор:

Мы требуем раскрыть Пушкинские плотины и сваи Толстого для водопадов и потоков черногорских сторон надменного русского языка.

Пример: коговичь? — спросят тебя. Им ответишь: — Я соя небес.

Разбив стеклянные цепи на лапах, орлы над пропастью мрачно летят к Черногорью учиться клекоту для новых достижов (слово юноши Игнатова). Помимо завываний многих горл, мы говорим: и там и здесь одно море.  
(СП, V, с. 187)

Ключ к пониманию этого отрывка лежит в упоминаниях Черногории. Они сближают данный очерк Хлебникова с некоторыми другими его произведениями, в которых присутствуют южнославянские мотивы, подробно рассмотренные А. Парнисом на материале найденного и атрибутированного им хлебниковского рассказа «Закаленное сердце (из черногорской жизни)»<sup>12</sup>. Вероятно, упоминание Черногории в «Воине ненаступившего царства» как-то связано с многочисленными лексическими заимствованиями из южнославянских языков, составившими в тот период часть хлебниковской программы расширения границ поэтического языка посредством включения в него слов из других славянских наречий. Хотя нельзя исключить и того, что поэт подразумевал прием, использованный им в рассказе «Закаленное сердце», — насыщение текста многочисленными фразеологизмами и пословицами.

При изучении ранних теоретических этюдов Хлебникова обращают на себя внимание характеристики некоторых известнейших его стихотворений, таких как «Кузнечик». Он рассматривает их в качестве примеров «самовитого слова» и пятиосной конструкции, а также называет их частушками (см.: «Разговор двух особ» (СП, V, с. 185) и рукопись «Воин ненаступившего царства» (ЦГАЛИ, ф. 527, ед. хр. 103, л. 3, об.)). Поэтому, невзирая на то что следование жанру частушки как образцу не подтверждается ничем, кроме малого объема этих текстов, сам факт использования Хлебниковым этой жанровой характеристики при комментировании собственных произведений свидетельствует об общей ориентации его на фольклор.

Тема фольклора занимает центральное место и в короткой заметке «О пользе изучения сказок», написанной, по мнению Н. Л. Степанова, в 1914 или 1915 году. Здесь Хлебников дает свое толкование смысла народных сказок. Они, на его взгляд, представляют собой пророчества и мечты о будущем: «Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества» (Творения, с. 594). Пророчества эти действительно исполняются. В качестве примера Хлебников приводит образ ковра-самолета: «...ковер-самолет населяет сказочные миры раньше, чем взвился на сумрачном небе Великороссии тяжеловесной бабочкой Фармана, воодушевленной людьми» (Творения, с. 595)<sup>13</sup>. В итоге поэт склоняется к предположению, что и другой образ — образ антихриста, имеющий аналоги в различных религиях мира и

интерпретируемый им как мечта человечества об образовании единого всемирного общества, тоже воплотится в жизнь.

Хотя в этой заметке присутствует фигура сказочника (Творения, с. 594) и Хлебников приводит — для подтверждения своих утопических теорий — пару сказочных мотивов, каких-либо признаков его интереса к народным сказкам как к повествовательному жанру мы здесь не видим. Равнодушие к их формальной структуре проявляется в той легкости и небрежности, с которыми он переносит персонажей религиозных преданий в сферу образности, ограниченную текстами иного порядка.

В данном контексте заслуживает внимания и фрагмент Хлебникова «О стихах» («Говорят, что стихи должны быть понятны...»), написанный примерно в 1919—1920 годах. Здесь в подтверждение воздействия «трудной» поэзии на читателя он говорит о магических заговорах и заклинаниях, а также о том, что в культурных традициях многих народов язык молитв максимально отличается от бытового, разговорного языка (например, язык Вед непонятен индусам). Волшебная речь заклинаний, утверждает Хлебников, обращена непосредственно к человеческим чувствам, и человек ощущает ее могущество: «... этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека» (Творения, с. 633). Подобным же образом воздействует на читателя и непонятная поэзия, если она хороша и подлинна. Далее, подкрепляя свои доказательства как бы в предвидении литературной полемики советского времени, Хлебников использует «земледельческий» образ: зерна того, что непонятно сейчас, дадут всходы в будущем.

Вероятно, наиболее существенными — с точки зрения их значения для поэтики Хлебникова — являются заметки о языке, сделанные им в конце жизни. Одна из его записных книжек содержит следующую фразу: «Слова особенно сильны, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивают второй смысл...» (СП, V, с. 269). В более развернутом виде эта мысль сформулирована им в неопубликованной четвертой части последнего трактата об истории — «Доски судьбы»:

Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной «второй смысл», когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним. Тогда через слюду обыденного смысла светится второй, сверкая темной избой в окне слов. Знаменитая тройка Гоголя, где Россия скачет в виде масляничной тройки к неведомому будущему, звучала своим шорохом слов так смело лишь потому, что в нем сквозь конскую тройку сквозила и светилась быстрая «тройка дней», катившая Россию к Мукдену. Но то, что по дороге от Искра было открыто сердцу, не было еще ясно разуму. Ту пропасть, которую видели зоркие глаза сердца, не замечали очи разума, глаза ума.

Есть известная пословица: «три да три, будет дырка». В ней, через описание известного труда, работы мышечного усилия, просвечивает серебром числовой смысл пословицы, и ее игра, ее веселая шутка состоит в водопаде числового смысла на равнину обыденного разума, разговорного. Еще когда для меня были неясны чистые законы времени, я ощущал обжигающий смысл поговорки, точно полный тока проводник, тугой силами молнии, коснувшись меня <...>

Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают нередко. И в них первый невидимый смысл — просто спокойный седок страшной силы, второго смысла. — Это речь, дважды разумная, двоякоумная-двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного.

(ЦГАЛИ, ф. 527, ед. хр. 72, л. 1-1, об.)<sup>14</sup>

Для понимания этого отрывка следует вспомнить последний этап хлебниковских теоретизирований вокруг закономерностей истории, в частности его идею о том, что сходные события разделены интервалом в 2<sup>m</sup> дней, противоположные — интервалом в 3<sup>n</sup> дней. Примечательно, что Хлебников, искавший подтверждений своим «законам времени» в самых полярных сферах — в природе и культуре, нашел их также в пословице и воспользовался этим для обобщающих выводов касательно наиболее выразительных слов или текстов.

Это и другие, подобные ему рассуждения рассматривались в научной литературе как автометакомментарии, объясняющие склонность поэта к созданию слов-загадок и головоломных произведений-ребусов<sup>15</sup>. Очевидно, что паремии, часто содержащие элемент веселой неожиданности, послужили Хлебникову для конструирования «трудных» текстов, чему мы продолжаем обнаруживать новые свидетельства.

## **ПРИОРИТЕТЫ ХЛЕБНИКОВА В ОБЛАСТИ ФОЛЬКЛОРА**

Анализ теоретических текстов поэта вскрывает его установку по отношению к системе фольклорных жанров. В целом Хлебников предпочитает малые жанры крупным: пословицы и поговорки, загадки и заклинания занимают большее место в его рассуждениях, чем сказки, былины и плачи. Периферия фольклора, где он пересекается с неязыковыми аспектами бытовой крестьянской культуры (особенно с многочисленными ритуалами, сопровождающими каждую фазу жизни примитивного общества), для Хлебникова имеет большую значимость, чем его центральные, основные жанровые структуры, обычно находящиеся в фокусе внимания писателей и поэтов<sup>16</sup>.

Эта же установка косвенно подтверждается упоминаниями отдельных фольклорных жанров в художественных текстах Хлебникова. В «Иранской песне» поэт говорит о сказке: «Верю сказкам на-

перед: / Прежде сказки — станут *былью*» (Творения, с. 141; курсив мой. — Х.Б.)<sup>17</sup>; однако это скорее исключение из правила. Гораздо чаще встречаются такие упоминания: «Весны *пословицы* и *скороговорки* / По книгам зимним проползли» (Творения, с. 113); «К знахарке идти за советом? / Я верю чертям и *приметам!*» (Творения, с. 86); «А руки слабы и нежны — / Породы знак, гласит *пословица*» (Творения, с. 252); «А ты < пьешь > щи из трупа. / Молчишь веселая *частуха*. / В устах у пастуха / Она тиха» (СП, V, с. 112); «Дрожали лучи *поговоркою* / И время столетьями *цедится*» (Творения, с. 273). Упоминаниям определенных классов фольклорных текстов соответствует и явная тенденция к использованию Хлебниковым «чужого слова», что выражается в частом цитировании, многочисленных аллюзиях и переименовании материала, принадлежащего к малым жанрам фольклора.

Тексты Хлебникова изобилуют образами сверхъестественных существ и мотивами, ведущими свое происхождение из сказок, поверий, религиозной мифологии и обрядов разных народов — и древних, и ныне живущих, но прежде всего славянских. В произведениях предвоенного периода эти заимствованные образы окрашены в светлые, веселые тона: такими предстают протагонисты пьесы «Снежимочка» и поэм «Вила и леший», «Внучка Малуши» и «Лесная тоска»<sup>18</sup>. Позднее, особенно в период первой мировой и гражданской войн, заимствования приобретают мрачную и зловещую окраску: в частности, украинские *мава* и *дедер* («Ночь в Галиции», «Гевки, гевки, ветра нету...», «Вчера я молвил: “Гуля, гуля!...”») становятся символами ужасной человеческой бойни<sup>19</sup>.

Выбор образов соответствует установке Хлебникова на дистанцирование от основных фольклорных жанров. Ставшие хрестоматийными к концу XIX века персонажи русского фольклора — такие, как *младший сын* или *баба-яга* народных сказок, — в его произведениях отсутствуют. Образы, заимствуемые им, относятся к так называемым низшим уровням мифологии, которые продолжают свое существование в фольклоре<sup>20</sup>. Как правило, они фигурируют в быличках (рассказах о встречах со сверхъестественными существами) и родственных им жанрах. В общем и целом Хлебников следует традиции подобных рассказов, представляя сверхъестественные явления, сколь бы фантастичными они ни были, как общеизвестные факты<sup>21</sup>; это становится особенно существенным в более поздний период его творчества, когда такого рода образы начинают нести все более важную смысловую нагрузку. Будучи малоизвестны, они получают специфическое, чисто хлебниковское осмысление, становятся элементами собственной мифологии поэта: отсутствие у читателя каких-либо устой-

чивых ассоциаций, например с образом мавы, обуславливает необычайную силу его воздействия.

Обращение Хлебникова к фольклорным элементам из сферы сверхъестественного соотносится и с другой особенностью его произведений, которая также отражает его пристрастия в области фольклора. В текстах поэта нередко присутствуют автобиографические или псевдоавтобиографические действующие лица. Однако, хотя в предвоенный период такие «двойники» обычно выступают как героические персонажи, особенно в «сверхповести» «Дети Выдры»<sup>22</sup>, поэт никогда не проецирует собственный образ на образ героя русского эпоса или народной сказки. Для создания своего alter ego он привлекает мифы сибирского племени орочей<sup>23</sup>, иранские легенды об Искандере (Александре Великом), а также образы различных деятелей мировой и русской истории (среди русских это Святослав, Разин, Пугачев)<sup>24</sup>. По-видимому, русские эпическая и сказочная традиции казались Хлебникову слишком условными, слишком литературными и знакомыми, чтобы вписаться в его модель мира, ориентированную на целое множество культур.

Русский фольклор дал Хлебникову фигуру колдуна (например, *Ховуна* в «Снежимочке»), при этом связанные с ней мотивы пронизывают все его творчество<sup>25</sup>. Как уже отмечалось в связи с диалогом «Учитель и ученик», при изложении своих исторических теорий Хлебников обращается к магическим действиям, сопровождающим праздник Ивана Купалы. Среди ранних произведений для нас представляют интерес не только знаменитое «Заклятие смехом», но и другие образцы обращения к магии<sup>26</sup>. В более поздние годы фигуру поэта-пророка, и без того иногда выставлявшую до масштабов полубога, как отмечает Вроон<sup>27</sup>, Хлебников наделяет еще большим могуществом: «Эй, черней, лугов трава! / Каменей навеки, речка!» (Творения, с. 142); «Вперед, шары земные! / Так я, великий, заклинаю множественным числом, / Умножать земного шара: ковыляй толпами земель, / Земля, кружись комариным роем» (Творения, с. 488). Ассоциируемые с фигурой колдуна, мага, малые фольклорные жанры, а также народные поверья, связанные с областью неведомого, предоставили Хлебникову ряд выразительных образов, используя которые, он передал не только ощущение собственной силы как поэта и провидца, но и свое трагическое одиночество.

## РОЛЬ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Малые фольклорные жанры — такие, как приметы и заклинания, — зачастую имеют утилитарное назначение: они тесно связаны с жизнью и нуждами деревенской общины и, следовательно,

могут быть поняты только в этом контексте. Неудивительно поэтому, что интерес Хлебникова к малым жанрам сопровождается не менее глубоким интересом к народной среде, в которой они возникли. Произведения поэта нередко содержат этнографический материал, относящийся к разным сторонам деревенской жизни. Часть этого материала составили наблюдения, сделанные поэтом во время его многочисленных странствий; однако немало было почерпнуто и из литературы по этнографии разных народов.

Программное обоснование ввода этнографических реалий в поэтический текст дано Хлебниковым в статье «О расширении пределов русской словесности» (1913). В ней поэт осуждает русскую литературу за ее культурную обособленность, перечисляя различные культуры как в самой России, так и вне ее, к которым следует обратиться русским писателям. Этот список охватывает культуры Индии, монголов, финнов, казаков («Она [т.е. русская литература. — Х.Б.] не замечает в казаках низшей степени дворянства, созданной духом земли, напоминающей японских самураев», — Творения, с. 593) и др. Хлебников утверждает, что центробежные политические тенденции некоторых народов Российской империи можно было бы приглушить, уделяя больше внимания их жизни и культуре: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» (Творения, с. 593).

Хлебниковская программа действий русской словесности — это на самом деле его программа и для самого себя: во многих произведениях он старается заполнить лакуны, используя сведения по всему спектру изучаемых им нерусских культур. Воссоздавая фрагменты жизни разных народов, он стремится к достоверности: во всех случаях, где наблюдается наличие заимствованного материала, переработка источников осуществлена необычайно корректно. Сам тип источников зависит от уровня развития воспроизводимой Хлебниковым культуры: это исторические и литературные источники, когда речь идет об Иране или Индии, и этнографические — в случае обращения к мордовской культуре, культуре народов Сибири или черногорцев.

Языковые различия затрудняют включение в русский текст фольклорных фрагментов, созданных на языках неславянских народов, тогда как русский или славянский материал легко вводится в текст произведения. Поэтому Хлебников берет целые мифологические сюжеты из различных народных традиций и, пересказав их, включает в собственную повествовательную конструкцию, как это, например, сделано в «Детях Выдры»<sup>28</sup>. Не останавливается он и перед обращением к невербальным формам культуры. Вот почему, например, только полное понимание механизма функционирования того или иного ритуала в изначальном куль-

турном контексте позволяет по достоинству оценить его роль в семантике произведения Хлебникова.

В качестве примера использования Хлебниковым этнографического материала рассмотрим отрывок небольшой пьесы «Боги», персонажами которой являются несколько божеств, представляющих разные вероисповедания. Их реплики — это смесь русского языка с *языком богов*, разработанным Хлебниковым в процессе его лингвистических изысканий:

П е р у н. Я нового бога привел, Ундури.  
Познакомьтесь! Пни будут ложами!  
< . . . . . >  
У н д у р и. Шарш, чарш, зарш.  
Сегодня остяк высек меня и не дал  
тюленьего жира.  
Рщи чакуру кумыбал!  
(СП, IV, с. 264—265)

Русская фраза в реплике Ундури<sup>29</sup> содержит детали, заимствованные из религиозно-мифологических воззрений и ритуальной практики остяков. Этот бог подает себя в качестве *онгона* — идола, который является одновременно изображением и вместилищем духа-хранителя, оберегающего своего владельца. Такие изваяния, сделанные из различных материалов, были когда-то широко распространены среди народов Сибири. Важным элементом культа онгонов являлся ритуал кормления идола; другой элемент культа основывался на вере в то, что от обращения с идолом непосредственно зависит качество и характер божественной помощи:

Остяк, по описанию Фр. Белявского, «крича громко и весело: кушай! кушай!, пачкает весь болван жиром и, намазав им несколько раз губы болвану, начинает сам есть» <... >

В основе же культа онгонов лежат <... > договоренные отношения, союз, вытекающий из взаимного соглашения. Для таких именно отношений равенства между людьми и онгонами характерны наказания онгонов в случае нарушения ими договора-союза, когда онгона секут, сжигают, лишают кормления и т.п. <... > Если при первой ловле рыбы остяки не поймают ничего, тогда укоряют «бога рыб — Старика Обского — с прेमным ругательством», свергают его в бесчестные места, попирая всяк ногами и оплевывая его; и держат его в таком бесчестии до тех пор, пока не улучшится улов рыбы<sup>30</sup>.

Итак, для придания своей пьесе необходимой достоверности с точки зрения ритуала Хлебников обращается к остяцким этнографическим материалам. Мотив «порки бога» использован также в стихотворении «Единая книга» (где перечисляются великие реки мира) для характеристики Оби: «И бурная Обь, где бога секут / И ставят в угол глазами, / Во время еды чего-нибудь жирного» (Творения, с. 466). Тот же мотив, но теперь соотнесенный с пред-

ставителем другой народности, обнаруживается в незавершенном прозаическом тексте «Скуфья скифа»:

Китаец, со спрятанной косой, пропустив сквозь ноздри змею, вышедшую потом изо рта, улыбался узкими глазами в слезах, приговаривая: «Хорошая змея, живой змея». Потом он носился с гремющей острогой, собирая зрителей, и высек за что-то маленькую куклу, у которой просил помощи и чуда.

— Теперь сделает, — лукаво объяснил он свой договор с небом.

(Творения, с. 540)

Среди этнографического материала, часто включаемого Хлебниковым в свои тексты, следует отметить народные названия русской флоры и различные поверья, связанные с растениями. Сочинения поэта пересыпаны множеством ботанических наименований — как общепринятых, так и диалектных. Привлечение этого материала объясняется не только его экзотикой; как показано в других наших работах<sup>31</sup>, ключом к интерпретации текста Хлебникова подчас может служить какая-нибудь легенда с этноботаническим описанием или конкретное ритуальное действие<sup>32</sup>.

Наглядным примером насыщения поэтического текста этноботаническим материалом является стихотворение «В лесу. Словарь цветов». В нем автор приводит многочисленные названия растений на фоне характерной ритуальной сцены — девушка собирает травы, необходимые для магического обряда: «Чтоб знаком лугов молодиться, / пришла на заре молодица» (Творения, с. 86). Более широкий ритуальный контекст этой сцены задан с помощью этнографической реалии: «Род конского черепа — кость / К нему наклоняется жость» (Творения, с. 86). Как отмечает Леннkvист, упоминание конского черепа, встречающееся и в других произведениях Хлебникова, связано с майским празднеством «проводы русалки»<sup>33</sup>. Здесь же наличествуют и некоторые детали, указывающие на белорусский «ляльник» — другой весенний праздник, в честь *Ляли*, персонифицирующей весну:

И крикнет и цокнет весенняя кровь:  
«Ляля на лебеде — Ляля любовь!»  
Что юноши властной толпою  
Везут на пути к водопою  
Кралю своего села —  
Она на цветах весела.

(Творения, с. 86—87)

Ср. следующее описание:

На чистом лугу собираются крестьянские девицы; избравши из своей среды самую красивую подругу, они наряжают ее в белые покровы <...> это и есть Ляля. Она садится на дерн <...> девицы, схватившись за руки, водят вокруг Ляли хоровод, поют обрядовые песни и обращаются к ней с просьбою об урожае<sup>34</sup>.

Наконец, этнографические и мифологические ассоциации сопровождаются аллюзиями на средневековую историю, что как бы предполагает наличие прямой связи между прошлым восточных славян и современной, все еще примитивной крестьянской общиной:

Под именем новым — Олеги,  
Вышаты, Добрыни и Глебы,  
Везут конец дышла телеги,  
Колосьями спрятаны в хлебы,  
Своей голубой королевы.  
(Творения, с. 87)<sup>35</sup>

### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПАРЕМИЙ.

Р. О. Якобсон, начав статью «Ретроспект» с рассказа о своей детской страсти к собиранию пословиц («Я жадно схватывал пословичные выражения и заполнял ими пустые листы календаря»)<sup>36</sup>, подчеркивает необычайную привлекательность этого жанра для поэтов и писателей: «...В пословице содержится зачаток художественного текста. Признание Толстым своей страсти к сочинению рассказов “на пословицы” — явное выражение этого отношения к ним»<sup>37</sup>.

Выше уже говорилось об ориентации Хлебникова на пословицу («наиболее крупная кодируемая единица, встречающаяся в нашей речи, и в то же время наиболее краткое поэтическое произведение»)<sup>38</sup> и на родственные ей паремиологические жанры. Последний раздел настоящей работы посвящен анализу примеров употребления Хлебниковым паремиологического (а иногда и этнографического) материала — от простых случаев явного цитирования до сложных комплексов, составленных из паремиологических блоков.

### ПАРЕМИЯ КАК СООБЩЕНИЕ

Как было отмечено Г. Пермяковым, паремии в качестве *знаков* являются частью языка, в качестве же *моделей* они принадлежат фольклору. Во второй своей ипостаси они воссоздают типичные соотношения между объектами или явлениями жизни<sup>39</sup>. Эта моделирующая роль паремий — одна из семи прагматических функций, выделенных Пермяковым, — доминирует в пословицах и поговорках, присутствуя, впрочем, и в других паремиологических жанрах, однако в меньшей степени.

Таким образом, сообщение, передаваемое пословицей или поговоркой, касается не столько объектов, названных в ее тексте,



в Париж, а остался один купишь!» (Даль, т. 1, с. 415). Здесь же одна из функций этой паремии состоит в построении каламбурной рифмы в духе народного сказового стиха. Одновременно сама рифма — вне связи с мрачной тематикой всего текста — подчеркивает гротескность военной реальности, воспроизведенной в стихотворении.

3) Еще один пример цитирования фольклорного материала мы наблюдаем в стихотворении «Завод» (1921) — зловещей картине сталелитейного производства. Завод и его машины представлены гротескно, почти как демоническая сила. Рабочий — по-видимому, человек крестьянского происхождения, поработенный в этом аду, поет народную песенку:

Я слышал голос — ржаной, как колос:  
«Ты не куй меня, мати,  
К каменной палате!  
Ты прикуй меня, мати,  
К девич <ь> ей кровати!»  
Он пел по-сельскому у горна,  
Где все — рубаха даже — черно.  
(Творения, с. 161)

Закавыченный текст зафиксирован во втором томе словаря Даля (с. 128); эта тоска по любви звучит особенно щемяще в фантазмагорическом царстве железа, на фоне которого образ сельской девушки несколькими строками ранее сравнивался с металлической рудой:

И, неуклюжей сельской панны,  
Громадной тушей великана  
Руда уселась с края чана,  
Чугун глотая из стакана!  
(Творения, с. 161)

4) Следующий пример — из поэмы «Настоящее» (1921), которая передает атмосферу гражданской войны. Как уже отмечали исследователи хлебниковского наследия<sup>41</sup>, здесь широко использован уличный, городской фольклор. Эта поэма, как и другие «военные» тексты Хлебникова, вообще нуждается в тщательном анализе с точки зрения связи ее с такого рода источниками. Мы же рассмотрим пример заимствования, опирающийся на более традиционный фольклорный текст: «И вот я смерти кмотр. / Душа моя готовится на смотр / Отдать отчет в своих делах» (Творения, с. 307). Эти слова произносит великий князь, символ старого мира, ожидающий неизбежного падения династии и существовавшего режима. Выражая мысли самого Хлебникова, он признает силу глубинного закона исторического возмездия и хладнокров-

но принимает неизбежность грядущих событий. Князь предсказывает свою собственную судьбу, используя диалектное слово и построенную на нем поговорку, употреблявшиеся в Рязанской губернии: слово *кмотр* означает «кум», а поговорка звучит так: «Идет кмотр на смотр (невесты)» (Даль, т. 2, с. 124).

Паремия в этом отрывке играет весьма существенную семантическую роль: осознание ее ситуационной смысловой нагрузки обогащает хлебниковский образ и связывает его с традиционной для фольклора и литературы трактовкой смерти как невесты, а насильственной смерти — как свадебного пира. Кроме того, Хлебников заимствует из поговорки рифменную ситуацию. Однако, в отличие от предшествующих примеров, здесь нет явного цитирования, за исключением необычного слова, присутствие которого может побудить читателя заглянуть в словарь и обнаружить паремию. Другие примеры скрытого цитирования будут приведены ниже<sup>42</sup>.

#### ПАРЕМИЯ КАК МАТЕРИАЛ

В предшествующих случаях паремия использовалась для передачи смысла без существенной модификации цитируемого материала. Однако во многих случаях семантический эффект от заимствования паремии оказывается весьма незначительным — она выступает скорее как строительный материал (или образец) для организации текста на низших уровнях.

5) В приведенных выше примерах использование паремии дважды ассоциировалось с конструированием рифменной пары. Другие примеры подобного рода указаны в работах, на которые мы уже ссылались. Обратимся еще к одному стихотворению — «Ночь в Галиции», которое начинается с речи русалки: «Оран, оран дикой костью / Край, куда идешь. / Ворон, ворон, чуешь гостью? / Мой, погибнешь, господине!» (Творения, с. 90). Здесь для рифмы *костью/гостью*, рифмуемые комплексы которой противопоставлены по единственному фонологическому признаку — глухость/звонкость, обнаруживается несколько параллелей в паремиологических текстах, например: «Позднему гостю — кости» (Даль, т. 1, с. 136); «Не гложи костей, береги для гостей»; «Зови гостей поглотать костей»; «Старые кости захотели в гости» (Даль, т. 2, с. 176).

6) Другой пример паремиологически обоснованной рифмы — в стихотворении «Памятник», там, где описывается морское сражение между русским и японским флотом: «Вон ладья и другая: / Японцы и Русь. / Знаменье битвы: грозя и ругая, / Они поднимают боя брус» (СП, II, с. 85). Рифма *брус / Русь* ассоциируется с за-

гадкой: «Лежит брус во всю Русь, около бруса двенадцать елок, во всякой елке четыре гнезда, во всяком гнезде по семь яиц» (отгадка — год)<sup>43</sup>; другой вариант: «Пал брус, / Во всю Русь; / В этом брису / Двенадцать елок, / В каждой елке / Четыре вершинки»<sup>44</sup>.

Эти и многие другие примеры хлебниковских рифм (включая некоторые внутренние рифмы) подводят нас к вопросу: намеренно ли они построены по фольклорным моделям, или же мы имеем дело со случаями типологического сходства, когда сам словесный материал естественным образом приводит поэта к выбору определенных минимальных структур, присущих паремнологическим текстам? Еще одна сторона проблемы: выполняют ли рифмы существенную смысловую функцию в данном тексте? В свое время Якобсон подчеркивал установку на «обнажение приема» у Хлебникова, в частности на ослабление семантического элемента в рифмах<sup>45</sup>, что также характерно и для фольклора. Решение этой проблемы потребует привлечения достаточно обширного массива текстов.

7) Более сложный пример использования паремий как «строительного материала» представлен в коротком стихотворении 1908 года:

	Гроб
	Грёб
	Добролюбиво,
	Не покладая рук,
5	Граблями дев бесолюбивых,
	Которым чорт не брат, но друг.
	Гроб грёб трудолюбиво,
	Грабитель вод к тиши ревнивых,
	Граблями дев бесолюбивых,
10	Которым бес не зять, не брат,
	Но вдруг,
	Ни дать, ни взять,
	Внезапный, милый, тесный друг.
	Гроб грёб яснолюбиво,
15	Не покладая рук,
	Граблями дев бесолюбивых.

(НП, с. 122) .

Как считает Ян Лохер<sup>46</sup>, это стихотворение являет собой пример «l'autonomie de la parole» — «автономности речи». В нем, по мнению исследователя, за такими архаизированными новообразованиями, как *добролюбиво*, *бесолюбивых* и *яснолюбиво*, используемыми для развертывания лирического сюжета вокруг образов *гроба* и *дев*, можно усмотреть мотив греческих Эвменид<sup>47</sup>.

Паремии и, шире, фразеологизмы вообще играют значительную роль в этом произведении: в них обнаруживаются некоторые признаки, уже выявленные нами в предшествующих примерах.

Прежде всего, повторенная трижды синтагма *граблями дев*, внешне несовместимая с остальными образами, если ее интерпретировать в реальном плане, приобретает логическую мотивировку при сопоставлении с двумя поговорками: «Руки что грабли (словно бороны)» и «Руки граблями, ноги вилами» (Даль, т. 4, с. 110) — и с загадкой «Вот так грабли: горы свернули» (отгадка — *руки*). Паремии позволяют нам отождествить руки с граблями: получаемое в результате метафорическое истолкование этой синтагмы делает семантическое пространство стихотворения менее неоднородным, менее «сюрреалистическим»<sup>48</sup>.

В стихе 6: «Которым чорт не брат, но друг» — задействована поговорка «Ему и черт не брат», обычно применяемая к независимым, высокомерным людям (Даль, т. 1, с. 124). Кроме того, стоит лишь вспомнить поговорку «Не зови черта братом» (Даль, т. 4, с. 597), чтобы стало ясно, что сцепление слов *черт* и *брат* в разговорной речи носит довольно регулярный характер.

Стих 8: «Грабитель вод к тиши ревнивых» — также оказывается значимым с интересующей нас точки зрения. Выбор слова *грабитель*, если отвлечься от очевидных парониматических связей с предшествующей строкой, объяснить трудно, и, по-видимому, выявить более глубинный смысл здесь не удастся. Остальные слова стиха представляют собой, вероятно, перифрастическое расширение распространенного выражения *тихая вода*: «Будь ниже травы, тише воды»; «Тихая вода берега подмывает»; «В тихом омуте черти водятся» (Даль, т. 4, с. 407); как показал В. Григорьев, прием такого рода вполне обычен для Хлебникова.

В последующих четырех стихах второй строфы обнаруживается сложнейшее взаимодействие звуковой фактуры и семантики — результат установки Хлебникова на игру слов. Поэт и здесь строит каламбуры по модели паремиологических звуко-смысловых комплексов. Семантическая оппозиция *брат* — *друг*, приобретающая дополнительную выразительность благодаря конечной позиции в стихе, отражает взаимное сцепление этих слов в некоторых фольклорных текстах, например: «У нашего свата ни друга, ни брата» (Даль, т. 1, с. 124). Рифма *вдруг* (11)/*друг* (13) также встречается в фольклоре: «Будь друг, да не вдруг»; «И ты мне друг, и я тебе друг, да не оба вдруг»; «Хоть и не вдруг, да буду друг»; «И сват свату друг, да не вдруг» (Даль, т. 1, с. 174).

#### ПАРЕМИЯ КАК ДОМИНАНТА

8) Следующий, наиболее сложный пример использования Хлебниковым паремиологических строительных блоков, для которого характерно абсолютное преобладание фольклорного мате-



Стихотворение построено из фрагментов разной длины, каждый из которых, соответствуя определенному месяцу года, отражает состояние природы и содержание человеческой деятельности в эту пору. В центре внимания — крестьянская община, где ход календарного времени связан с выполнением обязательных дел, неизменно, из года в год сопутствующих тому или иному месяцу и диктуемых накопленной за века мудростью. Эта мудрость зафиксирована в паремиологических текстах, особенно в поговорках и приметах, ассоциируемых с конкретными днями и месяцами года.

Календарь, который положен в основу стихотворения, — это древняя система счисления времени. Названия месяцев имеют разное происхождение. Некоторые принадлежат древнему славянскому лексическому фонду: *просинец* — январь, *цветень* — апрель, *серпень* — август (сохранилось в украинском языке) и *реун* (вероятно, искаженная форма названия *ревун* или *рюень*) — сентябрь. Остальные названия взяты из народного лексикона<sup>49</sup>.

В начале стихотворения упомянуты два загадочных односложных слова: *Ай* (1) и *Ау* (3). Это два народных наименования для мая и июня соответственно; другое народное обозначение для июня — *голодай* («голодный, проголодавшийся») — мы находим в четвертом стихе. Все три названия связаны с комплексом речений, проясняющих их народную этимологию через обычные обстоятельства крестьянской жизни — истощение продовольственных запасов от предыдущего года: «Ай, ай, месяц май: не холоден, так голоден»; «Майская трава и голодного кормит»; «Месяц июнь ау. Закромы в амбарах пусты»<sup>50</sup>; «Что май, что июнь — оба впроголодь!»<sup>51</sup>

Стихи 5—6 содержат два народных названия июля — *страдник* и *грозник*. Первое, как свидетельствует выражение «гнешь пояса», отражает начало страды. Именно в это время крестьяне особенно внимательно следили за погодой, ожидая *ведрия*, или *ведра*, — ясных сухих дней. Название *грозник* связано с двадцатым числом июля, когда отмечался день Ильи-пророка. Сам этот день известен как *Ильин день*; народное поверье ассоциировало его с грозой: «На Ильин день стогов не мечут, спалит грозой»; «Илья грозу держит»; «На Ильин день где-нибудь от грозы загорается» (Пословицы, с. 888—889). Этот же день ассоциировался и с изменением характера ночей: «С Ильина дня ночи темнеют: сива коня в поле не увидишь»<sup>52</sup>, — отсюда упоминание темноты в стихе 6.

Август (стих 7) — это окончание сбора урожая. По традиции, последний сноп вязали 15 августа (ср. «вяжешь снопы» — стих 8), в день, знаменующий начало так называемого «молодого бабьего лета» (продолжающегося до 29 августа).

В стихах 10—12 наблюдается двойственная семантика: «И в осенины / Смотришь на небо, / На ясное бабье лето». Прежде всего здесь присутствуют два народных названия сентября — *осенины* и *бабье лето*. Кроме того, оба этих термина имеют и другие значения, по всей вероятности, учтенные поэтом при построении текста. Название *осенины* — «проводы лета и встреча осени» (Даль, т. 2, с. 695), как и соответственные обозначения схожих событий в другие времена года, относилось к нескольким дням в году (следует различать *первые*, *вторые* и *третьи осенины*). Существовали и областные различия в употреблении этого слова: в северной России первые осенины приходились на 6 августа, а в среднерусских областях это название применяли к 1 сентября (его также в народе часто именовали Семен-день, поскольку это был церковный праздник Симеона Столпника).

Который же из этих двух дней имеется в виду в стихотворении? Принимая во внимание общую схему построения текста, то есть правило, по которому за именем месяца следует указание на связанные с ним занятия, а также тот факт, что описание сентября начинается в стихе 13, более вероятной датой кажется 6 августа. Однако действия, описываемые в стихах 11—12, склоняют скорее к сентябрьской дате.

*Семен-день* начинал период, известный под названием «старое бабье лето»; с ним был связан целый ряд осенних примет: «Бабье лето ненастно — осень сухая»; «На Семена ясно — осень ведряная» (Пословицы, с. 893; см. также: Даль, т. 2, с. 281). Таким образом, если только мы не имеем дело с другой возможной причиной — наложением информации, относящейся к двум разным праздникам (что иногда случается с реалиями у Хлебникова), то следует признать, что в стихах 10—12 описано начало сентября — переходный период между двумя временами года.

Описание сентября продолжается в стихах 13—14. За его древним славянским названием<sup>53</sup> следуют обозначения действий, характерных для этого месяца, в глубоко структурированной (полустишия связаны параллелизмом грамматических категорий, начальных звуков и, шире, паронимий *зверя/зарев*) и семантически осложненной строке 14. «Слушаешь зверя» поддается не только буквальному прочтению — это еще и охотничий термин: косули, лани, олени особенно слышны в брачный период, который падает на август—сентябрь. Такое осмысление первой части строки позволяет выявить определенную связь со второй: «смотришь на зарево». Возможно, что слово *зарев* в какой-то мере отражает существование еще одного старинного названия августа — *зарев*, этимологию которого Даль предположительно связывает с течкой зверей: «будто бы от *зареветь*, начало рева, течки оленей (каких? лосей?)» (Даль, т. 1, с. 627).

«Смотришь на зарево» содержит и другую семантику. Поэт, по-видимому, намекает на 24 сентября — праздник мученицы Феклы, прозванной *Фекла заревница*, поскольку в ее день на полях зажигали костры и палили сухую траву. Отсюда и «зарево», которое может также подразумевать отражение небесного — а не рукотворного — огня.

Крестьянской общине, покончившей с летними трудами, октябрь приносил более приятные занятия — по традиции это был месяц свадеб. Отсюда и народное название его, отраженное в стихотворении, — *свадебник* (16). 1 октября — это Покров, известный также как *первое зазимье*; слово *зализмье* (15) было и одним из народных названий октября в целом. Паремии, относящиеся к этой паре, отражают связь между зимой и женитьбой: «Батюшка покров, покрой сыру землю и меня молодую!»; «Бел снег землю покрывает: не меня ли молодую замуж снаряжает?»; «Придет покров, девке голову покроет»; «Если снег выпадет на покров — счастье молодым» (Пословицы, с. 895). Стихи 15—17 передают именно эту этнографическую реалию — свадебные торжества, сопровождавшиеся катаниями в санях, украшенных большими колокольчиками — *глухарями* (Даль, т. 1, с. 359).

Ноябрь — время праздников, пирушек. 1 ноября отмечался праздник святых Козьмы и Демьяна, чем мотивировано народное название этого месяца — *братчины* (18) (это слово, как и слова *складчины*, *ссыпчины*, обозначает крестьянский «праздник на общий счет», — Даль, т. 1, с. 124), а также народное выражение *козмодемьянское пиво*, объясняющее мотив празднества в стихе 19. *Зимник* в стихе 20 — одно из народных названий декабря, с ним связана типичная зимняя сцена охоты в стихе 21.

Январь, традиционный славянский *просинец*, считался в крестьянской общине переходным периодом зимы; в народной речи его называют *переломом зимы*. Оба названия присутствуют в стихотворении (22—23), причем в народном названии инвертирован порядок слов. Эпитет «синий» (22), возможно, мотивирован компонентом *просинь* в составе славянского имени. Его мог навеять и каламбур, заложенный в имени святой, день которой отмечается 24 января: Святая Ксения, или *Аксинья*. По народному поверью, отраженному в паремиологических текстах, именно ее день знаменует перелом зимы: «24 (декабря) Аксиньи полухлебницы, полузимницы. Перелом зимы»; «Половина старого хлеба съедено»; «Половина сроку осталось до нового хлеба»; «Какова Аксинья, такова и весна» (Пословицы, с. 873).

Следующий фрагмент стихотворения, стихи 24—28, описывает февраль. Характерной сцене детской забавы — лепке снежной бабы — предшествуют два народных названия февраля — *бокогрей* и *широкие дороги*. Здесь ярко проявилось творческое

использование поэтом исходного материала: он преобразует второе название в самостоятельное предложение, задающее объемную декорацию, в которую помещен персонифицированный «бокогрей»<sup>54</sup>.

Два народных названия марта — *пролетье* и *свистун* — соединены в одно целое: «пролетье свистун» (29); этот прием противоположен использованному Хлебниковым способу подачи сложных наименований января и февраля. Мотив свиста связан в народных поверьях с первым числом месяца — днем Святой Евдокии, который также носит название *новичок*, *свистунья* и *пролетье*. Первого марта народ выискивает приметы, предсказывающие характер весны и будущий урожай: «Евдокия красна — и весна красна», «Новичок под Евдокию с дождем — быть лету красному», «Какова Евдокия, таково и лето» (Пословицы, с. 875); «Какова Евдокея — такова и весна»<sup>55</sup>. Крестьяне дают то или иное истолкование многим природным стихиям, и ветрам, которые входят в их число (отсюда и свист), придается особое значение: «С Евдокии ветры и вихри. Евдокиевские бураны» (Пословицы, с. 875).

Свист — общий семантический знаменатель стихов 29 и 30. В стихе 30 фразеологизм *свистать в кулак* (то есть «сидеть без гроша» — Даль, т. 4, с. 150) несколько модифицирован; тем самым как бы уточняется то обстоятельство, что к весне зимние запасы в деревне обычно скудеют: «Красна весна, да голодна» (Даль, т. 1, с. 187); ср. также поговорку: «По закромам ветер свищет» (Даль, т. 4, с. 151).

Полный цикл календаря замыкает в стихотворении апрель, с приходом которого возвращаются птицы (*Батьева дорога* в стихе 32 — народное название Млечного Пути<sup>56</sup>). Славянское название *цветель* появляется в стихе 31; далее возникает слегка измененное народное название *заиграй-овраги* (34) вместо *заиграй-овражки*. Здесь снова имеет место переплетение названий месяца и одного из его дней. Первый день апреля совпадает с праздником Св. Марии Египетской — в паремнологических текстах это день «Марьи зажги снега; заиграй овражки» (Пословицы, с. 873.). Эта поговорка отражает весеннее таяние снегов<sup>57</sup>.

Что же касается концовки анализируемого фрагмента, то *мать-мачеха* (35), как известно, есть народное название раннего весеннего цветка, а *водка бога* (37) в этом контексте означает, скорее всего, весенний дождь.

Таким образом, вполне очевидно, что для создания этого поэтического месяцеслова — своего рода аналога Овидиевым «Фастам» — поэт использовал большое число паремий. Они составляют доминанту стихотворения, а само их присутствие — равно как и введение этнографического материала — глубоко мотивировано всей тематикой текста.

9) Аналогичный тип объединения словесного материала мы видим и в стихотворении «Русь зеленая в месяце Ай!...». Здесь также Хлебников начинает с мая, однако на сей раз он не идет далее декабря. В отличие от разобранных выше текста, где следующие друг за другом фрагменты были приблизительно одинаковой длины, в этом стихотворении они заметно разнятся по объему. Многие места этих двух текстов тождественны или почти совпадают; некоторые эпизоды расширены; для других вообще не обнаруживается соответствий. В ряде случаев можно говорить о весьма существенных изменениях, включая наличие других блоков, также восходящих к фольклорным и этнографическим источникам.

Наиболее интересный и значительный новый материал обнаруживается в обширном начальном фрагменте, посвященном маю:

Русь зеленая в месяце Ай!  
Эй, горю-горю, пень!  
Хочу девку — исповедь пня.  
Он зеленый вблизи мухоморов.  
Хоти девок — толкала весна.  
Девы жмурятся робко,  
Запятав белой косышкой глаза.  
Айные радости делаю,  
Как ветер проносятся  
Жених и невеста, вся белая.  
Лови и хватай!  
Лови и зови огонь горихвостки.  
Туши поцелуем глаза голубые,  
Шарапай!  
И, простодушный, медвежьей лапой  
Лапай и цапай  
Девичью тень.  
Ты гори, пень!  
Эй, гори, пень!  
Не зевай!  
В месяце Ай  
Хохота пай  
Дан тебе, мяса бревну.  
Ну?  
К девам и жёнкам  
Катись медвежонком  
Или на панской свирели  
Свисти и играй. Ну!

(Творения, с. 159)

Ключ к пониманию этого фрагмента — в том, что месяц май ассоциируется с народной игрой в горелки. Хотя поэт нигде не называет ее прямо, нет сомнения, что она имеет непосредственное отношение к тексту. Игра и сопровождающие ее реплики опи-

саны в словаре Даля, объяснения которого практически совпадают с тем, что мы находим у Хлебникова:

Горелки мн. *горельишки*, игра, где становятся столбцом подвое, а одиночка впереди *горит*, т.е. ловит разбегающуюся врознь заднюю чету, и поймав одного, становится с ним в голову столбца, а одинокий за него горит. При этом идет такой разговор: «Горю, горю пень». Чего горишь? «*Девки хочу*». Какой? «*Молодой*». А любишь? «*Люблю*». Черевички купишь? «*Куплю*». Прощай, дружок, не попадайся!

(Даль, т. 1, с. 384)<sup>58</sup>

Не исключено, что интерес Хлебникова к горелкам был связан с еще одним народным обычаем — празднованием девушками дня 29 июня (12 июля по новому стилю), *Петрова дня*<sup>59</sup>. Перенесение этой игры в май неоправданно, если следовать народному календарю, однако оно полностью согласуется с восприятием годового цикла Хлебниковым. Как мы уже отмечали в другой работе — анализируя стихотворение «Зачем в гляделках незабудки?», где название месяца «Ай» также вынесено на первый план, — поэт ассоциирует май с любовью и жизнью<sup>60</sup>. Таким образом, описание в самом начале стихотворения молодежной игры, которая, как указывает В. Орел, имитирует ритуал ухаживания (бракосочетания)<sup>61</sup>, вполне мотивировано.

Описание забавы переходит в занятное обыгрывание семантических элементов. Девушка, именуемая *горихвосткой*, в общем и целом ассоциируется с подвижностью и легкостью, юноша же, который ловит партнершу, — с неуклюжестью и медлительностью («И, простодушный, медвежьей лапой»; «Хохота пай / Дан тебе, мяса бревну»). Паремии и здесь играют свою роль. Строка «Девичью тень» явным образом соотносится с поговоркой «Девушка что тень: ты за нею, она от тебя; ты от нея, она за тобой» (Даль, т. 4, с. 449); эту паремию фактически можно рассматривать как сжатое описание погони. Возможно также, что «медвежьей лапой» (ср. «катись медвежонком») — это не просто метафора. Есть несколько загадок, содержащих это выражение, с отгадкой — *помело*: «Что в избе за медвежья лапа?»; «У нас под лавкой медвежья лапа» и т.п.<sup>62</sup>

Фрагмент стихотворения, посвященный июню, также весьма обширен:

Ты собираешь в лукошко грибы  
В месяц Ау.  
Он голодай, падает май.  
Ветер сосною люлюкает,  
Кто-то поет и аукает,  
Веткой стоокою стучает.  
И ляпуна не поймать  
Бесу с разбойничьей рожей.

Сосновая мать  
Кушает синих стрекоз.  
Кинь ляпуна, он негожий.  
Ты, по-разбойничьи вскинувши косы,  
Ведьмой сигаешь через костер,  
Крикнув: «Струбай!»  
Всюду тепло. Ночь голуба.  
Девушек толпы темны и босы,  
Темное тело, серые косы.  
Веет любовью. В лес по грибы.  
Здесь сыроежка и рыжий рыжик  
С малиновой кровью,  
Желтый груздь, мохнатый и крутлый,  
И ты, печерица,  
Как снег скромно-белая.  
И белый, крепыш с толстой головкой.  
(Творения, с. 159—160)

Вторая часть описания июня, по всей видимости, опирается на известные празднества накануне 24 числа (*Иван-травник, Иван-Купала*), одной из наиболее важных дат крестьянского календаря. Нам для наших целей существенно отметить, что легкая эротичность майского фрагмента находит продолжение там, где говорится об играх в лесу и прыганье девушек через костер: «Девушек толпы темны и босы, / Темное тело, серые косы. / Веет любовью».

В отрывке, посвященном июлю, речь идет о более спокойных и размеренных сельских занятиях:

Ты гнешь пояса,  
Когда сенозарник,  
В темный грозник.  
Он — месяц страдник,  
Алой змеєю возник  
Из черной дороги Батыя.  
Колос целует  
Руки святые  
Полночи богу.  
(Творения, с. 160)

Здесь отражен новый, ранее не встречавшийся фольклорный материал, ассоциируемый с июлем. В частности, это еще одно народное название для июля — *сенозарник* (от *сенозорника*: «Собьет сенозорник спесь, как некогда присесть», — Даль, т. 4, с. 380). А мотив грозы, связанный с Ильиным днем, приобретает здесь такую персонифицированность, что вполне соответствует общей модели русских народных представлений о колеснице Ильи-пророка<sup>63</sup>. Мотив умаливания Ильи, возможно, является

отзвуком молений о дожде, с которыми обращались к нему в период засухи<sup>64</sup>.

Обширный фрагмент посвящен августу и началу сентября:

В серпня неделю машешь серпом,  
Гонишь густые колосья,  
Тучные гривы коней золотых,  
Пóтом одетая, пьешь  
Из кувшинов холодную воду.  
И в осенины смотришь на небо,  
На ясное бабье лето,  
На блеск паутины.  
А вечером жужжит веретено.  
Девы с воплем притворным  
Хоронят бога мух,  
Запекши с малиной в пирог.

(Творения, с. 160)

Реалии, фигурирующие в концовках первого и пятого стихов этого фрагмента, перекликаются с поговоркой об августе: «В августе серпы греют, а вода холодит» (Пословицы, с. 890). Однако более всего этнографический материал сконцентрирован во второй половине фрагмента, посвященной 1 сентября — осенинам, о которых было сказано выше.

Так, Хлебников обращается к приметам дня Святого Симеона Столпника, истолкование которых было основой долгосрочного прогноза погоды. Часть этих примет мы уже приводили. Однако добавочная строка, появляющаяся в этом варианте, — «...смотришь... / На блеск паутины» — также опирается на приметы. За рассматриваемым нами текстом стоит слово *тенетник* — синоним *паутины* бабьего лета, названной Хлебниковым: «Много тенетника на бабье лето, к ясной осени и холодной зиме»; «Если много тенетника, дикие гуси садятся, а скворцы не отлетают — осень протяжная и сухая» (Пословицы, с. 893); «Много тенетника, долгая (сухая) осень»; «Осенний тенетник — на ясную погоду, на ведро» (Даль, т. 4, с. 398).

Последние четыре строки этого фрагмента отталкиваются от фольклорного материала другого рода. У Даля зафиксирована поговорка «На Семена хоронят мух и тараканов», которую он приводит с уточняющим комментарием: «чтобы пропали» (Пословицы, с. 893). Это речение отражает широко распространенный великорусский обряд «похорон мух» (*мушиные похороны* — Даль, т. 2, с. 695). Магические действия, имевшие целью изгнание мух из дома или деревни, были тесно связаны с 1 сентября. Обряд совершался либо жильцами отдельного дома, либо всей деревней. Иногда в нем принимали участие только девушки и женщины, устраивавшие пародийные похороны, для которых изготавлива-

лось нечто вроде гроба, — чаще всего он был сделан из какого-нибудь овоща. Насекомое клали в «гроб», а затем выносили за околицу в сопровождении шутовской похоронной процессии; важным элементом ее было намеренное создание максимального шума<sup>65</sup>. В тексте Хлебникова мы легко узнаем основные признаки этого деревенского обряда.

В этом же фрагменте ощущается слабый намек на эротику, которой были окрашены начальные эпизоды стихотворения. Пот, упоминаемый в строке «Пóтом одетая, пьешь», напоминает о поте июньских лесных игр.

Любовная тематика продолжается и в той части стихотворения, которая посвящена сентябрю, — опять опосредованно, через фольклорный материал: «В месяц реун слушаешь сов, / Урожая знахарок. / Смотришь на зарево» (Творения, с. 160). «Слушание сов» (а не «зверя», как было в варианте «Русь певчая...»), возможно, отражает примету рождения ребенка: «Сова близ дома кричит, к новорожденному» (Даль, т. 4, с. 254).

В строках, относящихся к октябрю, приводится другое народное название месяца — *зазимье*: «После зазимье, свадебник месяц, / В медвежьем тулупе едет невеста» (Творения, с. 160), но не содержится, однако, какого-либо нового фольклорного материала по сравнению с более поздним вариантом. Сцена свадьбы приобретает дополнительный смысл в свете предшествующих фрагментов стихотворения. Отрывок, относящийся к ноябрю, включает больше деталей, но с точки зрения фольклора в нем тоже нет ничего нового.

Иначе обстоит дело с декабрем — последним месяцем, описываемым в стихотворении: «За ними зимник — / Умник в тулупе» (Творения, с. 160). Вторая строка, видимо, отражает поговорку, ассоциируемую с 1 декабря: «Пророк Наум наставляет на ум»; в этот день, отмечает в коротком комментарии Даль, «отдают в ученье детей» (Пословицы, с. 897). Здесь образ школьника в тулупе накладывается на персонафицированное изображение самого месяца.

Рассматривая рассказ «Закаленное сердце», А. Парнис отмечает, что «...перенасыщенность рассказа фразеологизмами и пословицами (диалоги строятся исключительно на черноморских речениях) не имеет прецедента среди известных хлебниковских текстов»<sup>66</sup>. Однако предшествующий анализ показывает: художественный метод, использованный Хлебниковым в этом раннем рассказе, был для поэта отнюдь не уникален; мы видим аналогичный конструктивный принцип, что служит еще одним подтверждением проделанной Парнисом атрибуции «Закаленного сердца»<sup>67</sup>.

ПАРЕМИЯ КАК ГЛУБИННЫЙ СМЫСЛ

10) Проанализированные нами стихотворения-календари — это своего рода фольклорный и этнографический *tour de force*. Однако подобный материал представлен также — правда, не столь концентрированно — в поэме «Сельская дружба» (опубликована в 1914 году). Этот текст рассказывает о приходе в некое неназванное село двух друзей, Бориса и Ивана, которые нарушают спокойствие местных жителей. Позиция третьего лица, от которого ведется рассказ, близка позиции сельчан. Чтобы передать отношение сельчан к молодым людям, автор использует афористические и даже квазиафористические формулировки. Суждения о пришельцах меняются по мере развития событий. Смысл их иногда не вполне ясен, но может быть раскрыт, если учесть то обстоятельство, что повествование совпадает с определенным отрезком календарного цикла: проанализированный выше материал поможет по достоинству оценить скрупулезность, с которой поэт выстраивал текст этой поэмы.

Юноши приходят в деревню во время сбора урожая: «Пришли они к нам урожая годиною» (Творения, с. 251); они ищут работу по найму: «К труду привычны и охотники, / Они просились в работники» (Творения, с. 250). Сельчане встретили их хорошо: «Они вошли в семью села» (Творения, с. 251); однако некоторые все же проявляют настороженность: «Хотя ворчали старики: / Тот слишком лих, тот слишком тих» (Творения, с. 251). Для внутренней рифмы *лих/тих* и соответствующей семантической оппозиции обнаруживаются фольклорные параллели (а может, и реальные источники): «Тот не лих, кто во хмелю тих»; «Речами тих, да сердцем лих» (Даль, т. 2, с. 257).

Рассказчик сообщает, что женщины села по-разному относятся к двум друзьям. Бориса встречают с выжидательной покорностью: «Пред тем, склонив свою главу, / Проходит шумная орава» (Творения, с. 251). Ивана, тихого парня, встречают иначе: «Играя смело прибаутками / И смело радостными шутками, / Стояли весело толпой, / На смех и дерзость не скупой» (Творения, с. 252). Здесь уже можно отметить обращение к малым фольклорным жанрам. Рассказчик не приводит этих прибауток и шуток, но перефразирует их содержание:

Казнили стаяй слов задорных  
 За то, что рано поседел,  
 Храня другой судьбы удел,  
 Что пустяки ему важны  
 И что ему всегда немного нездоровится,  
 А руки слабы и нежны —  
 Породы знак, гласит пословица.  
 (Творения, с. 252)

Последнее замечание, недвусмысленно связываемое с паремией, возможно, содержит аллюзию на поговорку: «Бары нежноваты, они рук не мозолят» (Даль, т. 2, с. 562). Из последующих строк поэмы следует, что Иван — незаконный сын дворянина.

В конце концов село приняло двух друзей и снова зажило своей обычной жизнью: «Был сельский быт совсем особый. / В селе том жили хлеборобы» (Творения, с. 252). Однако, хотя сельчане и терпимо относятся к тайным грехам (например, к тому, что каждый вечер мельник ходит к «горбунье с жгучими глазами»), осенью возникли осложнения:

Но осенью, когда пришли морозы,  
Сверкнули прежние угрозы  
В глазах сердитых стариков,  
Как повесть жизни и грехов,  
И раздавалось бранное слово.  
(Творения, с. 253)

Подоплека, по-видимому, была того же свойства, что и у совиных криков в стихотворении «Русь зеленая...», — здесь также наступила пора свадеб:

Потом по-старому пошло все снова,  
Только свадьбы стали чаще,  
С хмелем ссоры и смятений.  
(Творения, с. 253)

Обстановка накаляется, хотя причина так и не названа; вероятнее всего, это связано с успехом Бориса у женщин. Его осаждает толпа, но тут, проявив неожиданную смелость, вмешивается и спасает друга Иван. И снова рассказчик обращается к сокровищнице устного фольклора, описывая последствия Иванова заступничества:

И отступили люди мест,  
И побежали люди сел.  
«В тихом омуте-то черт!» —  
Молвил тот, кто был простерт.  
(Творения, с. 254)

Весь этот эпизод можно также трактовать как повествовательную реализацию ранее упомянутой поговорки: «Речами тих, да сердцем лих».

## ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ: ФОЛЬКЛОР КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЗИЦИЯ

В начале короткого программного наброска, относящегося, по-видимому, к началу 1912 года, Хлебников писал:

Мы хотим девы слова, у которой глаза зажги-снега. Она метет пол венком из синих цветов нивы. Она сыплет жемчуг, и павлинье стадо клюет его. О, голубозарные, синеокие, синегрудые павлины!

Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью.

(НП, с. 334)

Как отмечали исследователи, второй абзац в этом фрагменте является прямым свидетельством того, что, создавая свой творческий метод, поэт ориентировался на искусство живописи — в особенности современной<sup>68</sup>. Проведенный же нами анализ, в частности разделы 8 и 9, выявляет новый смысл первого абзаца, особенно его начального предложения. «Мы хотим девы слова, у которой глаза зажги-снега» — иными словами, мы хотим Музы, для описания которой Хлебников прибегает к фразеологизму, взятому из паремиологической сокровищницы русского языка; она сыплет драгоценности перед «павлиньим стадом» — перед поэтами, которые могут оценить ее дары<sup>69</sup>. Если наша интерпретация верна, цитированный набросок следует рассматривать в одном ряду с другими теоретическими работами Хлебникова, где речь идет о фольклоре, — возможно даже, что этот фрагмент следует считать наиболее важным из них.

Поэтическую программу Хлебникова питали разные источники — модернизм, живопись кубизма, этнография и фольклор, в особенности паремиологические жанры. На футуризм, особенно на кубофутуризм, глубокое влияние оказала живопись. Роль устного народного творчества, как показывает проведенное нами исследование, была в этом плане не менее значительна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Обычно эти аспекты рассматриваются в рамках широкого анализа структуры и семантики отдельного произведения. См., например, в настоящей книге статьи: «Стихотворение В. Хлебникова “Бех”», «Анализ стихотворения Хлебникова “Весеннего Корана...”», «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения “О, черви земляные...”», а также монографию Барбары Леннkvист: L. ö n n q v i s t В. Хлебников and Carnival: An Analysis of the Poem «Poët». Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature. 9. Stockholm, 1979. В другой работе Леннkvист (Хлебников's Plays and the Folk-Theater Tradition. — In: Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium. Stockholm, 1985, p. 89—121) прослеживаются связи хлебниковского творчества с традициями русского народного театра.

<sup>2</sup> См.: Л е в и н т о н Г. А. Замечания к проблеме «литература и фольклор». — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту, 1975, с. 80.

<sup>3</sup> См.: П а р н и с А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта. — В кн.: Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 223—251.

<sup>4</sup> См.: J a k o b s o n R. Retrospect. — In: J a k o b s o n R. Selected Writings. Vol. IV. The Hague—Paris, 1966, p. 640; X а р д ж и е в Н. Новое о Велимире Хлебникове. — *Russian Literature*. [Amsterdam], 1975, № 9, p. 16.

<sup>5</sup> Приведем в этой связи цитату из статьи Г. А. Левинтона «Заметки о фольклоризме Блока», опубликованной в сб. «Миф—фольклор—литература» (Л., 1978, с. 171): «Книги, на которые ссылается Блок в этой статье, должны рассматриваться как первоочередной источник фольклорных реминисценций в его поэзии, причем обращение в поисках таких источников к заговорам (и посвященным им исследованиям) оправдано, между прочим, и утверждением Блока в указанной статье: "(...) заговоры, а с ними и вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную «бумажную» поэзию — вплоть до наших дней»».

<sup>6</sup> Поэтому трудно рассматривать данную проблему на основе строгих научных критериев, таких, например, какие применялись в работе Вроона, посвященной анализу неологизмов Хлебникова; см.: V r o o n R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Michigan Slavic Materials. Vol. 22. Ann Arbor, 1983.

<sup>7</sup> См.: В а г а н Н. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic. — In: Velimir Xlebnikov: A Stockholm Symposium. Stockholm, 1985, p. 13—14.

<sup>8</sup> См.: X а р д ж и е в Н. Маяковский и Хлебников. — В кн.: X а р д ж и е в Н., Т р е н и н В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 98—99.

<sup>9</sup> Выводы Харджиева были оспорены Врооном, утверждающим, что, «если говорить о создании новых слов, то попытки подражать в этом плане фольклорным формам не характерны для поэзии Хлебникова», и что лишь немногие новообразования Хлебникова стилистически отмечены как имеющие фольклорное происхождение (V r o o n R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems..., p. 12).

<sup>10</sup> См.: П е р м я к о в Г. Л. К вопросу о структуре паремиологического фонда. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 247—274. По Пермякову, этот уровень располагается над уровнями отдельных слов и фразеологических единиц и объединяет разнообразные типы речевых клише (пословицы, поговорки, загадки, приметы, заклинания и т.п.).

<sup>11</sup> В письме к А. Крученых от 31 августа 1913 г. Хлебников снова подчеркивает превосходство народного словесного искусства:

Мое мнение о стихах сводится к напоминанию о родстве стиха и стихии.

Это гневное солнце, ударяющее мечом или хлопункой по людским волнам. Вообще молния (разряд) может пройти во всех направлениях, но на самом деле она пройдет там, где соединит две стихии. Эти разряды перессекали русский язык в сельскозем <ледельческом> быту. Быт Пушкина думал и говорил на иностр.<анном>, переводя на русский. Отсюда многих слов нет. Другие в плену томятся славянских наречий.

(НП, с. 367)

<sup>12</sup> См.: П а р н и с А. Е. Цит. соч.

<sup>13</sup> На особую роль этого образа в заметке указывает и тот факт, что первоначально она была озаглавлена «Ковер-самолет» (ЦГАЛИ, ф. 527, ед. хр. 106, л. 1).

<sup>14</sup> Еще об одном хлебниковском анализе этой пословицы, обнаруженном в другой рукописи, сообщает Б. Леннkvист, см.: L ö n n q v i s t В. Xlebnikov and Carnival..., p. 54.

<sup>15</sup> См.: L ö n n q v i s t В. Хлебников and Carnival..., p. 50—57; Григорьев В. П. Грамматика идиостилия. В. Хлебников. М., 1983, с. 104—105, 125; см также в наст. книге статью «Стихотворение Хлебникова “Весеннего Корана...”» (с. 88).

<sup>16</sup> Эта характеристика жанровых предпочтений Хлебникова находит подтверждение в анализе влияния народного театра на некоторые пьесы Хлебникова, проведенном Леннkvист, которая указывает, что народный театр (раек, балаган) «вовсе не имел того же статуса, что и другие виды народной культуры (сказки, былины). С художественной точки зрения он находился вне сферы эстетически значимого наследия и ассоциировался с вульгарной ярмарочной атмосферой и развлекательной культурой, предназначенной для низших слоев общества» (L ö n n q v i s t В. Хлебников's Plays..., p. 94—95). Учитывая наличие подробного анализа Леннkvист, мы не будем касаться здесь данной темы, равно как и вопрос использования Хлебниковым народных песен и влияния городской культуры на его тексты, в особенности поздние: обе эти темы требуют дополнительных исследований.

<sup>17</sup> В «Иранской песне» использован тот же образ ковра-самолета, что и в заметке «О пользе изучения сказок», а также близкий ему образ скатерти-самобранки. Народная сказка и в этом случае выступает лишь как источник мотивов.

<sup>18</sup> Южнославянская *вила*, восточнославянские *леший (лешак)* и *русалка* часто появляются в текстах Хлебникова. Исчерпывающий анализ образа русалки дан в работе: L ö n n q v i s t В. Хлебников and Carnival...

<sup>19</sup> Некоторые поздние произведения Хлебникова поражают эмоциональной насыщенностью этих фольклорных образов. В них Хлебников переосмысливает, часто мучительно и горько, свои более ранние поэтические сочинения в свете событий, потрясших страну, и собственных исторических выкладок. Примером могут служить следующие строки:

Вы видали, как черные волосы Мавы  
Становятся Волгами трупов, смерти ручьями.  
Недаром, когда был в столице я,  
Я душою бродил по Галиции,  
По холодным высоким горам,  
< В пророчестве кричал про опасность с вышки се. >  
И война мировая,  
Ведьминскосдобная пышка войны, —  
Это Мавы плоть,  
Пожар резать и колоть, < сломала устои >  
Красочных соблазнов выставка ее тыл,  
А хребет се, где лишь кости одни,  
Кожи нет, только ходят как звезды кишки —  
Это чистые законы времени.

(СП, V, с. 115)

Интересный образец переосмысления-автокомментария находим далее в этом же стихотворении:

Свинцовые стрижи много позднее  
В каменный утес Романовых  
Летели в отместку разрухи.  
Как каркнули раньше, зловец < е > < старухи > .  
Ранее они летели в «Аспарухе»  
И переписали его страницы начисто, наново.  
Образа кража —  
Быт обокрал мое творчество.

(СП, V, с. 116)

Для сравнения приведем слова Аспаруха, говорящего о своей близкой смерти, которую он примет из рук соплеменников:

Слетайтесь же ко мне, стрелы,  
Как стрижи на вечерний утес.  
Я буду стоять как вечерний утес,  
Закутанный и один, мертвого же меня  
Не бросайте, но отвезите к великим порогам.  
Я закрываюсь плащом и жду.

(Творения, с. 419)

Ср. также образ царя-жертвы в стихотворении «Народ поднял верховный жезел»:

В мой царский плащ окутанный широко,  
Я падаю по медленным ступеням...

(Творения, с. 107)

<sup>20</sup> См.: Померанцева Е. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975, с. 5.

<sup>21</sup> См. там же, с. 11.

<sup>22</sup> Ваган Н. Xlebnikov's «Deti Vydry»: Texts, Commentaries, Interpretation. Ph. D. dissertation (unpubl.), Harvard University, 1976; Ваган Н. Temporal Myths in Xlebnikov: From «Deti Vydry» to «Zangezi». — In: Myth in Literature. Columbus, Ohio, 1985, p. 63—88.

<sup>23</sup> См. в настоящей книге статью «Хлебников и мифология орочей».

<sup>24</sup> См.: Ваган Н. Xlebnikov's «Deti Vydry»...

<sup>25</sup> Другим источником была этнография различных сибирских народов — ср. образ Памана в поэме «Паман и Венера».

<sup>26</sup> См. в настоящей книге статью «О любовной лирике Хлебникова...», с. 47; см. также: Соок Р. Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov. — *Essays in Poetics: Journal of the Neo-Formalist Circle*. 1980, vol. 5, № 2, p. 15—42.

<sup>27</sup> См.: Вроон Р. Velimir Xlebnikov's «I esli v "Khar'kovskie ptitsy"...»: Manuscript Sources and Subtexts. — *Russian Review*. 1983, vol. 42, № 3, p. 249—270.

<sup>28</sup> См. в настоящей книге статью «Хлебников и мифология орочей», а также: Ваган Н. Temporal Myths in Xlebnikov...

<sup>29</sup> Об этимологии имени *Ундури* см.: Браун Х. О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова. — In: American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. I: Linguistics and Poetics. Ed. by Н. Birnbaum. Columbus, Ohio, 1978, p. 104—125.

<sup>30</sup> Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири. — В кн: Труды Института антропологии, археологии и этнографии. Т. XIV. М.—Л., 1936, с. 32, 117.

<sup>31</sup> См. в настоящей книге статьи: «Стихотворение В. Хлебникова «Бех» и «О любовной лирике Хлебникова...».

<sup>32</sup> Изучение этой стороны хлебниковских заимствований из фольклора и этнографии в значительной мере зависит от создания словаря специальных слов и выражений, вошедших в его тексты.

<sup>33</sup> Lönnqvist В. Xlebnikov and Carnival..., p. 49—50, 152.

<sup>34</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т. III, 1869, с. 679.

<sup>35</sup> Этот текст содержит также метапоэтический пассаж, указывающий на близость между теориями и поэтической практикой Хлебникова: «Любите носить все те имена, / Что могут онежить в Лялю» (Творения, с. 86). Ср. в стихотворении «Я и Саири...»:

Я и Саири мы вместе гуляли —  
Слова собирая для ласковой Ляли.  
Они растут среди мощных дубов  
Друзьями черники, друзьями грибов,  
Словесными чарами громко чаруясь,  
Наполнили мы весь березовый тусс.  
· (СП, II, с. 294)

<sup>36</sup> J a k o b s o n R. Retrospect. — In: Selected Writings, Vol. IV, The Hague—Paris, 1966, p. 637.

<sup>37</sup> Там же, с. 638. Замечание Якобсона дает толчок к поиску возможного источника пьесы «Ошибка смерти», подробно проанализированной Б. Леннkvист (см.: L ö n n q v i s t В. Хлебников's Plays and Folk-Theater...). Нельзя ли предположить, что этим источником могло быть наречное употребление слова *смерть*: «Я смерть пить хочу» (Даль, т. 4, с. 233) и сходных выражений? Такая возможность кажется вероятной, учитывая наличие здесь двух смыслов («Мне ужасно хочется пить» и «Я хочу пить смерть»), а также особый интерес Хлебникова к омонимичным единицам. Имеется также свидетельство более позднего использования Мандельштамом «Ошибки смерти» в качестве подтекста его стихотворения «Соломинка» («Всю смерть ты выпила / И сделалась нежней»).

<sup>38</sup> J a k o b s o n R. Retrospect, p. 637.

<sup>39</sup> См.: П е р м я к о в Г. Л. Цит. соч., с. 251—252.

<sup>40</sup> В первой редакции стихотворения эта поговорка еще четче выделена позиционно — она находится в самом конце текста:

С челюстью бледной, дрожащей, угрюмой,  
С остановившейся думой  
Шагают по камням знакомым:  
«Первый блин комом!»

(Х а р д ж и е в Н. Новое о Велимире Хлебникове. — В кн: День поэзии 1975. М., 1975, с. 211).

<sup>41</sup> См., например: С т е п а н о в Н. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М., 1975, с. 218—219.

<sup>42</sup> Хотя народные песни в этой работе не рассматриваются, приведем один пример, показывающий, что и они могут служить материалом для цитирования. В поэме «Ночной обыск» дано описание вечеринки, которую устраивает для матросов семья казненного Владимира:

— За стол садитесь, гости. —  
Прямая, как сосна,  
Старуха держится.  
А верно, ей сродни Владимир.  
Сын. Она угрюма и зловеща.  
«Из-под дуба, дуба, дуба!»  
Часам к шести.  
Налей вина, товарищи.  
Чтоб душу отвести!  
(Творения, с. 326)

Здесь заключенная в кавычки цитата представляет собой слегка измененную первую строку вечериночной песни «Из-под дубу-дубу-дубу...» — о девичьем горе, которое легко развеивает новый возлюбленный (С о б о л е в с к и й А. И.

Великорусские народные песни, т. I—VIII. М., 1895—1902, т. IV, с. 498—499). В контексте поэмы беззаботная и веселая песня матросов звучит особенно цинично.

<sup>43</sup> М и т р о ф а н о в а В.В. Загадки. Л., 1968, с. 147.

<sup>44</sup> С а д о в н и к о в Д. Н. Загадки русского народа. М., 1959, с. 230.

<sup>45</sup> См.: Я к о б с о н Р. Новейшая русская поэзия. Praha, 1921, с. 64—66; переиздано в кн.: Я к о б с о н Р. Работы по поэтике. М., 1987.

<sup>46</sup> См: L o c h e r J. P. Vers une poétique de l'énoncé — investigations sur un modèle russe du debut de notre siècle— *Slavia*. 1977, т. XLVI, № 1, p. 64.

<sup>47</sup> В связи с эпитетом *бесолюбивых* ср. строки из «Игры в аду»: «И жирный вскрикнул: “Любы бесу, / Тому, кто видел роз тщету”» (СП, II, с. 125).

<sup>48</sup> Эта интерпретация подтверждается следующим отрывком из стихотворения «Зеленый леший...»: «Вздымались руки-грабли, / Качалась кудель» (СП, II, с. 92). Здесь слово *грабли*, метафорически связанное с руками, скорее всего, относится к растению *Erodium cicutarium* (Даль, т. 1, с. 388); *кудель* же — народное название первоцвета, *Primula veris* (Даль, т. 2, с. 211).

<sup>49</sup> Все названия месяцев приведены у Даля в словарной статье *месяц* (Даль, т. 2, с. 370—371). Большая часть паремиологического материала, рассматриваемого ниже, содержится в разделе «Месяцеслов» в другом труде Даля: сборнике «Пословицы русского народа». Анализируемое стихотворение представляет собой своеобразную реализацию этих двух источников.

<sup>50</sup> Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957, с. 881, 884. В дальнейшем ссылки на этот источник даются прямо в тексте, с указанием страницы.

<sup>51</sup> Е р м о л о в А. Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. I. Всенародный месяцеслов. СПб., 1901, с. 282.

<sup>52</sup> С и м и н а Г. Я. Народные приметы и поверья Прионезья. — В кн: Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. Л., 1981, с. 103.

<sup>53</sup> Как было отмечено выше, другие варианты имени *ревун* — *рувень*, *рюень* (Даль, т. 2, с. 370).

<sup>54</sup> Название *бокогрей* используется также для обозначения 11 февраля, Власьева дня (См.: Б о л о н е в Ф. Ф. Народный календарь семейских Забайкалья (вторая половина XIX — начала XX в.). Новосибирск, 1978, с. 66). Эти два стиха могут быть истолкованы как указывающие на начало февраля и скорое приближение Власьева дня.

<sup>55</sup> Б о л о н е в Ф. Ф. Цит. соч., с. 68.

<sup>56</sup> G ł a d y s z o w a M. Wiedza ludowa o gwiazdach. Wrocław, 1960, s. 77—89.

<sup>57</sup> Ср. этот же текст в форме мольбы, обращенной к святому, которому посвящалась обедня: «Православные к этому дню ходили служить молебен в Кяхту, за 100 верст от Бичуры. “Марья, зажги снега — заиграй овражки” — просили они» (Б о л о н е в Ф. Ф. Цит. соч., с. 72).

Название *играй овраги* встречается и в других произведениях Хлебникова. Так, в «Ладомир» оно использовано в кратком описании годового календарного цикла. Здесь, однако, уклад сельской жизни, столь гармонично представленный в стихотворении «Русь певучая в месяце Ай...», оценивается совсем по-другому:

От месяца Ая до недель «играй овраги»  
Целый год для нас страда,  
А говорят, что боги благи,  
Что нет без отдыха труда.  
До зари вдвоем с женой  
Ты вязал за снопом сноп...

(Творения, с. 289)

Дальнейшая трансформация темы аграрного цикла представлена в стихотворениях «Голод», где чаяния крестьян и погодные приметы, описанные в стихотворении «Русь певучая в месяце Ай...», сводятся на нет засухой:

Это беда голубая,  
Это засуха. В ряде любимых годов  
Нашла себе пасынка.  
Все изменили — колос и дождь —  
Труду землероба. <...>  
Разве не так же с надеждой  
На небо все лето смотрели глаза земледельца,  
Дождя ожидая?

(СП, V, с. 79—80)

<sup>58</sup> Другие примеры словесных текстов, используемых при игре в горелки детьми, см. в кн.: Капца О.И. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Изучение. Собираение. Обзор материала. Л., 1928, с. 138—139 (представлено свыше 20 примеров).

<sup>59</sup> См.: Болонев Ф.Ф. Цит. соч., с. 86—87.

<sup>60</sup> См. в наст. книге статью «Проблемы композиции в произведениях Хлебникова» (с. 104). Связь между весной и любовью также отражена в ранее цитированных строках из стихотворения «В лесу»: «И крикнет и цокнет весенняя кровь: / «Ляля на лебедь — Ляля любовь!»» (Творения, с. 86).

<sup>61</sup> См.: Орел В. О восточнославянских играх, связанных с культом пчел. — В кн: Симпозиум по структуре балканского текста. Тезисы докладов и сообщений. М., 1976, с. 38—44.

<sup>62</sup> Митрофанова В.В. Цит. соч., с. 107. Анализ игры в горелки, проведенный В. Орлом (цит. соч.), открывает перспективу для более умозрительного, однако и многообещающего анализа этого отрывка и других произведений Хлебникова. Его предположение, что подобные игры генетически связаны с архаичными пчеловодческими ритуалами, особенно интересно, если мы вспомним аналогию между людьми и пчелами в стихотворении «Я и ты» (СП, III, с. 115—117). Это произведение сближают с «Русью зеленой в месяце Ай!..» некоторые общие семантические мотивы. Например, образ девушки в белой косынке («Девы жмурятся робко, / Запятав белой косынкой глаза»; «Жених и невеста, вся белая») перекликается с метафорическим изображением вишни (на ветвях которой стоит девушка): «Сияй невестой в белой сетке, / Черемуха моя!» (СП, III, с. 115). Не менее любопытно сравнить также отдельные семантические мотивы, используемые при описании улья и аналогичных брачных игр, — *улица, улей, пчелы*, — с отрывком из «Сестер-молний»: «Из улицы улья / Пули как пчелы. / Шатаются стулья / Бледнеет веселый» (СП, III, с. 162). Вполне возможно, что параномастическая словесная игра Хлебникова имеет очень глубокие смысловые корни.

<sup>63</sup> См.: Макашина Т.С. Ильин день и Ильин-пророк в народных представлениях и фольклоре восточных славян. — В кн: Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982, с. 83—101.

<sup>64</sup> См.: Болонев Ф.Ф. Цит. соч., с. 88—94.

<sup>65</sup> См.: Шейн П.В. Обряд похорон мух. — В кн: Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Труды этнографического отделения. Кн. 4., М., 1877; Добровольский В.Н. Насекомые и черви в народной жизни. — *Этнографическое обозрение*. Кн. 50, № 3. М., 1901, с. 159—164; Терновская О.А. К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых. — В кн: Славянский и балканский фольклор. М., 1981, с. 139—159.

<sup>66</sup> Парнис А.Е. Цит. соч., с. 237—238.

<sup>67</sup> К приведенным Парнисом многочисленным примерам перекличек текстовых элементов «Закаленного сердца» с другими произведениями Хлебникова мы можем добавить еще один. «Песнь мирязя», опубликованная в 1912 г. в сборнике «Пощечина общественному вкусу», содержит такой мини-диалог: «Когович? — спросят тебя. Им ответишь: “Я соя небес”» (СП, IV, с. 14). Этот же фрагмент присутствует в не опубликованной при жизни Хлебникова полемической декларации «Воин ненаступившего царства ...» (СП, V, с. 187). Парнис, отмечая также частое использование Хлебниковым слова *сой* («группа родственников, клан, племя»), указывает на его источник у Ровинского: «цоевич (турецк. *сой* “род”) <...> Встретившись с незнакомым в дороге <...> спрашивает — Когович или Чегович си? То есть чьей семьи или какого рода?» (Парнис А. Е. Цит. соч., с. 243). Ср. также следующее замечание Парниса: «Понятие “сой” или “соевич” (как и “когович”) означает в Черногории высокое происхождение или известный своим геройством, юначеством род (племя)» (там же, с. 238). Именно исходя из этого, и в первую очередь из гордой амохаарактеристики Хлебникова — «Я соя небес» — в «героический» период футуризма, можно понять остроту переживаемого одиночества в стихотворении 1922 г. «Святче божий!»:

Старче божий!  
Зачем идешь?  
И холмы отвечали:  
Зачем идешь?  
И какого ты роду-племени,  
И откуда — ты?  
(Творения, с. 180)

<sup>68</sup> См.: Г р у г а р М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда. — In: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague—Paris, 1973, p. 68; Х а р д ж е в Н. Поэзия и живопись (ранний Маяковский). — В кн: К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 52.

<sup>69</sup> «Синеокие павлины» напоминают о неназванном наблюдателе «Книги Земли» с глазами того же цвета («Глазами синими увидел зоркий / Записки стыдесной земли») в стихотворении «Весны пословицы и скороговорки...».

## ПУШКИН В ТВОРЧЕСТВЕ ХЛЕБНИКОВА: НЕКОТОРЫЕ ТЕМАТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ

### ВВЕДЕНИЕ

Сопоставление Пушкина и Хлебникова уже не кажется противостественным, как это было на протяжении едва ли не большей половины нашего столетия. Проблематика данной темы хорошо известна: в основном она сосредоточена вокруг контраста между будетлянскими лозунгами, под которыми Хлебников публично подписывался, и его поэтической практикой: между эпатижным стремлением «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»<sup>1</sup>, с одной стороны, и многочисленными ссылками на Пушкина и заимствованиями из него — с другой. В настоящее время исследователям уже известен некоторый круг текстов Хлебникова, более или менее явно связанных с Пушкиным; существенно изменились и взгляды на творчество Хлебникова. Поэтому соединение этих двух имен вряд ли вызовет реакцию отторжения<sup>2</sup>.

Уже сами футуристы сравнивали Хлебникова с первым поэтом Золотого века русской поэзии. В листовке «Пощечина общественному вкусу» произведения Пушкина и Хлебникова цитировались в числе других, чтобы показать контраст между поэзией XIX и XX веков: «На обороте листовки, — по свидетельству Крученых, — были помещены для наглядности и сравнения “в нашу

---

Pushkin in Khlebnikov: Some Thematic Links. — In: Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Ed. by B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno. Berkeley: The University of California Press, 1992, p. 356—381. Печатается с разрешения издательства The University of California Press. Для настоящего издания текст переработан с учетом замечаний, любезно высказанных В. Мордерер и Н. Перцовым.

© The University of California Press, 1992

пользу» произведения: против текста Пушкина — текст Хлебникова, против Лермонтова — Маяковского, против Надсона — Бурлюка, против Гоголя — мой»<sup>3</sup>. А в 1913 году Давид Бурлюк прочитал два доклада под названием «Пушкин и Хлебников» (НП, с. 466—467).

Из футуристической полемики сопоставление «Пушкин — Хлебников» перекочевало в филологическую науку, где получило самые разнообразные трактовки. В своей первой работе о специфике поэзии молодой Роман Jakobson также обратился к этому сравнению, воспользовавшись им в анализе характерного для Хлебникова (и футуризма в целом) «обнажения приема» и в попытке заново сформулировать сам предмет науки о литературе<sup>4</sup>. В. Ф. Марков в своем исследовании поэм Хлебникова отмечал, что существенное влияние на поэта оказали предшествующие литературные традиции, высказав предположение, что в способности усвоения и адаптации литературных мотивов Хлебников не уступал Пушкину<sup>5</sup>. Весьма скептически относясь к попыткам сопоставления двух поэтов, Марков оставляет эту проблему для будущих исследований: «Большинство утверждений такого рода суть упрощения, если не отчаянные попытки “выдать” Хлебникова за законного представителя русской классической традиции. Не следует забывать, однако, о постоянном пристрастии Хлебникова к творчеству Пушкина, которое еще ожидает тщательного изучения»<sup>6</sup>. Замечания Маркова о пушкинских элементах у Хлебникова были впоследствии развиты Д. Кшищовой, которая сосредоточила свое внимание как на связях поэта-будетлянина с Пушкиным и романтиками, так и на его сознательном отталкивании от традиций литературы начала XIX века<sup>7</sup>.

Контуры проблемы «Пушкин — Хлебников» были очерчены в статье Е. Слициной<sup>8</sup>, наметившей некоторые возможности ее дальнейшей разработки. Однако подход самой Слициной нельзя признать удовлетворительным. Хотя исследовательница и отдала должное оригинальности Хлебникова, ее прочтение его текстов весьма поверхностно. Методологические предпосылки статьи восходят к работам В. Гофмана и Н. Степанова, и отчасти поэтому поэтика Хлебникова рассматривается как «непроницаемая» в семантическом плане: «Хлебников — поэт усложненный, хаотичный, поэт, который самую непонятность своих стихов возводил в принцип»<sup>9</sup>. При таком подходе неудивительно, что ни один из текстов Хлебникова не подвергнут тщательному анализу и почти не предприняты попытки проникнуть в глубинные пласты его семантики<sup>10</sup>.

С иных позиций выступает В. П. Григорьев, посвятивший этой теме отдельную главу одной из своих монографий<sup>11</sup>. Григорьев выявляет смысловую основу того близкого родства с Пуш-

киным, о котором сам Хлебников заявил в неоконченной поэме «Олег Трупов» (1915?):

Как голубь, если налетается,  
Вдруг упадет в синий таз,  
Я верю, Пушкина скитается  
Его душа в чудесный час.  
И вдруг, упав на эти строки,  
Виет над пропастью намеки.  
Платком столетия пестра,  
Поет — моей душе сестра.  
(СП, V, с. 48)<sup>12</sup>

Подчеркнув необходимость широкой программы исследований для определения совокупности тем и образов, в рамках которой протекает диалог Хлебникова с Пушкиным, Григорьев сам частично осуществляет эту задачу, сопоставляя хлебниковское осмысление мотива Рока с совершенно иными взглядами Пушкина и рассматривая тему Медного всадника у Хлебникова — в частности, образы *города и коня*.

В настоящей работе мы, вслед за Григорьевым, пытаемся проследить две «пушкинские» темы у поэта-будетлянина — это темы *близости любви и смерти и присутствия смерти в человеческой жизни*. Тесно переплетающиеся, они представляют важное звено той совокупности связей, которая позволила Хлебникову назвать душу Пушкина «сестрой» его собственной души. Результаты анализа выявляют такой образ Пушкина и его творчества, который специфичен именно для Хлебникова; это еще одна из версий «мого Пушкина», столь характерных для Серебряного века. Попутно мы будем затрагивать и другие стороны текстовых универсумов двух поэтов.

### ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛЕМИКА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

Несмотря на выдвинутое футуристами громкое требование отвергнуть литературные традиции, полемика самого Хлебникова с Пушкиным звучала весьма умеренно. В программной статье 1908 года «Курган Святогора», где осуждается наводнение русской литературы элементами западной культуры, Хлебников называет Пушкина «великим», хотя и обвиняет его в «измене» исконно русскому культурному наследию: «И самому великому Пушкину не должен ли быть сделан упрек, что в нем звучащие числа бытия народа — преемника моря, заменены числами бытия народов — послушников воли древних островов?» (Творения, с. 579).

В черновом наброске 1912 года «Мы хотим девы слова...» он высказывается резко:

Андрей Белый томится в темнице Пушкина, так прославленного им, но он уже оплакивает ее. На реке Вавилонской сидел <и> и плакал <и>.

В чем заключ<sup>а</sup>ется эта темница?

Темница эта имеет своеобразное строение.

1-я черта: оно двухъярусно; ниж<sup>ний</sup> ярус: легкомысленно <е> от-риц<sup>ание</sup> <яруса> верхнего — уважения к инородцам.

(НП, с. 334)

Но и здесь критика Хлебникова, в которую вплетен столь характерный для него каламбур<sup>13</sup>, затрагивает скорее влияние пушкинского творчества на Белого (на современную литературу, если брать данный набросок как целое), чем самого Пушкина<sup>14</sup>.

Вообще говоря, футуристические программные и декларативные тексты следует принимать с большой осторожностью, настолько они противоречивы и по содержанию, и по стоящему за ними авторскому «я». В этом плане характерен манифест Хлебникова «Будетлянский» (1914?), изобилующий нападками и на символистов, и на литературу XIX века в целом; в нем есть, в частности, такое замечание о Пушкине: «Пушкин — изнеженное перекати-поле, носимое ветром наслаждения туды и сюды» (СП, V, с. 194). Однако, как было указано Степановым, на обороте рукописи Хлебников добавил: «Это я пишу не от себя, а для Лунева, он ответственен за высказываемое единство взглядов» (СП, V, с. 349). Употребление в тексте одного из своих псевдонимов свидетельствует и о готовности поэта занять воинственную позицию ради победы гилейцев в текущих литературных схватках, и о явном отделении этой позиции от своей собственной.

Спустя несколько лет Хлебников в стихотворении «Воспоминания» (1915) окинул ретроспективным взором отношение футуристов (и свое собственное) к Пушкину и пушкинизму. Сцены сражений первой мировой войны сопоставлены здесь с недавними литературными баталиями, а реминисценции из Пушкина образуют дополнительный смысловой пласт: «Вы помните, мы брали Перемышль / Пушкинианской красоты»; «А вы, старейшие из старых, / Старее, нежели Додо, / Идите прочь! Не на апчарах / Вам вить воробушка гнездо» (Творения, с. 95).

Невзирая на провозглашаемое литературное неприятие Пушкина, Хлебников открыто обращался к его темам, образам и языку. Вся совокупность межтекстовых связей между поэтами еще далеко не установлена, однако хорошим подспорьем для исследований в этой области уже сегодня служит сборник «Творения», изданный с обстоятельным научным комментарием. Как указывают редакторы тома В. Григорьев и А. Парнис, эти связи очень

многообразны, ибо Хлебников переплетает и сплавляет элементы произведений и факты жизни Пушкина с собственным творчеством и биографией. Приведем для примера начало известного стихотворения, написанного в период нэпа (в феврале 1922 года):

Эй, молодчики-купчики,  
Ветерок в голове!  
В пугачевском тулупчике  
Я иду по Москве!  
(Творения, с. 174)

Комментаторы отмечают, что в третьей строке слились воедино аллюзия на заячий тулупчик из «Капитанской дочки», подаренный Пугачеву Гриневым, и реальная «шуба», полученная Хлебниковым от Маяковского (Творения, с. 576).

Другой пример — в стихотворении «Одинокий лицедей» (конец 1921 или начало 1922 года), где мощное трагическое утверждение осознанной роли поэта-пророка открывается следующими строками:

И пока над Царским Селом  
Лилось пенье и слезы Ахматовой,  
Я, моток волшебницы разматывая,  
Как сонный труп, влачился по пустыне,  
Где умирала невозможность,  
Усталый лицедей,  
Шагая напролом.

(Творения, с. 166)

Здесь сочетаются миф о Минотавре (Хлебников отождествляет себя с Тезеем) и подтекстовая связь с наполненным библейскими ассоциациями «Пророком» (Творения, с. 675). Кроме того, возможно и более глубокое прочтение текста, теснее связывающее его с пушкинской проблематикой. Как отмечает Р. Вроон в комментарии к другому варианту стихотворения, в образе Минотавра — «...курчавое чело / Подземного быка в пещерах темных» (Творения, с. 166) — можно увидеть отражение иконографии Пушкина; в свою очередь победа «я» над чудовищем, «которому пылали раньше толпы» (Творения, с. 167), соответствует преодолению самим Хлебниковым — в отличие от Ахматовой — всеохватывающего влияния творчества Пушкина<sup>15</sup>.

Другой пример пушкинского подтекста, не упомянутый редакторами «Творений», содержится в стихотворении, внесенном в хлебниковский «Гроссбух» (1921—1922):

Русь, ты вся поцелуй на морозе!  
Синеют ночные дорожи.  
Синею молнией слиты уста,  
Синеют вместе тот и та.

Ночами молния взлетает  
Порой из ласки пары уст.  
И шубы вдруг проворно  
Обегает, синяя, молния без чувств.  
А ночь блестит умно и чёрно.  
(Творения, с. 165)

Первая строка восходит к стихотворению Пушкина «Зима. Что делать нам в деревне?...»:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:  
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!  
Но бури севера не вредны русской розе.  
Как жарко поцелуй пылает на морозе!  
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Тот же лексико-семантический мотив появляется в рассказе «Малиновая шашка»: «Ну, а мы целуемся шашками. Цокаемся. Ловкие, сердитые поцелуи на морозе» (Творения, с. 562).

Пытаясь оценить истинное отношение Хлебникова к Пушкину, мы можем выйти и за пределы межтекстовых связей. Душа Пушкина, витающая, как у себя дома, в хлебниковских строках и сплетающая общий узор платка столетий, — это, по-видимому, нечто большее, чем метафорический оборот, если мы вспомним о поиске Хлебниковым «двойников» в мировой мифологии, истории и культуре. Образ Пушкина введен и в датируемый 1913 годом прозаический черновой набросок к «Детям Выдры», который представляет собой монтаж из коротких сцен, организованный по принципу музыкального контрапункта, где различные персонажи — реальные и вымышленные — сопологаются вместе, часто совершенно неожиданно:

Незримый Пушкин стоит за плеча<ми> читающе<го> среди больш<ого> общества, конечно, с всерам<и>. «А кто направи<л> на меня коротк<ую> железную трость с свинцов<ым> звук<ом>? Кто раскрыл книг<у> на желч<ный> листок с свинцов<ым> стихом и сказа<л>: это про Алек<сандра> Серг<еевича> П<ушкина>?»<sup>16</sup>

Хотя этот эпизод и не вошел в окончательный текст «Детей Выдры», Пушкин — единственный поэт среди множества великих «двойников», прототипов хлебниковской модели воинствующего футуриста, его героического «я»<sup>17</sup>. Суть этой модели прояснена в письме к Вячеславу Иванову:

Дорогой Вячеслав Иванович!

Я задался вопросом, не время ли дать Вам очерк моих работ, разнообразием и разбросанностью которых я отчасти утомлен. Мне иногда казалось,

что если бы души великих усопших были обречены, как возможности, скитаться в этом мире, то они, утомленные ничтожеством других людей, должны были избирать как остров души одного человека, чтобы отдохнуть и перевоплотиться в ней. Таким образом душа одного человека может казаться целым собранием великих теней...

(СП, V, с. 296)

Весь текст «Детей Выдры», и в особенности последний парус, где вершится «совет» «духов великих», поставленный на «театре» собственной души Хлебникова, являет собой воплощение этой феерической идеи. Появление на этой же сцене Пушкина свидетельствует, что для Хлебникова он был высочайшим авторитетом как один из «великих», и объясняет непрестанное обращение поэта-футуриста к его произведениям.

### «ВТОРОЙ ЯЗЫК» И ХЛЕБНИКОВСКИЙ ПУШКИН

Ключом к выявлению некоторых наиболее важных семантических связей Хлебникова с Пушкиным служит короткая заметка «Второй язык» (1916). Ниже приводится ее полный текст:

О втором языке песен. Числоимена. Противоречие ласковых видений, свечей пира и головы чумы, разбившей окно и занесшей над пиром коньто волн Моровой Меры, вот, что после кары, павшей на близких, заставило слог Пушкина звучать с той силой, которая бывает всегда, когда струны Любви и Чумы натянуты рядом. Конечно, когда египтянка ценой жизни ценила свою ночь и когда Председатель поет: «Итак, хвала тебе, Чума», здесь мы имеем один и тот же звук струны. «Победа уст» над «дыханием Мора» — вот что воспето Председателем.

Случайно ли, что высшие гребни этой песни, где вместе страсть и Мор, где оправдан звон торопливых стаканов перед лицом гостыи, построены на одном *П* и пяти *М*?

*П* начаты ее слова: Перун, парень, пламя, пар, порох, пыль, песни и сам пламенный Пушкин. *М* — мор, морок, мороз, мертвец, мсра, меч, молот, мертвый — полный тул стрел Смерти, как охотницы за людьми. Жизнь, как миг, мрак могилы. Этот звон чаш-черепов и песни могилы на определенном числовом законе? Да!

Из 5 отделов песни Мэри только четвертый посвящен встрече Лады и Мора, и в нем тоже 5 (м) + 1 (п). Победа над смертью в том, что и, умерев, Мэри любит живого. В песне Председателя 4-й и 5-й отдел «дуновение чумы... наслаждение» оба построены на 5 м + 1 п. У Лермонтова тоже цена жизни за «ночь угара и наслаждений» звучат в «Тамаре». 8 первых отделов посвящены описанию Тамары. 9-й отдел: «Но только что утра сиянье кидало свой луч по горам, мгновенно и мрак и молчанье опять воцарялися там»: здесь два п + 5 м. Отдел из «Демона»: «Смертельный яд его лобзаний» — также имеет 5 м и 1 п. Во всем «Пире» около 150 п и 250 м. Парус победы в море мора, согласно разделению на Председателя и Мэри, имеет числовое имя 5 м + п.

Кажется, я ошибся, но по записям в «Пире во время чумы» 140 п и 226 м; 140 + 226 = 365, число дней в году.

(СП, V, с. 210—211)

Слинина, обратившая внимание на этот текст, интерпретирует его весьма узко: «Через восприятие Хлебниковым “Пира во время чумы” открывается одна из самых глубинных основ Хлебникова-поэта — его жизнелюбие»<sup>18</sup>. Сказанное — лишь малая часть того, что может быть выявлено во «Втором языке», который оказывается глубоким и значительным примером мифопоэтической лингвистики Хлебникова.

Прежде всего, в заметке в очередной раз отразилась авангардистская нацеленность Хлебникова на полисемию слова и так называемые «двойные структуры»<sup>19</sup>. «Второй язык песен» предвосхищает понятие «второго смысла». «Речь, дважды разумная, двоякоумная — двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного» — так формулирует поэт в одном из черновиков к «Доскам судьбы»<sup>20</sup>. Здесь он стремится продемонстрировать свою концепцию не посредством идиом и паремий<sup>21</sup>, а на примерах, лежащих в основном русле литературной традиции, на лучших ее образцах.

Хлебников достаточно вольно обращается со своим материалом. Перечисленные им слова, начинающиеся с п и м, встречаются и в других текстах, в которых он обосновывает концепцию инвариантных «смыслов» букв и звуков, переросшую со временем в теорию «звездного языка», «азбуки ума». Так, согласно статье «Перечень. Азбука ума», смысл п есть «движение, рожденное разностью давлений: порох, пупка, пить, пустой. Переход вещества из насыщенного силой давления в ненасыщенное, пустое, из сжатого состояния в рассеянное. Пена, пузырь, прах, пыль <...> Перун тахітум воли и давления» (СП, V, с. 208). Поэтическая иллюстрация смысла п дана в стихотворении «Перун»:

Парусом песен,  
Пламенной палкой питая  
Пасть пустоты,  
Пирующий пламенем,  
Праведный парень,  
Пылкий Перун.  
(СП, III, с. 15)<sup>22</sup>

Звук м тоже имеет определенный смысл: «М — деление некоторого объема на неопределенно большое число частей, равных ему в целом. М — это отношение целого предела строки к ее членам. Мука, молот, млин, мел, мягкий. Мышь. Мочка» (СП, V, с. 207).

Следует отметить, что подсчеты, позволившие Хлебникову заявлять о наличии структуры вида «5м + 1п» в ключевых строфах песен пушкинской «маленькой трагедии», охватывали все случаи присутствия этих звуков, а не только начальную позицию в слове. Его формула оказывается справедлива для четвертой строфы из песни Мери («Если ранняя могила / Суждена моей весне — / Ты,

кого я так любила, / Чья любовь отрада мне, — / Я молю: не приближайся / К телу Дженни ты своей, / Уст умерших не касайся, / Следуй издали за ней»), а также для четвертой строфы песни Председателя; в пятой же строфе она «работает» лишь отчасти — м здесь пять, а п нет совсем:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто среди волненья  
Их обретать и ведать мог.

Хлебников утверждает, что акцент на звуках п и м в текстах Пушкина (и Лермонтова) возникает из более глубокой оппозиции сил, символизируемых антитезой «Председатель — Мери», — то есть словами, которые сами являются единицами двух противопоставленных рядов. По Хлебникову, эта глубинная оппозиция обнаруживает себя то в жизни (например, в реакции Пушкина на казнь декабристов), то в литературе (как показывают «Пир во время чумы» и «Египетские ночи»).

Поскольку заметка «Второй язык» посвящена главным образом установлению фонетической корреляции для дихотомии, выраженной в фигурах Мери и Председателя, хлебниковская интерпретация может показаться случайной и неосновательной. Однако это не так: как всегда, Хлебников и здесь не менее серьезно относится к смыслу, чем к звуковой фактуре текста. Не случайно образ «головы чумы, разбивающей окно» — первый сильный образ в заметке Хлебникова — это прямая трансформация строк из второй строфы песни Председателя: «И к нам в окошко день и ночь / Стучит могильною лопатой» (у Хлебникова *лопата* заменена *головой*). Более того, в содержании целого ряда произведений Хлебникова отражены две тесно связанные темы, сформулированные в заметке: «струны Любви и Чумы натянуты рядом» и «Жизнь, как миг, мрак могилы». Поэтому краткие замечания во «Втором языке», касающиеся Пушкина, очень существенны для хлебниковской модели мира.

ЛЮБОВЬ И ЧУМА: ПЕРВАЯ ТЕМА

Первая из двух «пушкинских» тем — связь между страстью и смертью<sup>23</sup> — проходит через все творчество Хлебникова. Так, во всей полноте представлена она в коротком стихотворении «Как два согнутые кинжала...» (1911):

Как два согнутые кинжала,  
Вонзились в небо тополя,  
И, как усопшая, лежала  
Кругом широкая земля.  
Брошен в сумрак и тоску,  
Белый дворец стоит одинок.  
И вот к золотому спуска песку,  
Шумя, пристает одинокий челнок.  
И дева пройдет при встрече,  
Объемлема власами своими,  
И руки положит на плечи,  
И, смеясь, произносится имя.  
И она его для нежного досуга  
Уводит, в багряный одетого руб,  
А утром скатывает в море подруга  
Его счастливый заколотый труп.  
(Творения, с. 73)

Описанная здесь романтическая ситуация многим обязана не только «Египетским ночам», но и упомянутой во «Втором языке» лермонтовской «Тамаре».

Смерть следует за страстью и в других произведениях Хлебникова. В «Марии Вечере» — романтической балладе, сюжет которой основан на трагедии в замке Майерлинг (самоубийство австрийского эрцгерцога и его любовницы), — столкновение между героиней и ее похитителем кончается его смертью. Примечательно, что один из вариантов этого текста содержит такие строки о девичьих глазах: «Пусть, блестящее чем свет, / Два блистают черных глаза, / В них источники всех бед, / В них чумы очаг, зараза» (СП, I, с. 67). В стихотворении «Любовник Юноны», пародийно трактующем мифологический мотив любви божества к земжителю, избранного Юноной юношу убивает разъяренная деревенская толпа. Поэма «Лесная дева» — один из самых искусственных и странных текстов Хлебникова — повествует о пастухе-музыканте и его возлюбленной, которые предаются любви; потом, когда они засыпают, ревнивый соперник убивает пастуха и, заняв его место, в свою очередь спознается с девой.

В поэме «Любовь приходит страшным смерчем...» два «голоса», участвующие в своеобразном диалоге, неоднократно обращаются к теме любви (страсти) как смертоносной силы. Приведем следующие фрагменты:

Любовь приходит страшным смерчем  
На слишком ясные зеркала.  
Она вручает меч доверчивым  
Убийства красного закала.  
Она летит нежней, чем голубь,  
Туда, где старая чета,  
Как рок, приводит деву в пролубь  
И сводит с жизнью счета.

(Творения, с. 205)

За мной, знамена поцелуя,  
И, если я паду сражен,  
Пусть, поцелуй на мне осуя,  
Склонится смерть, царица жен.  
Она с неясным словарем  
Прекрасных жалоб и молений  
Сойдет со мной, без царств царем,  
В чертоги мертвых поколений.

(Творения, с. 206)

Затем один из «голосов» возвещает: «Две богини нами правят!  
/ Два чела прически давят! / Два престола песни славят!» (Творения, с. 212). Учитывая общий контекст, можно утверждать, что в этих строках, говорящих о средоточиях могущества, подразумеваются любовь и смерть.

Из прозаических произведений уместно отметить в данной связи рассказ «Жители гор» (1911), стилизованный под украинские повести Гоголя. В одной из сцен этого повествования о жизни горцев-гуцулов главный герой добивается любви своей избранницы. В тот момент, когда девушка уступает ему, она неожиданно ощущает, что обнимает безжизненное тело:

— Я тебя люблю, — вдруг прошептала она, осыпая поцелуями его голову. — Наклонись же ко мне, приголубь меня, наклонись, как небо над землей.

— Что с тобой? — шептал он в ужасе и восхищении.

Горячий и молчаливый, он нагнулся над ней и коснулся ее губами.

— Ах! — воскликнула она уже в беспамятстве.

Но вдруг солнце показалось, солнце осветило ее девичьи ноги, она раскрыла глаза: над ней лежал мертвый холодный Артем.

(Творения, с. 513)

Сюжет рассказа позволяет предположить, что герой умирает от раны в плечо, полученной ранее. Однако, какова бы ни была повествовательная мотивировка этого события, оно, очевидно, символизирует и могущественную связь между страстью и смертью, описанную во «Втором языке».

Ярким примером сочетания этих мотивов в одном тексте может служить фабула незавершенной поэмы «Напрасно юноша кричал...». Действие ее происходит на подмостках исторического

прошлого Поволжья — области, населенной волжскими болгарями и мурдвой. Изобилующая этнографическими подробностями быта обеих народностей, поэма рассказывает о мести болгарского правителя, обрешшего на медленную и мучительную смерть своего молодого соперника за любовь к женщине, которой он сам был увлечен. После смерти юноши его возлюбленная, потеряв рассудок, скитается по лесу<sup>24</sup>.

Эрос и Танатос выступают на первом плане в ранней пьесе Хлебникова «Таинство дальних» (1908), которая несет на себе отпечаток его юношеского увлечения символизмом<sup>25</sup>. Сделанная в языческом антураже, пьеса изображает массовое самоуничтожение юношей, одержимых любовной страстью к жрице, готовой принять в свои объятия всякого, кто ее возжелает. Через весь короткий текст проходит тема близости эротической любви и смерти: так, в начале пьесы юноши, не в силах противостоять красоте жрицы, кончают с собой. Затем, после извержения вулкана, жрица возвещает о своей готовности отдаться тем, кто, погрузив руку в текущую лаву, останется жив: «Всякий, кто добежит до огненного чудовища и взойдет на холм, неся испепеленную руку доказательством, будет принят мной в сладостные, испепеляющие и огненные объятия». В конце пьесы погибают и юноши и женщина, заставившая их жертвовать ради нее своими жизнями.

Одним из источников этого текста и его нарочитого эротизма была, по-видимому, снискавшая скандальную известность новелла Федора Сологуба «Царица поцелуев»; однако не исключено, что вдохновить Хлебникова могла и тема любви, купленной ценой жизни, — как в «Египетских ночах». Датировка пьесы «Таинство дальних» — май 1908 года — показывает, что тема «страсть — смерть» заняла значительное место в произведениях Хлебникова на раннем этапе его творчества.

### ПРОБЛЕМА «КА»

В статье 1919 г. «Своеси» Хлебников заметил по поводу одного из своих семантически самых сложных текстов — повести «Ка», где автобиография переплетена с литературой, историей и мифом: «В “Ка” я дал созвучие “Египетским ночам”, тяготение метели севера к Нилу и его зною» (Творения, с. 36). Как и во всех других случаях, это заявление оказалось глубоко мотивированным.

В «Ка» тема «страсть — смерть» проявляется преимущественно в заимствованиях из известного восточного сюжета об обреченных возлюбленных Лейле и Меджнуне. И рассказчик, и его Ка — «тьень души, ее двойник, посланник при тех людях, что снятся храпящему господину» (Творения, с. 524), неравнодушно относятся

к судьбе Лейли (хлебниковская транскрипция имени). Повесть рассказывает о различных моментах ее жизни. Совсем юной девушкой она записала короткое стихотворение (японскую танку): «Если бы смерть кудри и взоры имела твои, я умереть бы хотела» (Творения, с. 528). Позже она еще раз повторяет эту формулу любви, не останавливающейся ни перед чем, даже перед смертью.

Страсть и смерть связаны между собой и в эпизоде убийства фараона Эхнатона, который, по изощренному сюжету повести, перевоплотился в обезьяну. О смертельно раненном фараоне-обезьяне женщина, невольно ставшая приманкой, говорит так:

Мне жаль тебя: ты выглянешь из-за сосны, и в это время выстрел меткий тебе даст смерть. А я слыхала, что ты не просто обезьяна, но и Эхнатэн. Вот он, я ласково взгляну, чтобы, умирая, ты озарен был осенью желанья. Мой милый и мой страшный обожатель...

(Творения, с. 534)

Эта сцена, содержащая мотив любви обезьяны к женщине, является ключевой для установления связи «Ка» с Пушкиным, подтверждаемой и в рамках самой повести, и в контексте творчества Хлебникова в целом. Существенно, что приведенный эпизод входит в отдельную сюжетную линию, вследствие чего фигура обезьяны представлена как бы более крупным планом. Обезьяна-Эхнатон умирает, испытывая любовь к женщине; в него по приказанию торговца зверьями стреляет некий русский, живущий в Египте, владелец «ручного попугая из России», декламирующего стихи Пушкина (контаминация «Полтавы» и стихотворения «Певец»). Купец хочет раздобыть чучело обезьяны, которое он мог бы показывать как диковинку: «Нельзя живьем, можно мертвую на чучело; зашить швы, восковая пена и обморок из воска в руки. По городам» (Творения, с. 534). Об этом чучеле сообщается в тексте раньше — рассказчик видел его: «В город прибыла выставка редкостей, и там я увидел чучело обезьяны с пеной на черных восковых губах; черный шов был ясно заметен на груди; в руках ее была восковая женщина» (Творения, с. 529).

Учитывая наличие пушкинской цитаты и общий принцип построения «Ка», где явления одного плана кодируются образами другого (ср., например, отражение в одном из эпизодов 9-й главы визита Маяковского и С. Шамардиной к Хлебникову, — Творения, с. 701), представляется вероятным, что образ погибшей из-за любви обезьяны навеян отчасти широко известным и авторизованным самим Пушкиным лицейским прозвищем — *обезьяна*<sup>26</sup>.

Мотив любви обезьяны к женщине мы встречаем и в других текстах Хлебникова. Особенно интересен эпизод в одном из черновиков шестого паруса «Детей Выдры», принадлежащего к жан-

ру «разговоров мертвых». Здесь в беседе, которую ведут между собой души Ганнибала и Сципиона, первый, задавшись целью ниспровергнуть эволюционную теорию Дарвина, рассказывает следующий анекдот:

...Твой ум сын или племянник ума моего черного телохранителя, потому что в его и твоём учении была общая косточка. Только, по его мнению, это произошло не без гибели нескольких звезд, потому что мохнатый Тарквиний ворвался однажды к чернокожей Лукреции. Убит отец ее, а он увлек ее с собой <...> и только через месяц пришла она полунемая, радостная, смеющаяся богиней своего простого села, что было вполне естественно и в чем не было ничего смешного по мнению того односельчанина, но которого губы были такие же выпеченные, как у дяди Дарвина, а кур, червей и кузнечиков в доме которого истребляли двойное количество во время загадочной умычки Лукреции мохматым царем тех лесов. И так пал священный Карфаген тех прелестей, но еще не известно, кто дерзкий<sup>27</sup>.

Другой вариант этой пародии на известное из древнеримской истории похищение Лукреции дан в комическом стихотворении «Чудовище — жилец вершин...» (СП, II, с. 40)<sup>28</sup>.

Аналогичный мотив — любовь араба к женщине, на этот раз явно связанный с Пушкиным, мы находим в позднем стихотворении из записных книжек Хлебникова:

Сумасшедший араб  
Забытый прекрасным писателем Пушкиным, в записанном сне,  
Летит по дороге с добычей.  
Пронес над собой Ярославну  
С глазами бездны голубой и девичьей  
В стеклянном призраке.  
И станом туго голубым.  
Хрю! громко хрюкнул в ухо толп.  
Дальше на площадь летит.

(СП, V, с. 68)

Смысл этого текста частично проясняется при его сопоставлении с рассказом «Перед войной» (январь 1922 г.), повествующем о смерти, грядущей на человечество, и о взаимном обмене жизнью и смертью между человечеством и природой. Одна из его сцен — описание того, как герой разъезжает в автомобиле по Москве:

Самокат опоясал Москву, раздувая на ходу трубку снежной пыли, испускающая стоны раненого зверя. Несколько приговоренных к смерти наступавшей войной сидели за стеклянной темницей внимательными божествами бега. Чудовище летело, подняв над собой какую-то стеклянную Ярославну, лежащую в глубоком обмороке, подымаемая черными могучими руками ее стеклянный стан, как сумасшедший арап, не найденный в песнях Пушкина, умыкающий свою добычу.

(Творения, с. 570)

Ссылка на ненаписанное произведение Пушкина, от которого как бы отталкивается гротескный образ страсти (опять-таки ассоциируемый с Пушкиным, как во «Втором языке»), восходит, должно быть, к нескольким источникам. Один — это видение Луизы в «Пире во время чумы», когда проезжает мимо телега смерти («Едет телега, наполненная телами. Негр управляет ею»):

Ужасный демон  
Приснился мне: весь черный, белоглазый...  
Он звал меня в свою тележку. В ней  
Лежали мертвые — и лепетали  
Ужасную, и неведомую речь...  
Скажите мне, во сне ли это было?  
Проехала ль телега?

Другой источник — «Арап Петра Великого» с Ибрагимом и его предполагаемой невестой<sup>29</sup>. Третий — это незавершенное стихотворение «Как жениться задумал царский арап...». Наконец, вспомним и первую декламацию итальянца-импровизатора из «Египетских ночей», где при описании природы поэтического творчества использован образ: «Зачем арапа своего / Младая любит Дездемона, / Как месяц любит ночи мглу?»

## ПРИСУТСТВИЕ СМЕРТИ: ВТОРАЯ ТЕМА

В заметке «Второй язык» Хлебников ассоциирует с Пушкиным две основные темы. Вторая из них («Жизнь, как миг, мрак могилы»), непосредственно связанная с «Пиром во время чумы», переключается с долгой литературной традицией, берущей начало в античных текстах и продолженной в литературе средневековья, барокко и символизма. Тот факт, что Хлебников обращает внимание на роль этой темы у Пушкина, раскрывает его собственные творческие установки. Мысль о смерти, подстерегающей нас за чертой жизни, о призраке, угрожающем человеку в самые счастливые и беззаботные моменты его существования, падает на плодородную почву хлебниковских размышлений о времени, а мотивы смерти «в разгаре жизни» и наслаждения, которое дает ощущение присутствия смерти, регулярно встречаются в его произведениях. «Второй язык» предлагает одно из возможных объяснений постоянного обращения к этим мотивам, подтверждая, что они занимали важное место в модели мира Хлебникова.

Истоки воззрений поэта на время весьма многообразны — от современных ему событий и до математики. Не пытаясь приписать текстам Пушкина чрезмерно важную роль в этом спектре влияний, отметим, однако, что между мыслью о смерти как по-

стоянно присутствующем элементе жизни (подчеркнутой Хлебниковым в текстах Пушкина) и хлебниковской концепцией внезапных исторических переворотов имеется сходство. И судьба нации, и жизнь отдельного человека, настойчиво утверждает Хлебников, пребывают во власти злого рока и подвержены несчастьям, которые недоступны пониманию их жертв. Человек, застигнутый бедой, вопиет от несправедливости, уготованной ему роком, как стонут персонажи некоторых произведений Хлебникова, например пассажиры на борту тонущего «Титаника» в пятом парусе «Детей Выдры»:

Уж пароход стоит кормой  
И каждой гайкою дрожит.  
Как муравьи, весь люд немой  
Снует, рыдает и бежит.  
Нырять собрался, как нырок,  
Какой удар! Какой урок!  
И слышны стоны:  
«Небеса, мы невинны».  
Несется море, как лавины.  
Где судьи? Где законы?  
(Творения, с. 449)

В отличие от простого смертного, который под ударами судьбы может лишь возносить к небу свои мольбы и стоны, поэт-пророк, раскрывший природу времени, способен сказать гораздо больше. История циклична — так утверждает Хлебников в целом ряде своих произведений: от «Учителя и ученика» до «Досок судьбы». Сходство событий — как положительных, так и отрицательных — связывает их с другими важными событиями на оси времени. И только понимание этого, подчеркивает поэт, может психологически подготовить нас к неожиданным, ошеломляющим поворотам колеса истории.

Упомянув чуму (т.е. Смерть) в заметке «Второй язык», Хлебников особо подчеркивает те чувства, что возникают у человека, сознающего неминуемость беды и гибели («Все, все, что гибелью грозит»). Эта же пушкинская тема появляется в стихотворении Хлебникова «Моряк и поец» (1921) — в его концовке звучит мотив из песни Председателя: «Мы слышим в шуме дальних весел, / Что ужас радостен и весел, / Что он — у серой жизни вычет / И с детской радостью граничит» (Творения, с. 134).

Рассуждая в своей заметке о вторжении смерти в жизнь, поэт заимствует образы, характерные для макабрической литературно-художественной традиции: череп, смерть как охотник, мрак могилы. Подобный отбор деталей вовсе не редок в его произведениях. Например, мотив черепа, как показал недавно А. Ханзен-

Лёве<sup>30</sup>, обнаруживает довольно высокую степень повторяемости: он варьируется, однако обширность материала, отчетливо ассоциируемого с темами тления и смерти, подчеркивает значимость этого образа в мифопоэтической модели мира Хлебникова.

Хлебников фиксирует внимание на мотиве смерти и в связи с собственной жизнью. В автобиографической заметке 1914 года он пишет: «Вступил в брачные узы со Смертью и, таким образом, женат» (Творения, с. 641). Этот мистический, непостижимый факт проясняется в стихотворении «Я переплыл залив Судака...» (1909 или 1910): «Я был снят с черепом в руке» (Творения, с. 61). Григорьев и Парнис высказывают предположение, что подобная фотография действительно существовала (Творения, с. 711). Примечательно, что внешне незначительная деталь помещена в стихотворении в один ряд с немаловажными сведениями о его жизни и творчестве.

Среди примеров обращения Хлебникова к этому типу гротескной образности, показывающей вторжение смерти в жизнь, выделяется опубликованный в 1914 году прозаический отрывок «Выход из кургана умершего сына»:

У спутницы череп на плечах. Она в белой соломенной шляпке с голубой тесьмой.

Ломающий траву черный самокат. Вот он. Кивнув головой, смеясь, они садятся. Сквозь окна сильно освещенного дома видно, как они входят, ничем не смущая живых, в стеклянную дверь, любезно встреченные, обмениваясь приветствиями. Высоко стоит белый воротник с остро отогнутым концом. Он, с таинственными знаками, отводит в сторону одного из туземцев и, завернув свой череп в «Новое Время» или «Речь», прижав его локтем, присоединяется к обществу, вступая в беседу. У ней в руках веер. Два гостя, неосторожно рано вышедших, вталкиваются в черный самокат и, испуская крики жалобы, увозятся прочь. Огни здания становятся ярче. 6 часов. На небе бледны звезды. С крыльца того же дома шестью столбами спускаются нареченные с белыми голубыми цветами, с скромными прекрасными лицами. Впрочем, они одеты так же, как беглецы из кургана. При спуске с крыльца продавщицы протягивают им цветы. Среди них мелькает чрезмерно костлявое лицо, дотронувшееся костяным пальцем до провала щеки.

(СП, IV, с. 36)

В этом коротком произведении, явно ориентированном на зрительное восприятие и напоминающем средневековую иконографию смерти среди живых, реализован мотив, обозначенный во «Втором языке»<sup>31</sup>.

Другой пример — пьеса «Ошибка Смерти», написанная в 1915 году. В ней Смерть, хозяйку корчмы, вместе с двенадцатью мертвыми гостями обманывает Тринадцатый Гость, сокрушающий Смерть и освобождающий остальных. Григорьев и Парнис, как и предшествующие комментаторы, отмечая антисимво-

листкаю направленность этой пьесы, указывают, что ее можно рассматривать как пародию на «Балаганчик» и «Незнакомку» Блока и на трагедию Сологуба «Победа смерти» (Творения, с. 690). Другого рода наблюдения сделаны Б. Леннkvист, выявившей сходство между некоторыми особенностями пьесы и поэтикой народного театра<sup>32</sup>.

«Ошибка смерти» принадлежала к числу любимых вещей Хлебникова (Творения, с. 690), впоследствии определившего ее как «победу над смертью», — словосочетание, встречающееся и во «Втором языке». Григорьев и Парнис считают источником этого замечательного произведения также и «Пир во время чумы». Их предположение основано скорее на декорациях, которыми обставлено развитие действия, — пир мертвецов, безудержное веселье среди скелетов, черепов и тления. Приведенный ниже отрывок из песни Запевалы как бы вторит строкам песни пушкинского Председателя:

Жив ли ты, труп ли ты, пой-ка!  
Да славится наша попойка,  
Пусть славится наша пирушка,  
Где череп веселых — игрушка,  
И между пирушки старушка,  
И с пьяною рожей старец веселья,  
Закутан рогожей, — он князь новоселья!  
Все, от слез до медуницы,  
Все земное будет «бя».  
Корень из нет-единицы  
Волим вынуть из себя.

(Творения, с. 424)

Сходным образом во «Втором языке» Хлебников связывает звук чаш-черепов с «Пиром во время чумы». В «Ошибке смерти» Смерть и ее гости пьют из черепов («Ударим, ударим опять в черепа» — Творения, с. 424), и эта деталь приобретает особое звучание, когда, согласившись дать Тринадцатому Гостю вместо чаши свой собственный череп, Смерть терпит поражение.

В некотором смысле сама пьеса предвосхищает обсуждение ее пушкинского происхождения во «Втором языке». Связь между нею и этой заметкой, написанной примерно в то же время, весьма ощутима. Любопытно, что образ Смерти, просовывающей голову в окно (во «Втором языке»), то есть вторгающейся к живым, оказывается как бы вывернут наизнанку в симптоматичном эпизоде пьесы — когда Тринадцатый Гость стучит в дверь. На этот раз именно жизнь неожиданно вторгается в мир смерти и торжествует над ним.

Следует отметить, что образ «чаш-черепов» в пьесе и в заметке, возможно, имеет и другой пушкинский источник. Это — шутили-

вое стихотворение «Послание Дельвигу» (1827), в котором многое обыгрывается через гротеск, особенно мотив превращения черепа в реквизит пирушек: «Прими ж сей череп, Дельвиг: он / Принадлежит тебе по праву. / Обделай ты его, барон, / В благопристойную оправу. / Изделье гроба преврати / В увеселительную чашу, / Вином кипящим освяти / Да запивай уху да кашу»<sup>33</sup>.

Образ «Барышни-Смерти» мы снова встречаем в рассказе «Малиновая шашка», где повествуется о посещении поэтом Дмитрием Петровским, другом Хлебникова, семьи Синяковых в их усадьбе под Харьковом. Хотя дружеская перепалка между Петровским (в то время большевиком-партизаном) и сестрами Синяковыми исполнена остроумных реплик и выпадов, общий фон рассказа (гражданская война) исполнен ужаса, и в тексте настойчиво повторяются мотивы едва ли не всеобщей гибели. В одном из промежуточных эпизодов действие сосредоточивается вокруг человеческого черепа:

Старшая сестра положила на темный шелк своих волос темный умный череп. Две головы за гранью времени в каком-то зеркале отражены стояли — одна над другой.

— Ну теперь, Барышня Смерть, здравствуйте!

Она встала босая с распущенными волосами и двойной страшной головой, золотисто-голубые в черную точку глаза блестели, окруженные роскошным светом. Белое платье было торжественно, золотые роскошные волосы странно зажигались тысячами огней. Невидимый свет окружал ее стройное, немного тучное тело. Темный умный череп смотрел торжественно большими глазами. Дыхание тайны носилось в воздухе, трепеща крылами над семью людьми.

(Творения, с. 560—561)

И снова в повествовании подчеркивается извечное присутствие смерти в человеческой жизни — на этот раз средствами театрализации.

Особого комментария требует еще одна деталь заметки «Второй язык»: образ копыта Смерти («...занесшей над пиром копыто волн Моровой Меры»), возможно восходящий к теме четырех всадников Апокалипсиса. Появление этого образа вписывается в картину развития идей Хлебникова об историческом возмездии, хотя его более ранние апокалиптические видения (опять же внезапный крах человеческого существования) были окрашены по преимуществу колоритом античности или неприятия технологического прогресса (горгоноподобная голова рабыни в «Гибели Атлантиды», образ Журавля в одноименной поэме). Однако в более поздних произведениях образ коня Смерти появляется все чаще. Так, в первых абзацах «Малиновой шашки», описывающих разруху, вызванную гражданской войной, вслед за мотивом всадника Севера (имеются в виду войска большевистского прави-

тельства) идет описание другого коня, который преследует бегущих из голодной столицы: «...люди с ужасом видели за собой догонявший их призрак Москвы, точно желтые зубы коня низко наклонились над цветами, срывая цветы <...> Конь гражданской войны, наклоняя желтые зубы, рвал и ел траву людей» (Творения, с. 557)<sup>34</sup>.

### СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Хлебниковская трактовка темы смерти, вторгающейся в жизнь, включает еще один важный элемент. Рассмотренные выше примеры не только привязаны к Пушкину самим поэтом — они входят в более обширную категорию близких мотивов, издавна ставших традиционными для литературы, искусства и фольклора. Типология их рассмотрена в исследовании Юлиана Кржижановского<sup>35</sup>. Как показал этот выдающийся польский фольклорист и историк литературы, данная категория, восходящая к глубокой древности, с течением времени претерпела множественные изменения. В нее входит, в частности, и пляска смерти (фр. «*dansc macabre*», нем. «*Totentanz*») — один из мотивов смерти у Хлебникова<sup>36</sup>. Приведенный выше отрывок из «Малиновой шашки» — с черепом на голове у девушки — напоминает о распространенном образе бродячего скелета (Смерти), скрывающегося под личиной прекрасной женщины<sup>37</sup>.

Кржижановский этому набору образов и родственных повествовательных мотивов дает название «девушка-труп». Их общим знаменателем является антитеза между женской красотой и тленностью человеческого тела, подчеркиваемая то иконографической, то повествовательной соотнесенностью. Он отмечает, что один из самых ранних вариантов этого топоса восходит к сборнику латинских повестей XIV века «*Gesta Romanorum*» («Римские Деяния»), точнее, одной из них: «*Exemplum, quod debemus relinquere mundum*»<sup>38</sup>, где некая девушка — воплощение красоты, если глядеть ей в лицо, но со спины являющая собой изъеденный червями труп — выступает как аллегория прекрасного и в то же время греховного мира, в котором человек отошел от Бога<sup>39</sup>. Кроме того, Кржижановский указывает, что этот средневековый текст был отправным пунктом для последующих многочисленных литературных и художественных вариаций на данную тему.

Образ «девушки-трупа» в рамках исторической классификации образов смерти, вторгающейся в жизнь, приобретает дополнительное значение, если соотнести его с творчеством Хлебникова, ибо в произведениях поэта мы встречаем образ, который,

при всем своем сходстве с образом «девушки-трупы», имеет, однако, другое происхождение. Это заимствованный из украинского фольклора образ мавы (мавки), описываемой поэтом следующим образом: «...Галицийская Русь создала страшный образ мавки: спереди это прекрасная женщина или дева, лишенная одежд <ы>, сзади — это собрание <витых> кишек» (НП, с. 448).

Мава появляется у Хлебникова — начиная с 1913 года — в таких произведениях, как «Гевки, гевки, ветра нету...», «Жены смерти», «Ночь в Галиции», «Мава Галицийская» и др. Ассоциируемые с нею смыслы несколько варьируются от текста к тексту, но в целом полностью созвучны темам, рассматриваемым во «Втором языке». Подобно Клеопатре, мава имеет власть над мужчинами, готовыми ценою жизни платить за обладание ею; так, в «Ночи в Галиции» хор девушек восклицает: «Вон гуцул сюда идет, / В своей черной безрукавке. / Он живет / На горах с высокой Мавкой» (СП, II, с. 201—202). Она же является манифестацией Смерти, предупреждением людям, которое побуждает задуматься над тем, что их неизбежно постигнет; она — воплощение духа Апокалипсиса. Об этом у Хлебникова говорится в стихотворении «Мава Галицийская»:

В перчатке из червей  
Ладонь мою подам  
Веселым господам.  
Эй, эй, все живей!  
И пусть те, что руку трогали,  
Скользкий пир ночной кишаций,  
В воздух бросят возглас вящий  
Озадаченные щеголи.  
Пусть поймут, кто настоящий.  
Эй, эй, все живей!

(СП, II, с. 203)

Аналогичные мотивы звучат в «Женах смерти»:

Смерть черная, немочь и мор  
Обещаны девой чумы.  
Готовьте холсты гробовые!  
Забудьте о песнях и так!  
Вперед я зову вас, живые!  
На веко навеки холодный пятак!  
< . . . . . >  
А море волною покойника  
Стучалось в людские пиры.

(НП, с. 162)<sup>40</sup>

Вполне возможно, что хлебниковское увлечение образом мавы имеет также и языковую мотивировку. Это слово входит в

число лексических единиц с начальным м, которые во «Втором языке» ассоциируются со смертью и которым, как отмечено выше, свойствен общий знаменатель некоего абстрактного смысла. Мава с ее разверстым нутром соответствует смыслу, приписываемому звуку м в «звездном языке»: «...М значит распад некоторой величины на бесконечные малые, в пределе, части, равные в целом первой величине» («Художники мира» — Творения, с. 621). Здесь снова мы видим переплетение образов и лингвистических идей Хлебникова.

### ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕПРИЗА

Предпринятый выше анализ показал: 1) значение хлебниковского прочтения Пушкина как ключа к его собственному творчеству и 2) степень прямого взаимодействия и сходства двух пушкинских текстов — «Пира во время чумы» и «Египетских ночей» — с обширной группой произведений Хлебникова. Влияние Пушкина явственно ощущается в важнейших темах поэтического универсума «короля времени». Еще одним, завершающим подтверждением этого является стихотворение «Тверской», которое посвящено московскому памятнику Пушкина. Этот текст, созданный, вероятнее всего, в 1914 году и составлявший часть задуманного Хлебниковым цикла «Перед войной» (НП, с. 448), мы приводим полностью:

Умолкнул Пушкин.  
О нем лишь в гробе говорят.  
Что ж! Эти пушки  
Целуют новых песен ряд.  
Насестом птице быть привыкший!  
И лбом нахмуренным поникший!  
Его свинцовые плащи  
Вино плохое пулеметам?  
Из трупов, трав и крови щип  
Несем к губам, схватив полетом.  
Мы почерневший кровью нож  
Волной златою осушая,  
Сурово вытря о косы венки,  
. . . . .  
Несем на запад злобу зенок,  
Туда, в походе поспешая.  
В напиток я солому окунул,  
Лед смерти родича втянул.

(НП, с. 262)

Последняя строка называет Пушкина «родичем» и связывает двух великих поэтов общим для них «льдом смерти». Это стихо-

творение, сведя воедино многие темы, поднятые в настоящей статье, как бы дополняет «Второй язык», являясь метатекстовым комментарием к «сотворенному» Хлебниковым Пушкину<sup>41</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Марков В. Манифесты и программы русских футуристов. *Slavische Propylaen*. Bd. 27. München, 1967, S. 50.

<sup>2</sup> Анализ такого рода реакций см. в кн.: Григорьев В.П. Грамматика идиостилия. В. Хлебников. М., 1983, с. 155—157.

<sup>3</sup> Крученых А.Е. Из воспоминаний. — В кн: День поэзии 1983. М., 1983, с. 159.

<sup>4</sup> См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921; переиздано в кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 272—316. Подход Якобсона был подвергнут детальной критике Н. С. Трубецким в письме от 7 марта 1921 г. (*N.S. Trubetzkoy's Letters and Notes*. Prepared for publication by R. Jakobson. The Hague-Paris, 1975, p. 17). Много лет спустя Якобсон вернулся к этой же проблеме в небольшой заметке, где указал на венгерское издание Пушкина как на источник поэмы Хлебникова и Крученых «Игра в аду» (Якобсон Р.О. Игра в аду у Пушкина и Хлебникова. — В кн: Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М.П. Алексева. Л., 1976, с. 35—37).

<sup>5</sup> Марков V. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. University of California Publications in Modern Philology. Vol. 62. Berkeley—Los Angeles, 1962, p. 155.

<sup>6</sup> Там же, с. 133.

<sup>7</sup> Kšiová D. Пушкинские традиции и антитрадиции в поэмах Велимира Хлебникова. — *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. XXV. 1982, № 1, s. 43—57.

<sup>8</sup> Слинниа Е.В. В. Хлебников о Пушкине. — В кн: Пушкин и его современники. Уч. зап. Ленинградского государственного педагогического института им. А. Герцена. № 434. Псков, 1970, с. 111—124.

<sup>9</sup> Там же, с. 111—112.

<sup>10</sup> Такой подход вообще ведет к очевидным заблуждениям. Так, Слинниа рассматривает фрагмент в конце «сверхповести» «Азы из Узы»:

Вот, я иду к той,  
Чье греческое и странное руно  
Приглашает меня испить  
«Египетских ночей» Пушкина  
Холодное вино.  
(Творения, с. 471) —

как последовательность почти синонимичных выражений, в которой пушкинское заглавие играет роль «неологистического образования» (Слинниа Е., Цит. соч., с. 120—121). На самом деле, как показал впоследствии Р. Вроон (см.: Vроон R. Velimir Khlebnikov's «I esli v "Khar'kovskie ptitsy"....»: *Manuscript Sources and Subtexts*. — *The Russian Review*. 1983, vol. 42, p. 249—271), глубоко мотивированная образность этих строк связана с конкретными обстоятельствами жизни Хлебникова.

<sup>11</sup> См.: Григорьев В. П. Цит. соч.

<sup>12</sup> В связи с этим фрагментом уместно заметить, что в 1915 г., согласно воспоминаниям М. Бурлюк, «Хлебников работал <...> над биографией Пушкина <...> искал “кривую творчества” и делал свои математические выкладки» (НП, с. 480). 1915 г. — это время создания повести «Ка» и пьесы «Ошибка смерти» (см. ниже).

<sup>13</sup> Как отметила В. Мордерер (устное сообщение), начало этого текста содержит не только паронимическую пару *томиться* / *в темнице*, но и семантически оппозицию: в слове «темница» обыгрывается связанный с Пушкининым признаком *темный, черный*, противопоставленный псевдониму Б. Бугаева — Андрей Белый.

<sup>14</sup> Какова бы ни была полемическая позиция Хлебникова, его собственные тексты обнаруживают гораздо больше связей с произведениями современников, не говоря о поэтах более ранних поколений, чем можно было бы ожидать. Весьма показательна критика в адрес Сологуба, содержащаяся в нескольких полемических опусах Хлебникова; в частности, в декларации «Мы обвиняем в том ...» он заявляет: «Да в этом смысл жизни Андреева, Арцыбашева, Сологуба и других, чтобы мы, выступающие в жизнь, выпили отравленную чашу бытия, невинными глазами принимая ее за лучший напиток, а молодую змею принимали за безобидную подробность, тесемку, изящно обвившую сноп трав» (НП, с. 335). А в его философском диалоге «Учитель и ученик» в ряду современников, искусство которых антинационально и носит капитулянтский характер, упомянут и Сологуб, названный «гробокопателем» (Творения, с. 590), — что не помешало, однако, трилогии Сологуба «Навыи чары», вызвавшей бурную и почти единодушную отрицательную реакцию тогдашних критиков, очевидным образом послужить для Хлебникова моделью его первой «сверхповести» «Дети Выдры» (см. письмо В. Каменскому от 10 января 1909 г. (НП, с. 354 — 355)). И даже значительно позже, в написанном в 1921 г. стихотворении «1905 год», Хлебников заимствует мотивы у Сологуба:

Шарахал веник пуль дворца.  
Бежали, пальцами закрывши лица,  
И через них струилась кровь.  
Шумела в колоколах столица,  
Но то, что было, будет вновь.  
(Творения, с. 150)

Последняя строка перекликается с одной из широко известных лапидарных сологубовских формул, хотя ее смысл — историческое возмездие — далек от пессимистического восприятия цикличности жизни поэтом-символистом.

<sup>15</sup> V r o o n R. Velimir Xlebnikov's *Krysa*: A Commentary. Stanford Slavic Studies. Vol. 2. Stanford, 1989, p. 159 (Вроон ссылается на гипотезу В. Мордерер). Существенно присутствие эпитета *темных*, то есть слова с тем же ассоциированным с Пушкиным семантическим признаком, что и в процитированном выше отрывке из наброска «Мы хотим девы слова...». Отметим и другое: общим знаменателем эпитета *темных* и табуированного, хотя и описанного перифрастически, *Минопатра* в стихотворении «Одинокий лицедей» является сегмент *м и н*. Он обыгрывается и в ряде других произведений Хлебникова, где на первом плане выступают мотивы *памяти, Пушкина* как олицетворения прошлого, выраженные в образах *подземного лабиринта, пещеры, темницы, мины, погребца, подвала*: «Мы хотим девы слова» (*темница*), «Воспоминания», «Нужно ли начинать рассказ с детства?...» («Но память — великий *Мин*, и вы, глубокие *мировы*...»), «Жуть лесная» (строка 69: «Пронес бы Пушкин сам глаз *темных* мглу») и т.д.

<sup>16</sup> ИМЛИ, ф. 139, оп. 1, ед. хр. 6, л. 6 об. К заданной здесь также и лермонтовской теме Хлебников вернется много лет спустя, осенью 1921 г., в Пятигор-

ске, чтобы, развивая мотивы «Смерти поэта», объединить три фигуры в рамках своей теории повторяющихся событий: «И луч тройного бога смерти / По зеркалу судьбы / Блеснул — по Ленскому и Пушкину, и брату в небесах. / Певец железа — он умер от железа. / Завяли цветы пророческой души» (Творения, с. 153). «Тройной бог смерти» — это число 3; согласно исторической концепции Хлебникова три дня, три года и т.д. — это периоды, которые разделяют схожие отрицательные (несчастливые) события.

<sup>17</sup> См.: Ваган Н. Temporal Myths in Xlebnikov: From «Deti Vydry» to «Zangezi». — In: Myth in Literature. Columbus, Ohio, 1985, p. 63—88.

<sup>18</sup> Слинникова Е. В. Цит. соч., с. 115.

<sup>19</sup> Lönnqvist B. Chlebnikov's "Double Speech". — In: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. VIII. Amsterdam, 1986, p. 293.

<sup>20</sup> См.: ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 72, л. 1.

<sup>21</sup> См. в наст. книге статью «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова», с. 126—143.

<sup>22</sup> Включение в этой статье имени «Пушкин» в один ряд со словами, имеющими значение «страсть», соответствует образному ряду стихотворения «Люди, когда они любят...»: «Боги, когда они любят, / Замыкающие в меру трепет вселенной, / Как Пушкин — жар любви горничной Волконского» (Творения, с. 72). Григорьев и Парнис ошибочно полагают, что упоминание здесь Пушкина связано со стихотворением 1814 г. «К Наташе» (Творения, с. 662). На самом деле имеется в виду известный из биографии поэта эпизод 1816 г., когда юноша Пушкин в темноте ошибся и принял княгиню Варвару Михайловну Волконскую, фрейлину императрицы, за горничную Наташу (См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. I. М., 1951, с. 101; Вересаев В. В. Пушкин в жизни. В двух томах. Т. I. М., 1936, с. 88—90). Примечательно, что ссылка на Пушкина используется для «описания» грандиозности божественной и творческой, а не простой человеческой любви.

<sup>23</sup> В заметке «Второй язык» чума, мор и смерть трактуются как синонимы. См. также высказывание Хлебникова в письме к художнику М. Матюшину (18 июня 1913 г.), посланном в связи со смертью жены последнего Елены Гуро:

Вообще есть слова, которые боязно произносить, когда они имеют предметное содержание. Я думаю, что такое слово смерть, когда оно застает тебя врасплох. Чувствуешь себя должником, к соседу которого пришел заимодавец. Собственно, смерть есть один из видов чумы, и, след <овательно>, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы.

Поэтому, помня Мэри, следует ли поднять в честь ее чаши веселья?

Или же встать в отношении к смерти в положение восстающего, телесно признающего цепи, но духовно уже свободного от них...

(НП, с. 365)

<sup>24</sup> Эта сцена описана в следующем фрагменте:

Идет прекрасная жена.  
Обруч серебряный обвил  
Волну разметанных влосов,  
И взор печально удивил  
Робких обитателей лесов.  
Упали робкие мордвины:  
— Мы покорны, мы невинны,  
Словами бога убеждают  
И славословьем услаждают.

Не так пред бурею  
Травы склоняются листья?  
Они не знают, видят гурию  
Иль деву смертной красоты.  
(НП, с. 218)

Последнее двустишие содержит не только реминисценцию пушкинской строки «Как гений чистой красоты», но и мотив смерти: женщина предстает попеременно как гурия — то есть как небесное существо, которое получает в супруги умерший мусульманин-праведник, попадая в рай, — и как простая смертная, земная.

<sup>25</sup> Текст этого произведения, находящегося в ЦГАЛИ (ф. 527, оп. 1, ед. хр. 100), был недавно опубликован, см.: К а з а к о в а С.Я. «Таинство дальних» — «дионисическая» пьеса Велимира Хлебникова. — *Russian Literature*. 1990, vol. 27, № 4, p. 437—452.

<sup>26</sup> См., например, записки С. Д. Комовского, в 1-й редакции опубликованные Я. К. Гротом: «Товарищи его <...> называли его <...> по физиономии и некоторым привычкам обезьяною и даже смесью обезьяны с тигром» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В двух томах. Т. 1. М., 1985, с. 63).

<sup>27</sup> ИМЛИ, ф. 139, оп. 1, ед. хр. 4, л. 1 об.—2.

<sup>28</sup> Другим источником эпизода любви обезьяны к женщине мог послужить короткий рассказ Гумилева «Лесной дьявол», который был опубликован в журнале «Весна» (1911, № 11); в этом же журнале Хлебников впервые опубликовал «Искушение грешника» (1908). Текст Гумилева содержит как мотив попытки насильного овладения женщиной, так и мотив неожиданной любви героини к мертвому насильнику. Исторический фон рассказа — путешествие карфагенянина Ганнона (V в. до н.э.) говорит о его связи и с «Ка», и с «Детьми Выдры».

<sup>29</sup> Отметим, что в пушкинском тексте несколько раз встречается и прозвище «обезьяна», примененное, однако, не к Ибрагиму, а к вернувшемуся из Парижа Корсакову.

<sup>30</sup> См.: H a n s e n-L ö v c A. A. Der «Welt-Schädel» in der Mythopoesis V. Chlebnikovs. — In: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. VIII. Amsterdam, 1986, p. 129—183.

<sup>31</sup> Более полный вариант этого рассказа обнаруживается в черновиках «сверхповести» «Дети Выдры», к которой, по-видимому, он и восходит. См.: В а р а н Н. Xlebnikov's «Deti Vydry»: Texts, Commentaries, Interpretation. Ph. D. dissertation (unpubl.). Harvard University, 1976.

<sup>32</sup> См.: L ö n n q v i s t B. Xlebnikov's Plays and Folk-Theater Tradition. — In: Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium. Stockholm, 1985, p. 89—122.

<sup>33</sup> На возможное значение этого стихотворения для Хлебникова обратил наше внимание Н. Перцов. Любопытна также характеристика молодого студента, которая не могла остаться не замеченной Хлебниковым: «И математик и поэт <...> Идеолог и филолог».

<sup>34</sup> Другой поздний хлебниковский текст — «Наполнив красоту здоровьем...» (СП, V, с. 64) — изобилует столь же устрашающими апокалиптическими образами, созвучными образом «Медного всадника».

<sup>35</sup> K r z y ż a n o w s k i J. Dziewica-trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej. — K r z y ż a n o w s k i J. Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. Warszawa, 1977, s. 819—836.

<sup>36</sup> Сюжет «пляски смерти» часто встречается в работах Фелисьена Ропса, бельгийского художника и гравера, имя которого Хлебников использовал в стихотворении «Усадьба ночь, чингисхань!..» и с творчеством которого был, вероятно, хорошо знаком.

<sup>37</sup> См.: W i r t h J. La Jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance. Genève, 1979.

<sup>38</sup> «Пример того, что мы должны покинуть мир».

<sup>39</sup> Krzyżanowski J. Op. cit., s. 821.

<sup>40</sup> Как мы уже показали в другой работе (см. в наст. книге статью «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова»), в поздних текстах Хлебникова, как, например, в стихотворении «Старую Маву древней Галиции...», апокалиптичность *мавы* существенно усиливается; этот образ — одно из тех ранних фольклорных заимствований Хлебникова, которые со временем становятся у него более масштабными и переосмысливаются.

<sup>41</sup> Еще одним текстом такого рода, где, по-видимому, совмещены аллюзии на творчество и биографию Пушкина, является короткое стихотворение «Черный царь плясал перед народом...» (опубл. в сборнике «Четыре птицы» под заглавием «Лучизм. Чисто I-ое»). См.: Мордере В. Опыт прочтения трех стихотворений Хлебникова, Мандельштама, Ахматовой. — В кн: Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989, с. 53—55.

**В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ  
ХЛЕБНИКОВА:  
О «ТЕТРАДИ 1908 Г.»**

В научной литературе о Хлебникове, да и в читательском восприятии, очень долго существовал образ Хлебникова-заумника, — слово это в обывательском сознании обычно ассоциируется со словами «ненормальный», «безумец». В настоящее время такого рода вульгаризированное отношение как к поэтической зауми, так и к одному из самых ярких ее создателей уходит в прошлое. Благодаря исследованиям последних двух десятилетий, особенно работам В. П. Григорьева и Л. Вроона в области поэтической лексики Хлебникова<sup>1</sup>, мы обладаем и системой классификации его неологизмов — включая слой заумного языка, — и многосторонним анализом целой серии словотворческих «пачал», которые переплетаются и взаимодополняются в речевой практике бюджетянина.

В этих и других работах приводится все больше фрагментов из рукописей поэта, ставших гораздо более доступными для исследователей, чем в прошлом. Наряду с цитатами из «шеститомника» сплошь и рядом появляются выписки из черновых материалов, сохранившихся, к сожалению, — это особенно относится к раннему периоду — далеко не полностью. Выдержки из архивных «единиц» пополняют корпус текстов, на которых основываются научные предположения, позволяя вносить дополнения концептуального или фактологического порядка.

При подобном подходе, однако, возникает одна существенная проблема. Дело в том, что материал цитируется выборочно, для

---

Впервые опубликовано в кн.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. Bern: Peter Lang, 1991, с. 89—101. Статья написана по-русски, несколько переработана для настоящего издания. Печатается с разрешения издательства «Peter Lang AG».

© Peter Lang AG, 1991

подтверждения определенных гипотез, часто без указания на *контекст*. Как мы знаем из общего опыта текстологии, процедура эта небезопасна, однако по отношению к творчеству Хлебникова она применяется всеми исследователями. Думается, назрела необходимость пойти дальше и приступить либо к публикации отдельных блоков рукописных материалов — как недавно сделал Вроон, подготовив к печати итоговый для творчества поэта сборник «Крыса»<sup>2</sup>, — либо по крайней мере к их описанию, осмыслению содержания, анализу возникновения и развития отдельных мотивов, образов и т.п.

В данной статье рассматривается так называемая «тетрадь 1908 г.», когда-то хранившаяся в Государственном литературном музее, а ныне находящаяся в ЦГАЛИ, в фонде Хлебникова<sup>3</sup>. Изучение этой тетради представляется особенно существенным, так как она содержит многие тексты, благодаря которым Хлебников приобрел репутацию лингвистического экспериментатора. Из нее был извлечен целый ряд произведений, опубликованных в таких прижизненных изданиях, как «Творения 1906—1908 гг.» (1914) и «Изборник стихов» (1914). Из нее почерпнул некоторые тексты для пятитомника Н. Л. Степанов (СП), из нее же взята серия коротких «словотворческих» произведений, опубликованных Н. И. Харджиевым (НП); к ней продолжают обращаться исследователи и публикаторы Хлебникова по сей день. При этом обычно не учитывается — из-за отсутствия предварительной текстологической работы — место того или иного текста или части текста в тетради, его соотношение с другими записями, с различными вставками и заметками на полях, а также его взаимосвязи с многочисленными языковыми экспериментами, которыми изобилует тетрадь. Такого рода языковые эксперименты — настоящая творческая лаборатория раннего Хлебникова. Анализируя их, можно проследить за процессом его языковых поисков, попытаться реконструировать его творческие стимулы и идеи.

Что же представляет собой «тетрадь 1908 г.»? Это относительно толстая тетрадь, состоящая из 138 листов. Большинство из них содержит различные сочетания записей отдельных слов, многочисленных вариантов неологизмов, а также и законченные тексты. Надо отметить, что, хотя на некоторых страницах почерк Хлебникова можно разобрать относительно легко, в тетради есть много и таких мест, где поэт часто или не дописывает слова и фразы, иди пишет так быстро и таким мелким почерком, что окончания слов почти неразличимы. Поэтому многие записи поддаются лишь предположительному прочтению.

Как отмечено выше, тетрадь является источником многих ранних словотворческих текстов Хлебникова. Именно из нее в

значительной степени взят редакторами и издателями (как при жизни поэта, так и после его смерти) материал, отражающий то, что сам Хлебников в «Своих» (1919) назвал своим «первым отношением к слову»:

Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз.

(Творения, с. 37)

Схожая мысль была им высказана в раннем эссе, программном «Кургане Святогора» (1908):

И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров? На эту роскошь русский народ не имеет ли права? Русское уменчество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества?

Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька.

(Творения, с. 580)

Что значит определение «самовитого слова» как слова «вне быта и жизненных польз»? Следуя за поэтом, многие относятся к его экспериментаторству как к языковой игре, оторванной от референциального мира. На самом деле, как показали и Григорьев, и Вроон, это не так просто, даже если подойти к неологизмам Хлебникова как к системе, как к сосюрловскому *langue*. Если рассматривать эту сферу творчества поэта на основании черновикиков — в первую очередь «тетради 1908 г.», — то условность хлебниковского определения «самовитого слова» становится еще более очевидной.

В процессе анализа тетради обнаруживается одно важное обстоятельство. Мы находим там множество словообразований и неологизмов, получаем возможность следить за развитием мысли поэта, который строит, в соответствии с одним или другим «началом» (по терминологии, примененной Григорьевым<sup>4</sup> вслед за Хлебниковым), ряды более или менее удачных неологизмов, погружаемся в своеобразный лексикографический хаос, в дебри прошлого, настоящего, будущего и *возможного* в русском языке, — но вместе с тем мы попадаем в *универсум сюжетов*. Хлебников не довольствуется перечнями слов. Он находит какую-то удачную лексему, пару лексем и сразу — или почти сразу, часто на следующей странице — развивает образ, использует словарный материал в словосочетании или в небольшом отрывке. Чаще всего записи эти не доработаны и не имеют цело-

стного характера, однако в них определенно просматривается идея некоего эпизода, сюжета, который может воплотиться или в прозу, или в стих.

Примером такой «разработки» служит стихотворение «Желанье—смеяние...». Беловой вариант его, посланный Хлебниковым в 1908 г. Вячеславу Иванову, в свое время был опубликован Харджиевым:

Желанье—смеяние прыщавою стать  
Пленило—винило довещную рать.  
Смеялись—желали довещные рати  
Увидеть свой лик в отраженьи иначе.  
И сыпи вселенных одна за другой  
Выходили, всходили, отходили в покой.  
И строи за строем вселенных текли,  
И все в том желаньи—рыданьи легли.  
И жницей Временией сжатые нивы  
Оставляли лицо некрасивым.  
И в одной из них раньше, чем тот миг настал,  
когда с шумом и блеском, и звоном, и треском  
рассыпалось всё на куски, славень, я жил.

(НП, с. 110)

Черновик этого стихотворения находится в тетради, на обороте 33-го листа. Там же, в верхней части страницы, записана известная фраза, которая печаталась отдельно в сборнике «Затычка» (1913): «Земля прыщ где-то на щеке у вселенной?! — Не верю»<sup>5</sup>.

Сопоставление этих двух текстов проясняет замысел стихотворения: восклицание Хлебникова оказывается своеобразной мотивировкой его сюжета. Лирический текст не является простым «переводом» фразы, в нём разворачивается микромиф, построенный на оппозиции «земля — вселенная». Насколько известно, сюжет Хлебникова не имеет определенного источника, хотя по своей космогонической направленности созвучен пространственно-временным концепциям индуизма. Основа сюжета — выдумка, словесная игра. Он выстроен с помощью неологизмов, один из которых, «жница Времения», возводится в ранг персонажа.

К теме «Хлебников и миф» обращался целый ряд исследователей<sup>6</sup>, и она, бесспорно, будет разрабатываться и в дальнейшем. Но до сих пор научные изыскания в этом направлении сводились главным образом к выявлению отдельных мифологем и их источников или определению мифологического аспекта модели мира поэта. При этом недооценивался один из ключевых истоков его мифотворчества — стремление к обновлению поэтического языка, к перепахиванию «словесных глыб» (по выражению Хлебникова, л. б).

«Тетрадь 1908 г.» особенно наглядно демонстрирует, насколько тесно творческая работа поэта над словом соприкасается с аурой мифа. В многочисленных микросюжетах, содержащихся на ее страницах, ощущается зарождение мифа. Приведем несколько примеров. На листе 5, после небольшой серии лексем, в основном производных от слова *мыть* (*мыть, мывание явлений, мываю*), следуют фразы:

мычь. я; яви подвластной согласным правлю круговодом кружетком  
меня их  
мыть  
и вечное омывание волнами времени камней нови. От века  
нерушимый удел!

На листе 8 мы находим ряд образований от глагола *быть*, одно из которых, *быльняк*, служит исходной точкой для целого лирического отрывка:

Мы все былята, дети были  
быльняк на берегу реки - зыбкий, гибкий, вивкий, перевивкий  
Быльняк зорецветный  
На далеке лет  
Возрос на берегу реки.  
Струйна река моей тоски!  
Зыбкий, вивкий, перевивкий  
Зыбкий в листьях жизни марев.

Следующий лист (9-й) содержит четверостишие, где обнаруживается уже не отвлеченный потенциальный миф, а нечто более знакомое, связанное с христианской традицией:

Мы долго бы <ли> в пустыне  
Мы зрели ликовинны Бога.  
Мы вош <ли> в диковин <ный> град  
Ч <то> по <нял> весть о боге.

При анализе этих и прочих записей следует учитывать существование различных уровней мифотворчества у Хлебникова. В тетради мы находим немало текстов, которые выделяются своей значимостью в контексте его творчества и биографии. Среди них привлекают внимание ряды неологизмов, а также отдельные фразы и отрывки, связанные со славянской тематикой. Не углубляясь в обширную область культурологических интересов поэта (частично исследованных А. Парнисом)<sup>7</sup>, которые обуславливают семантический план многих его крупных и мелких произведений довоенного периода, нужно подчеркнуть следующее: в течение определенного времени Хлебников был неославянофилом, мечтал о единении славян и интересовался судьбой разных славянских народов в прошлом и настоящем, полемизировал с представителями западнической ориентации в русской литера-

туре. Как показывают некоторые тексты из тетради, его славянофильство имело и определенную внутриполитическую основу: оно базировалось на довольно явно выраженном отрицательном отношении к инородцам, главным образом к евреям (как известно, подобные умонастроения возобладали в идеологии правого движения в России после 1905 г.). В приведенных ниже текстах намечаются контуры славянской доктрины Хлебникова.

В следующей записи особенно значима первая строка:

Чаяния о буди русского общества  
Чадо  
Чадь < ? > эпитет желанное (чаять)  
(л. 12)

В другом фрагменте среди неологизмов от корня *род-* встречается противопоставление «общеродизненные народы» — «безродизненные государства», а также словосочетание «цельнородные народы» и таким образом подчеркивается значение этнической и культурной целостности:

будластое  
будлатое  
Народина, родовище. родовина  
род родизна. признаки родизны.  
цельно  
общеродизненные народы. безродизненные государства  
дства  
утва. родва. — нация. сродственность. родун = патриот  
русва. родыша. родия. сородис. народис.  
И вышел навстречу родун и ведун. сородша. сородва.  
компатриот сородинич родунья.  
ороделос государство. цельнородные на < ро > ды  
племеновое начало однородный город. родница.  
славородные земли. родовинный. пародич.  
Мизин < цы > слов. народство. родучий  
народую принадлежу к славянству  
ранирь казун

(л. 25 об.)

Далее, на странице, испещренной записями отдельных слов, находим вполне связный отрывок:

грязьба  
самооплеванищность русских  
Ходит по улицам в исподниках узник  
Люди над ним смеются  
Он никого не боялся  
самооплеванщина русских  
гордой Руси  
самооплеваньбище  
вещьбище верство

(л. 26)



небоделающий работник  
неборобы робкие, неуверенные, [слабкие], тихие.  
Небоделы — это не чистоделы! [да]

(л. 14)

Некоторые из содержащихся здесь мотивов — «делание веры», «делание жизни», «сильно-делающий свою быть народ», — а также образ поэта, который говорит, что «сито мировых волей в моей руке», по всей вероятности, отражают влияние на Хлебникова ряда идей Ф. Ницше, то ли заимствованных непосредственно, то ли воспринятых им из художественной литературы или в ходе многочисленных обсуждений философии Ницше в периодической печати<sup>9</sup>. В этом фрагменте можно усмотреть отзвуки мыслей Ницше о различии нравственных идеалов у разных народов, о том, что каждый народ должен стремиться к осуществлению своей уникальной идеи добра и зла, и о том, что актом *воли* можно преобразовать себя, определить свою сущность, свое «Я». Учитывая особое значение, придаваемое Хлебниковым бюджетлянам и бюджетлянству как движению внутри русской культуры, и идеализацию поэтом — в довоенный период — целого ряда исторических и полупоэтических славянских персонажей, его языко-творчество и мифотворчество на страницах тетради, по-видимому, должны рассматриваться как орудие преобразования духа русского общества<sup>10</sup>. Этот вывод подтверждается следующими заметками:

Мнитва Руси о себе  
прать // мнить  
править // мнить = управлять чужим мышлением  
мнивеж убеждения души  
мнива — система убеждающих посылок. дисциплина  
чем мнитва (орудие действия глагола)  
мнивень убеждающие многомнения о себе  
мниво — аргумент, способы мышления. о себе и других  
мнящий мирами Ты думающий чье мниво — мир  
старомнил  
иномнили инодумцы множба  
мничисленник / мнил о Числах  
мнилобожник /  
не противоречит духу русского языка

(л. 16)

Здесь существенны словосочетания: «управлять чужим мышлением», «способы мышления о себе и других», «система убеждающих посылок». Их появление в тетради среди многочисленных языковых заготовок дает дополнительное основание рассматривать словотворчество Хлебникова как особую идеологическую риторическую.

Выше было указано на необходимость различения более и менее значимых сюжетов в тетради. Кроме национальных, славянских мотивов заслуживают внимания и сюжеты, связанные непосредственно с личными переживаниями поэта. Особенно ярким примером такого рода текста является стихотворение «Брату», которое проясняет сложные взаимоотношения Александра и Виктора Хлебниковых и в котором предлагается альтернатива их дальнейших судеб — действовать вместе («царями быть»), а не по отдельности (как утверждает поэт, его брат «один пошел в тяжело-гордый путь»):

### Брату

Сомаревный венок обманностей бытийных  
Я протянул тебе, мой друг.  
Но гордый гордизной  
(не мне ее понять)  
Ты изсмеял мой мол в толпе  
царями быть и двоецарствия венком  
венчать союз двурлый венка и вечности  
И гордый гордизной  
(не мне ее понять)  
Один пошел в тяжело-гордый путь.  
Ну, что ж. Пусть так. Не мне тебя судить.  
Но если изнемог, зовок молчит и гор пустыня нема.  
Скот! отзовись (ты иностранец),  
Я вновь приду, забыв себя,  
И, подколенный, вящему, плечо подручное  
подам, оруженосец, и общий путь совьем  
к возможным берегам  
< нрзб. > < нрзб. >

(л. 76)

Думается, приведенного материала достаточно, чтобы показать, что «самовитое слово» будетлянина было совсем не изолированным, не «игрой для себя», — словотворчество поэта имело различные мотивировки и отражало некоторые доминанты его модели мира.

В заключение приведем автохарактеристику поэта, помещенную в конце «тетради 1908 г.»: «в долины невозможного я неуставоющий бегун» (л. 138 об.). Исследователям Хлебникова предстоит погрузиться вслед за ним не только «в долины невозможного» слова, но и в области многообразного сюжета-мифа.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983; его же. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, и др.; V r o o n R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Michigan Slavic Materials, № 22. Ann Arbor, 1983.

<sup>2</sup> V r o n R. Velimir Xlebnikov's «Krysa»: A Commentary. Stanford Slavic Studies, vol. 2. Stanford, 1989.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 60. Далее в ссылках на эту единицу указывается лист тетради.

<sup>4</sup> В упомянутой выше книге «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта».

<sup>5</sup> Х л е б н и к о в В. Собрание сочинений. Под ред. В. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968—1972, т. 3, с. 381.

<sup>6</sup> См., например: В а р а н Н. Temporal Myths in Xlebnikov: From «Deti Vydry» to «Zangezi». — In: Myth in Literature. Ed. by A. Kodjak, K. Pomorska, S. Rudy. Columbus, Ohio, 1984, p. 63—88; е г о ж е. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic. — In: Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium. Ed. by N. A. Nilsson, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature, vol. 20. Stockholm, 1985, p. 7—26, и др. работы; Н а н с е n - L ö v e А. А. Die Entfaltung des «Welt—Text»—Paradigmas in der Poesie V.Chlebnikovs. — In: Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium, p. 27—87; е г о ж е. Velimir Chlebnikovs Poetischer Kannibalismus.— *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 19 (1987), Heft 1—2, S. 88—134, и др. работы.

<sup>7</sup> См.: П а р н и с А. Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта. — В кн.: Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 223—251.

<sup>8</sup> Несмотря на идеи, высказанные в отрывке и в более скрытом виде в некоторых других текстах (например, в поэме «Внучка Малуши» — образ хазарского хана), в программной статье «О расширении пределов русской словесности» (1913), где Хлебников обвиняет русскую литературу в игнорировании некоторых периодов русской истории, среди других нерусских народов, живущих на территории России, чей исторический и культурный опыт нужно изучить, он называет и евреев: «Плохо известно ей (русской литературе. — *Х.Б.*) и существование евреев» (НП, с. 344).

<sup>9</sup> См.: C l o w e s E.W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890—1914. DeKalb, Illinois, 1988; см. также: Nietzsche in Russia. Ed. B. G. Rosenthal. Princeton, 1986.

<sup>10</sup> Проблема влияния Ницше на Хлебникова рассмотрена нами в статье «Xlebnikov and Nietzsche: Pieces of an Incomplete Mosaic» (будет опубликована в сборнике трудов второй конференции на тему «Ницше и русская культура»).

**II**



## К ТИПОЛОГИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: ИВАНОВ, РЕМИЗОВ, ХЛЕБНИКОВ

### ВВЕДЕНИЕ

Задача настоящей статьи — вписать художественное творчество и воззрения Алексея Ремизова в более широкий литературный контекст путем их сопоставления с творчеством и воззрениями Вячеслава Иванова и Велимира Хлебникова — писателей, в определенном отношении близких Ремизову, но следовавших собственными путями. Мы сосредоточимся на двух характерных чертах творчества Ремизова, особенно заметных в его ранних сборниках «Посолонь» и «Лимонарь»: на использовании элементов фольклора и мифа и на автокомментариях. Обе эти темы затронуты самим Ремизовым в его открытом письме 1909 года (см. ниже), что оправдывает нашу попытку типологизации. Результаты анализа, выявляя существенные различия в общем и на первый взгляд довольно однородном интересе модернистов к славянскому фольклору и мифологии, а также в их отношении к языку, делают очевидным особый, уникальный характер литературного наследия Ремизова.

---

Towards a Typology of Russian Modernism: Ivanov, Remizov, Xlebnikov. — In: Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer. Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, Ohio: Slavica Press, 1986, p. 175—193.

© Henryk Baran, 1986

## БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Отношения между тремя писателями неразрывно связаны с характером литературной жизни Петербурга, его идеологически ориентированными, но все же достаточно открытыми кружками, журналами и издательствами.

И Ремизов, и Хлебников бывали гостями в «Башне» Иванова. Ремизов, постоянно живя в Петербурге, посещал его регулярно и в течение гораздо более продолжительного времени, нежели Хлебников. Однако Ольга Дешарт полагает, что Ремизов и Иванов не были близки, хотя именно благодаря Иванову стало возможным издание книги «Лимонарь». Так, комментируя стихотворение Иванова «Москва», появившееся в «*Cor ardens*» с посвящением Ремизову, она отмечает: «Но посвящение это нечаянно выдает еще и другое: в противоположность обычным для В. И. посвящениям в нем нет ничего личного. Оба — уроженцы Москвы, оба любят и понимают душу этого города — и только. Отношения В. И. и Ремизова были хорошими, но поверхностными, приятельскими»<sup>1</sup>.

Сведения о подробностях отношений Иванова с Хлебниковым столь же обрывочны, как и о многом другом в биографии последнего<sup>2</sup>. Хлебников вступил в переписку с Ивановым в 1908 году, послав признанному мэтру символистов подборку своих коротких, полных неологизмов стихотворений. По прибытии в Петербург в мае 1909 года Хлебников стал часто посещать «Башню»; несколько месяцев (октябрь — декабрь) он был членом «Академии стиха», собиравшейся первое время у Иванова, а затем в редакции только что образованного «Аполлона». С начала 1910 года Хлебников, однако, постепенно отходит от «Академии», большинство членов которой не сочувствовало его установке на периферийные фольклорные жанры, и присоединяется к будущим русским кубофутуристам (НП, с. 418—420).

Войдя в «Гилею», он тем не менее продолжал поддерживать дружеские отношения с Ивановым. Так, в незаконченной статье «Фрагменты о фамилиях» (1912), цитируемой Н. Харджиевым, содержится его благоприятный отзыв о пьесе Иванова «Тантал»<sup>3</sup>. Показательно, что имя Иванова не встречается среди имен тех писателей, которых Хлебников критикует в своей полемической прозе или в произведениях, написанных совместно с другими футуристами<sup>4</sup>. А в одной из последних тетрадей поэта содержатся краткие заметки о его встречах с Ивановым в 1921 году и типично хлебниковское «историческое вычисление», на основании которого он устанавливает связи между биографиями Иванова и своей<sup>5</sup>.

Ремизов оставил одну нередко цитируемую запись о встрече с Хлебниковым. В «Кукхе», где он рассказывает о том, как его посе-

щали начинающие писатели, есть список имен, включающий Н. Гумилева (до его поездки в Абиссинию), А. Н. Толстого, В. Каменского и заканчивающийся Хлебниковым, «с которым слова разбирали»<sup>6</sup>. Обоих писателей роднило восхищение перед необычными словами из огромного лексикона русского языка; десятилетия спустя Ремизов вспоминал об этом общем пристрастии в письме к В. Ф. Маркову: «Нас соединяло слово, как и с Андреем Белым»<sup>7</sup>. Хлебников в свою очередь высоко ценил приверженность Ремизова ко всему русскому, которая была созвучна его собственным славянофильским и даже крайним националистическим взглядам в довоенные годы<sup>8</sup>. Эта сторона воззрений Хлебникова отмечается в другом письме Ремизова к Маркову: «Планетчик, хотел орусить весь земной шар»<sup>9</sup>.

Есть веские основания полагать, что отношение Хлебникова к Ремизову претерпевало значительные изменения. В письме к Каменскому от 10 января 1909 года он спрашивает: «Что говорит Ремизов о моей “Снежимочке”? Если будете, Василий Васильевич, то не поленитесь, спросите» (НП, с. 355). Почему его заботит мнение Ремизова об этом произведении? Вероятно, потому, что Ремизов был одним из немногих в литературном мире Петербурга, от кого Хлебников мог ожидать благожелательного отклика. В «Снежимочке» сочетаются три элемента, явственно наблюдаемые в «Посолони» и «Лимонаре» Ремизова: переработка фольклорного сюжета (т.е. «Снегурочки») и введение других фольклорных мотивов; обильное использование диалектизмов и неологизмов; настойчивое подчеркивание русского колорита.

Несколькими месяцами позже, в письме Каменскому от 8 августа, Хлебников подробно останавливается на появившемся в ряде июньских газет обвинении Ремизова в том, что он занимается плагиатом, переписывая фольклорные тексты<sup>10</sup>. Хлебников возмущен этой скандальной шумихой: «Зная, что обвинять создателя “Посолонь” в воровстве — значит совершать что-то неразумное, неубедительное на злостной подкладке, я отнесся к этому с отвращением и презрением» (НП, с. 358). Действия в защиту Ремизова («... кому я дарю дружбу» — НП, с. 359) — вызов обвинителей на дуэль — он предлагает обставить в духе некоторых своих предвоенных произведений, где фигурируют гайдамаки<sup>11</sup>.

Позднее, спустя несколько лет, молодой поэт уже менее доброжелателен по отношению к Ремизову. В первом из «разговоров», «Учитель и ученик» (опубл. в 1912 г.), где в общих чертах раскрываются представления Хлебникова о времени и языке, он поднимает и вопрос о состоянии русской литературы. К тому времени поэт примкнул к «гилейцам», которые объявили себя носителями новой эстетики и новой поэтики. Хлебников использует таблицы — один из традиционных инструментов идеологии, претен-

дующей на научность, — чтобы продемонстрировать бездну, которая, по его утверждению, отделяет современную литературу от истинного духа русского народа. Ремизов, названный «насекомым»<sup>12</sup>, в одной из таблиц включен в ту же графу, что и Андреев, Арцыбашев, Бальмонт, Брюсов, Бунин, Куприн, Мережковский, А. Островский, Сологуб (названный «гробокопателем»), Щедрин и А. Н. Толстой. Творчество этой крайне неоднородной группы писателей (реалистов, символистов и эклектиков) противопоставлено «народному слову» и «народной песне». Они находят жизнь ужасной, порицают всех, кроме писателей, проповедуют смерть, отвергают войну и доблестные подвиги, а судят обо всем по меркам либо нерусским, либо почерпнутым из новейших книг. Произведения же, созданные народом, напротив, восхваляют красоту и достоинства жизни, презирают писак, прославляют войну и ратные подвиги и превыше всего ставят Россию.

Почему же сюда оказался включенным Ремизов? Возможно, потому, что, как и Островский, он не ограничился прославлением и переработкой народного творчества. К тому времени, когда Хлебников писал этот «разговор», Ремизов стал в известной степени продолжателем линии реалистической прозы, сосредоточив свое внимание на изнанке жизни — на мире, с которым Хлебников был достаточно знаком, но который он, увлекшись более масштабными задачами, предпочитал не замечать до тех пор; пока не наступили годы войны и революции.

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИМЕЧАНИЙ

Иннокентий Анненский в знаменитой обзорной статье «О современном лиризме» (1909) упрекает своего собрата по перу поэта и филолога Вяч. Иванова за непонятность мифологического материала, который тот вводит в свои стихотворения. А высказав этот упрек, заканчивает таким предложением:

Отчего бы поэту, в самом деле, не давать к своим высокоценным пьесам комментария, как делал в свое время, например, Леопарди? И разве они уж так завидны, этот полусознательный восторг и робкие похвалы из среды лиц, не успевших заглянуть в Брокгауз-Эфрона, и пожимания плечами со стороны других, вовсе и не намеренных «ради каких-нибудь стишков» туда заглядывать?<sup>13</sup>

Критика Анненского обращена против характерной черты не только творчества Иванова, но и вообще современной поэзии — против тенденции к неумеренному привлечению мифологического и этнографического материала для конструирования новых мифов. То, что советовал Анненский Иванову — прибегать к под-

строчным примечаниям для объяснения мифа, который, по его мнению, должен быть понятен не только посвященным («Миф — это дитя солнца, это пестрый мячик детей, играющих на лугу. И мне до горечи обидно, при чтении пьесы, за недоступность так заманчиво пляшущих предо мною хореев и за тайнопись их следов на арене, впитавшей столько благородного пота»<sup>14</sup>), позднее действительно вошло в практику современной поэзии (примером тому — Т. Элиот), хотя пользуются этим приемом иначе, как правило, более тонко: либо затем, чтобы раскрыть источник, либо чтобы подвести читателя к определенной интерпретации самого произведения.

Тем не менее Иванов снабжал свои тексты примечаниями довольно редко. Они у него обычно служат толкованию какого-либо отдельного места в стихотворении; иногда это может быть ссылка на конкретное исследование по классической филологии. Для подавляющего большинства читателей эти примечания неадекватны сложности текста, к которому они относятся, — Иванов намеренно заставляет читателя решать множество скрытых в его произведениях семантических загадок и доходить до более глубоких уровней смысла.

Иначе обстояло дело с произведениями Ремизова, особенно в период выпуска его Собрания сочинений в издательстве «Шиповник». Обратившись к различным изданиям сборников «Посолонь» и «Лимонарь» для сравнения их с разрозненными публикациями вошедших в них текстов, мы увидим несомненную эволюцию в сторону более широкого использования примечаний<sup>15</sup>.

При первой публикации отдельных частей книги «Посолонь» в повременных изданиях большинство текстов выходили в свет вообще без примечаний. Изредка, как в случае со сказками «Гуси-Лебеди», «Задушницы» или «Летавица» (первоначальное название «Ночь у Вия»), публикация содержала немногочисленные разъяснения трудных слов.

Первое издание цикла «Посолонь» отдельной книгой не содержало никаких комментариев. Только во втором, дополненном издании сборника Ремизов снабдил тексты тщательно разработанным научным аппаратом. Сюда вошли не только те разъяснения, которыми сопровождалась некоторые первые публикации сказок, но и толкования необычных слов, встречающихся в других сказках, а также сведения об источниках, на которые Ремизов опирался при создании своих текстов, и о теоретических посылках, положенных им в основу переработки привлекаемого мифологического материала.

Что касается сборника «Лимонарь», то уже первые публикации вошедших в него переработанных апокрифов, как правило, были снабжены примечаниями, в том числе некоторыми сведениями

об источниках. Издание 1907 года, состоящее из шести текстов, содержит довольно развернутые примечания, среди которых особенно подробны комментарии к тексту «О безумии Иродиадидном». Позднее они перешли в аналогичный раздел Собрания сочинений 1912 года, включавшего в себя ряд новых произведений. Это издание отличается еще большим богатством примечаний, дающих как истолкования текстов, так и информацию об источниках.

Приведем один пример того, как разрастались автокомментарии Ремизова. В первой публикации «Царя Диоклетиана» имеются два толкования выражений *зрящий поток* и *быть свершену*. Они же вошли и во второе издание<sup>16</sup>. Однако здесь комментарий дополнен следующей информацией: «Я пользовался для Диоклетиана духовным стихом, П. А. Безонов, *Калики переходящие*. М., 1861. Вып. 3. № 136»<sup>17</sup>. Такого рода дополнения типичны для примечаний в этом сборнике.

Более частое комментирование, судя по всему, непосредственно связано с упомянутым ранее обвинением Ремизова в плагиате фольклорных текстов, выдвинутом прессой в июне 1909 года. Ремизов отверг его в письме к редактору «Русских ведомостей», где впервые изложил свое понимание задач писателя, работающего с фольклором и мифом, объяснив заодно, почему он сопровождает свои произведения пространными комментариями:

В целях же разъяснения вынужден сказать несколько слов и о том особом значении, которое придаю примечаниям, снабжая ими отдельные мои произведения и мои книги. Надо заметить, что в русской изящной литературе, при допущении самого широкого пользования текстами народного творчества, существует традиция, не обязывающая делать ссылки на источники и указывать материалы, послужившие основанием для произведения<sup>18</sup>.

Далее Ремизов приводит цитаты из разных произведений — от «Тараса Бульбы» Гоголя и легенд и повестей Лескова, основанных на апокрифах, до популярных сказок Авенариуса<sup>19</sup> — и подчеркивает, что только у историков литературы принято указывать на источники. Цель, побудившую его порвать с названной традицией, Ремизов формулирует следующим образом:

Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений, я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю моим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть, равный или те, кто сильнее и одареннее меня, пытая и пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу. Только так, коллективным

преемственным творчеством создается произведение, как создались мировые великие храмы, мировые великие картины, как написались бессмертная «Божественная комедия» и «Фауст».

Указанием на прием и материал работы, — что достижимо до некоторой степени примечаниями в изящной литературе, а среди художников — раскрытием дверей в мастерские и посвящением, — может открыться выход к плодотворной значительной работе из одичалого и мучительно-одинокого творчества, пробавляющегося без истории, как попало, своими средствами из себя, а попросту из ничего, и в результате — впус<sup>20</sup>.

Особое значение, которое Ремизов придает искусству, наделенному памятью, прошлым, доступным для других, хорошо соотносится с тем, что Ольга Хьюз в предисловии к репринту книги «Россия в письменах» выделяет как одну из основных тем зрелого Ремизова, — с темой памяти, сохраняемой множеством самых разных способов<sup>21</sup>. Приведенный выше отрывок показывает, что этот лейтмотив присутствовал в размышлениях Ремизова об искусстве на довольно раннем этапе<sup>22</sup>.

Решившись поверить Ремизову на слово, мы должны будем прийти к заключению, что он сознательно порывает с традицией по причинам идейного или эстетического характера. Он делает то, что *должны были бы* сделать, но не сделали Гоголь и Лесков — возвращается к средневековой практике коллективного творчества<sup>23</sup>. Можно сказать, что он меняет иерархию ценностей в художественном тексте. В то время как, по словам Шари Бенсток, «авторитет художественных текстов основывается <...> на подразумеваемом присутствии автора — несомненного создателя, а иногда и повествователя»<sup>24</sup>, снабженные примечаниями произведения Ремизова стирают границу между художественными и научными текстами, сближаясь по способу функционирования с последними. «Предполагается, что всякое предпринимаемое сегодня критическое исследование развивает схему мышления, начатую в прошлом, примененную к непосредственному контексту посредством цитирования и долженствующую быть продолженной в будущем, когда, возможно, данный текст сам станет цитатой в чьем-то критическом анализе»<sup>25</sup>. Это описание работы литературного критика весьма близко представлениям Ремизова о том месте, которое занимают в литературном процессе России его произведения, опирающиеся на фольклор и мифологию.

Контраст между стремлением Ремизова к обязательному напоминанию о генеалогии текста и теорией и практикой Хлебникова — да и вообще футуристов — был попросту разительным. Намеренная антибиографичность кубофутуристов<sup>26</sup> сочеталась с громко декларированным отрицанием традиций прошлого: писателям, культивировавшим случайное, проклинавшим иго куль-

туры прошлого, провозгласившим: «Прочитай — разорви!», — не было дела до продуманных, точно выверенных примечаний.

В произведениях Хлебникова комментарии крайне редки. Стихотворение «Суэ», описывающее мученическую смерть ацтекского правителя Монтесумы, снабжено примечанием, в котором приводится значение двух основных используемых в тексте неологизмов: «Суа — солнце, Суэ — сыны солнца (испанцы)» (Творения, с. 666). Сходным образом в стихотворении «Тцинцуцан» даны пояснения к названию и имени собственному: «Тцинцуцан — место колибри. Али Эмэтэ — имя кн. Таракановой» (СП, V, с. 41). В пояснениях этих, кстати, нет никакой нужды, поскольку оба слова истолкованы в самом стихотворении. В повести «Ка» к первому слову в отрывке: «Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби» (Творения, с. 525—526) — дано примечание: «Филонов» (Творения, с. 700; речь идет о картине «Пир королей») <sup>27</sup>.

Известен только один пример сделанного самим Хлебниковым более подробного комментария. Это примечания, которыми он сопроводил поэму «И и Э». Действие ее разворачивается в каменном веке; состоит поэма в основном из диалогов героя и героини. «Послесловие» же к ней содержит квазиэтнографическое объяснение необычных имен главных героев («И» и «Э»), изложение событийной канвы, на которую в поэме ложатся реплики действующих лиц, и авторскую интерпретацию. Однако даже здесь Хлебников не упоминает ни одного источника своих образов или сюжета.

Этот пример, до некоторой степени близкий к типу примечаний, используемых Ивановым и Ремизовым, является исключением, которое лишь подтверждает правило.

## РАЗДУМЬЯ О МИФЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Как отмечает Ш. Розенталь, в письме в «Русские ведомости» сам Ремизов дает наиболее полное изложение своего подхода к использованию фольклора в литературе, а также своих взглядов на взаимоотношение современного писателя с мифом <sup>28</sup>. Содержание письма позволяет предположить, что воззрения Иванова на роль мифа в литературе задели некую крайне чувствительную струну в душе молодого прозаика.

В письме Ремизов выделяет две задачи, которые он ставит перед собой. Одна заключается в реконструкции народного мифа, пережитки которого обнаруживаются в различных фольклорно-этнографических традициях (обрядов, играх, колядках, суевери-

ях, приметах, поговорах, загадках, заговорах и апокрифических сказаниях). Другая задача — художественное перевоссоздание отдельного фольклорного текста.

Ремизов настаивает на систематичности и научности поисков мифа через фольклор, то есть своей попытки проникнуть в прошлое:

В первом случае, — при воссоздании народного мифа, когда материалом может стать потерявший всякий смысл, но все еще обращающееся в народе, просто-напросто, какое-нибудь одно имя — «Кострома», «Калечина-Малечина», «Спорыш», «Мара-Марена», «Летавица» или какой-нибудь обычай в роде «Девятой пятницы», «Троецypленицы», — все сводится к разнообразному сопоставлению известных, связанных с данным именем или обычаем фактов и к сравнительному изучению сходных у других народов, чтобы в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычая к его душе и жизни, которую и требуется изобразить<sup>29</sup>.

Ш. Розенталь полагает, что в конечном итоге взгляды Ремизова восходят к «теории пережитков» Э. Тайлора, которая ищет в языке и фольклоре следы древних мифов. Однако концепция английского антрополога, относящего миф к эпохе первобытного анимизма, рассматривающего его как своего рода «примитивную науку» и утверждающего, что в процессе эволюции человека миф исчезает, является лишь частичным объяснением воззрений Ремизова. Для него более существенной, нежели взгляды ученых «антропологической» школы (Тайлор, Ланг и т.д.), представляется восходящая к романтикам сравнительно-историческая традиция, наиболее влиятельными сторонниками которой были Макс Мюллер на Западе, А. Афанасьев, Ф. Буслаев и А. Потебня в России. По свидетельству самого Ремизова, он, создавая свои произведения, построенные на фольклорном материале, опирался именно на труды этих ученых.

Хотя роль Иванова как наставника Ремизова в науке о мифе остается неясной<sup>30</sup>, несомненно, что Ремизова привлекала логически стройная теория значимости мифа для современной литературы, которой придерживался Иванов. Именно эта интеллектуальная концепция выделяла хозяина «Башни» среди большинства его современников: его статьи об искусстве и литературе, являющиеся своего рода комментарием к его поэтическим сборникам, вызывали особый интерес.

Идеи Иванова изложены, в частности, в его статье 1907 года «О веселом ремесле и умном веселии». В ней выдвигается идеал средневекового художника-ремесленника, пребывавшего в духовной гармонии с читателем и зрителем, не зараженного болезнью индивидуализма, возникшей во времена Возрождения, когда художник отделился от тех, кому предназначалось его искусство, утратив непосредственное, спонтанное «веселие», свойственное ис-

куству «коллективной» эпохи, и отяготив себя индивидуалистическим «гениальничанием»<sup>31</sup>. Соотнося эти представления с русской действительностью, Иванов отмечает разрыв между художниками, обреченными осуждать и поучать, и истинной русской национальной культурой, определяемой как «умное веселие народное»<sup>32</sup>.

Далее он отмечает значение западной, в истоках своих эллинской (средиземноморской) культуры для России. Эта культура, «хотя и наложила на варваров все свои формы (славянству передала даже формы словесные), хотя и выжгла все свои тавра на шкуре лесных кентавров»<sup>33</sup>, все же не одолела в славянах их исконную природу (созидательность): «царство формы» цивилизовало «царство содержания» (Аполлон частично смягчил Диониса), но не уничтожило способности последнего к возрождению. Сегодня тяготение к эллинской культуре обнаруживает себя сильнее, чем когда бы то ни было, однако оно уводит Россию от ее социальных и национальных задач<sup>34</sup>. Одним из проявлений этого тяготения является декадентское движение, которое, несомненно, обладает определенными художественными достижениями: в исканиях формы, в обособлении поэзии от «литературы» (то есть от традиции русской прозы), в сближении ее с сопредельными сферами искусства, — иными словами, в создании ситуации, когда возможен возврат к примитивному синкретизму в искусстве.

Декадентство в своем движении к символизму вышло за пределы индивидуалистического самоограничения. Обращение к символам открыло пути и к национальной, народной душе, к мифу:

Как первые ростки весенних трав, из символов брызнули зачатки мифа, первины мифотворчества. Художник вдруг вспомнил, что был некогда «мифотворцем» (*μυθολογος*), — и робко понес свою ожившую новыми прозрениями, исполненную голосами и трепетами неведомой раньше таинственной жизни, орошенную росами новых-старых верований и ясновидений, новую-старую душу навстречу душе народной<sup>35</sup>.

Иванов заканчивает статью разделом «Мечты о народе-художнике». Название вполне соответствует содержанию, поскольку это действительно его мечты о будущем:

Искусство идет навстречу народной душе. Из символа рождается миф. Символ — древнее достояние народа. Старый миф естественно оказывается родичем нового мифа <...>

Какою хочет стать поэзия? Вселенскою, младенческою, мифотворческою. Ее путь ко всечеловечности вселенской — народность; к истине и простоте младенческой — мудрость змеиная; к таинственному служению творчества религиозного — великая свобода внутреннего человека, любовь, дежающая в жизни и в духе, чуткое ухо к биению мирового сердца <...>

Мы возлагаем надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души и молим хранящие силы об охране отпечатков вечного на временном и человеческом, — на прошлом, пусть запятнанном кровью, но памяти милом и святом, как могилы темных предков<sup>36</sup>.

Далее следует пророчество о восстановлении живой связи художника с народом и о коллективном (соборном) искусстве, в котором явит себя истинно мифопоэтическое творчество. «Тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла, — исполнитель творческих заказов общины, — рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника»<sup>37</sup>.

Краткие замечания о мифе в письме Ремизова далеко не очевидным образом связаны или схожи с этими тезисами. Однако в той части письма, где Ремизов приводит свои аргументы в пользу примечаний к собственным текстам, содержатся мотивы, довольно близкие взглядам Иванова. Унование на коллективное творчество, на преодоление тягостной изоляции, в которой пребывают художники, на создание в будущем некоего основополагающего образцового мифа — все это созвучно мыслям Иванова о новом народном мифотворчестве.

Взгляды Хлебникова на фольклор и миф далеко не систематизированы: в отличие от Иванова или Ремизова он не был приверженцем какого-либо определенного подхода к мифу, и в его творчестве нет следов прямого влияния филологической науки<sup>38</sup>. Однако Хлебников, так же как и Ремизов, находился под влиянием Иванова. Об этом, как правило, лишь бегло упоминается в научной литературе, хотя сопоставление взглядов и статей Иванова с ранними программными произведениями Хлебникова вскрывает весьма ощутимые связи в представлениях обоих поэтов о мифе и мифологическом мышлении.

Письмо молодого Хлебникова, которым он сопроводил присланные Иванову стихотворения, содержит такое признание: «Читая эти стихи, я помнил о “всеславянском языке”, побег которого должны прорасти толщцы современного, русского. Вот почему именно ваше мнение о этих стихах мне дорого и важно...» (НП, с. 354). Здесь, как отмечает Н. Степанов<sup>39</sup>, Хлебников намекнул на статью Иванова «О веселом ремесле и умном веселии», где в разделе «Мечты о народе-художнике» сказано: «Чрез толщцу современной речи, язык поэзии — наш язык — должен прорасти и уже прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова»<sup>40</sup>.

Более внимательный взгляд на статью Иванова обнаруживает и другие возможные точки соприкосновения. К примеру, там, где Иванов говорит о властной притягательности эллинской культу-

ры — единой культуры Средиземноморья — для варваров, в том числе и славян, он дважды ссылается на историю скифского царя Анахарсиса, чье увлечение всем греческим пересилило верность собственным национальным традициям. Анахарсис, по свидетельству Геродота, был убит собственным народом за богохульство. С этим сюжетом Хлебников, несомненно, был хорошо знаком, и другой тесно связанный с ним сюжет о скифском царе Скиле он переработал в краткую *Lesedrama* «Аспарух»<sup>41</sup>. Для маскировки классического источника были использованы более поздние историко-культурные реалии (Аспарух — имя легендарного болгарского царя), но идеологический подтекст — противопоставление родного славянского мира искусителю Западу — совершенно очевиден. Тот факт, что Иванов в своей статье ссылается на Геродота как на источник, подтверждает правильность прочтения пьесы Хлебникова как культурной аллегории с современными импликациями.

Произведения Иванова проливают свет и на важную статью Хлебникова «Курган Святогора» (1908). Это, пожалуй, наиболее четкое изложение хлебниковских взглядов на мифологизированное Священное Прошлое, воспетое им как идеальная пора духовного лада, утраченного современностью. Заимствуя былинный мотив о смерти Святогора и передаче им своей силы Илье Муромцу, Хлебников говорит о том, что русские, созданные по образу и подобию богатыря, который ассоциируется с божеством, в свою очередь отождествляемым с исчезнувшим древним морем (ледником), обязаны наследовать изначально присущую ему мощь для обретения духовной независимости от Запада. Русские же писатели, утверждает он, не выражают духа народа — даже Пушкин поддался чужеземному влиянию.

Сюжетная оболочка, в которой это подано Хлебниковым, конечно, иная, нежели у Иванова, однако сама мысль о расколе между художественной элитой и народом нам уже знакома. Связь с Ивановым подтверждается и тезисом о том, что язык может стать средством преодоления отрыва от идеалов прошлого. Однако Хлебникову этот процесс видится гораздо более активным, чем Иванову, с точки зрения которого язык поэзии прокладывает себе путь от тайных подземных корней к полногласному общеславянскому словесному лесу. В прошлом, утверждает Хлебников, язык не осмеливался преступить определенные границы, но ныне поэты жаждут «познания от “древа мнимых чисел”» (Творения, с. 579). Эксперименты с деривацией (словотворчество), являющиеся эквивалентом математическим операциям с мнимыми числами или неевклидовой геометрии, узаконены природными свойствами русского языка. Если писатели подчинятся своему родному языку, переориентируют отечественную литературу, направив

ее к истинным корням, то возникнет возможность мистического союза между народом и землей, на которой он обитает. А это уже будет приближением к русскому национальному архетипу.

В центре внимания Хлебникова находится скорее не духовная сфера, а языковая, однако его анализ основной проблемы современной русской культуры — ее оторванности от собственных корней — очень сходен с ивановским. В качестве средства «исцеления» он предлагает не мифотворчество, а словотворчество. Можно ли утверждать, что Хлебников прибег к этому термину, взяв за основу термин из теоретических работ Иванова? По-видимому, можно, как можно говорить и о том, что Хлебников предполагал наличие взаимосвязи между словесным экспериментированием и мифом, наглядное свидетельство чему — некоторые его экспериментальные стихотворения, включая и те, которые он послал Иванову. В них мало явных привязок к какой-либо внетекстовой мифологической традиции, но они *воспринимаются* как миф:

И я свирел в свою свирель,  
И мир хотел в свою хотель.  
Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток.  
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

(Творения, с. 41)

## РАБОТА С МИФОМ: РЕМИЗОВ И ХЛЕБНИКОВ

Выше, при обсуждении причин различия в подходах Ремизова и Хлебникова к автокомментированию, была упомянута общая эстетическая платформа футуризма как движения. Существует и более веская причина: несогласие между Ремизовым и Хлебниковым во взглядах на собственную роль как художников слова, которое отразилось и в их работе с мифом и фольклором.

В одних случаях Ремизов просто соединяет отдельные фрагменты, извлеченные из этнографических источников; в других — усиливает, развивает то, что уже в них заложено<sup>42</sup>; наконец, иногда он замысловато переплетает различные фольклорные нити, сохраняя верность источникам, из которых они были заимствованы. Примером последнего приема является легенда «О безумии Иродиадином», где Ремизов, приурочив время казни Иоанна Крестителя к зимним святкам и воспользовавшись довольно распространенным смешением двух народных праздников Св. Иоанна, совмещает языческие и христианские мотивы, создавая типичный образец «двоеверия». Как было показано выше, в отрывке из письма Ремизова в редакцию «Русских ведомостей», использование такого приема связано с привлечением дополнительных

данных о народном быте и культуре, чтобы «проникнуть <...> к <...> душе и жизни, которую требуется изобразить».

Представления Хлебникова о взаимоотношениях между поэтом и обществом восходили, возможно, к тому же источнику, что и взгляды Ремизова (то есть к Иванову), но с годами он стал занимать все более независимую позицию по отношению к описываемому им миру. Иногда, особенно в период предвоенного расцвета «Гилеи», он видел в себе одного из героев-борцов, будетлян. Позднее, однако, он все чаще и чаще рисует себя изгоем и одиночкой — пророком, гонимым толпой, учителем высших истин (о времени, пространстве, числах и т.п.).

В поэтической системе Хлебникова действуют два до некоторой степени противоречивых фактора. Прежде всего это стремление к достоверности изображения. Хотя Хлебников по образу жизни никак не напоминал кабинетного ученого и всячески избегал указаний на источники, он все же, как правило, был чрезвычайно точен в том, что описывал. Проследив происхождение какого-нибудь из его образов или мотивов и установив первоисточник, можно убедиться, что он не искажен. Подобно какому-нибудь первобытному сказителю, Хлебников не терпит приблизительности, погрешностей в наименовании, заставляя читателя, который хотел бы понять его, приобщиться, например, к его познаниям в таксономии животного или растительного царств<sup>43</sup>.

Вместе с тем Хлебников часто выходит за рамки своих источников, за рамки традиции. Представляя ли себя в образе воинственного будетлянина в лишенной временных и культурных ориентиров сверхповести «Дети Выдры» или же, к концу жизни, изображая себя пророком Зангези — фигурой, подобной Заратустре, имеющей аналоги в индуистских традициях, — Хлебников рассматривает мир сквозь призму собственного мифа. Он не согласен принимать его таким, какой он есть, — мир, где «приобретатели» притесняют «изобретателей», где старики посылают молодежь умирать на войне, где Дантес убивает Пушкина. Мифы, создаваемые им как ответ обществу, которое зачастую для него неприемлемо, мифы о круговороте истории и возмездии, об исцеляющей силе языка не нуждаются в родословной, указанной на полях текста.

Наиболее наглядно различие в способах трактовки мифа и фольклора Ремизовым и Хлебниковым выявляется при сопоставлении текстов, где они обращаются к одним и тем же образам и мотивам. В произведениях обоих писателей-модернистов мы обнаруживаем немало совпадений в использовании этнографического материала<sup>44</sup>. Для сравнительного анализа мы остановимся на образе *каменной бабы* — древнего изваяния, сплошь и рядом встречавшегося в русских степях.

Один из рассказов в цикле Ремизова «К морю-океану» озаглавлен «Каменная баба». Два главных его героя, Алалей и Лейла, разглядывают каменную фигуру, а она рассказывает им этимологическую легенду:

Я баба непростая, я Каменная баба, — провещалась баба, — много веков стою я в вольной степи. А прежде у Бога не было солнца на небе, одна была тьма, и все мы в потемках жили. От камня свет добывали, жгли лучинку. Бог и выпустил из-за пазухи солнце. Далось тут все диву, смотрят, ума не приложат. А пуще мы, бабы! Повыносили мы решета, давай набирать свет в решета, внести в ямы. Ямы-то наши земляные без окон стояли. Подыдем решето к солнцу, наберем полным-полно света, через край льется, а только что в яму — и нет ничего. А Божье солнце все выше и выше, уже припекать стало. Притомились мы, бабы, сильно, хоть света и не добыли. А солнце так и жжет, хоть полезай в воду. Тут и вышло такое — начали мы плевать на солнце. И превратились вдруг в камни<sup>45</sup>.

Ремизов в примечании к тексту, впервые появившемся только при его книжной публикации, называет в качестве источника исследования А. Афанасьева. Действительно, один из разделов трехтомного труда этого фольклориста «Поэтические воззрения славян на природу» содержит краткое замечание, связывающее южнорусские изваяния с легендами о великанах, обращенных в камень: «...Девушка несла ведра с водою и окаменела — намек на те кружки, из которых облачные девы льют на землю дожди. Подобные представления связываются на юге России с каменными бабами»<sup>46</sup>.

В рассказе Ремизова каменная баба, свидетельница глубокого прошлого, наказанная Богом за грех, предостерегает двух путешественников от дурных поступков. Порождение мифологизирующей фантазии, она полноправно существует в мире чудесного, вызванном к жизни самим писателем.

Образ каменной бабы довольно част и у Хлебникова, причем функционирует он по-разному. Рассмотрим здесь два случая. В поэме «Ночь в окопе», посвященной теме гражданской войны, три каменных изваяния оказываются свидетелями сражений между красными и белыми, очевидцами людского горя, порожденного братоубийственным конфликтом:

Чтоб путник знал об старожиле,  
Три девы степи сторожили,  
Как жрицы радостной пустыни.  
Но руки каменной богини,  
Держали ног суровый камень.  
Они зернистыми руками  
К ногам суровым опускались,  
И плоско мертвыми глазами  
Былых таинственных свиданий

Смотрели каменные бабы.  
Смотрело  
Каменное тело  
На человеческое дело.  
(Творения, с. 279—280)

В этом отрывке изваяния символизируют движение истории и не вызывают явных фольклорных или мифологических ассоциаций.

В другом тексте периода гражданской войны, «Каменная баба», центральный образ несет иную семантическую нагрузку. Поэта, лирического героя стихотворения, сначала поражают истуканы в степи: «Они суровы и жестоки, / Их бусы — грубая резьба. / И сказок камня о Востоке / Не понимают ястреба» (Творения, с. 255). Одной из каменных фигур он даже выражает нечто вроде насмешливого сочувствия: «Здесь стоять осуждена / Как пристанище козявок, / Без гребня и без булавок» (Творения, с. 256). Но затем следует переход к смелому, все трансформирующему образу: мотылек дает и жизнь, и разум каменной статуе, — довольно прозрачная аллегория, недвусмысленно связанная с идеей Революции. Заканчивается стихотворение великолепным космическим танцем, перечеркивающим обычные свойства неживых физических тел:

Камень кумирный, вставай и играй  
Игор игрою и грома.  
Раньше слепец, сторож овец,  
Смело смотри большим мотыльком,  
Видящий Млечным Путем.  
Ведь пели пули в глыб лоб, без злобы, чтобы  
Сбросил оковы гроб мотыльковый, падал в гробы гроб.  
Гоп! Гоп! В небо прыгай, гроб!  
Камень, шагай, звезды кружи гопаком.  
В небо смотри мотыльком.  
Помни, пока, эти веселые звезды, пламя блистающих звезд, —  
На голубом сапоге гопака  
Шляпкою блещущий гвоздь.  
Более радуг в цвета!  
Бурного лета лета!  
Дева степей уж не та!

(Творения, с. 256).

Здесь перед нами миф, — но весь, от начала до конца, созданный воображением поэта. И достоверность текста, и реальность внетекстового объекта отброшены в сторону в смелой мифологеме пляшущего, освобожденного от оков изваяния.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на определенную связь между поэтическими системами Иванова, Ремизова и Хлебникова в способах решения ими сходных творческих задач, раскрываются существенные типологические различия. Отношения оппозиции выявляются между Ивановым и Ремизовым, с одной стороны (при некоторых расхождении внутри этой пары), и Хлебниковым — с другой; иными словами, между символизмом, определяемым достаточно широко, чтобы отнести к нему Ремизова, и футуризмом, вначале связанным с символизмом, но довольно скоро открыто порывающим с ним. Анализ показывает, что применение дифференцирующего понятия «поэтическая школа» имеет содержательный смысл, и оно глубоко мотивировано при изучении русской литературы Серебряного века. Это понятие не следует подменять привлекательным, однако чрезмерно нивелирующим понятием «модернизм».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> И в а н о в В. И. Собрание сочинений. Т. II. Под ред. Д. В. Иванова и О. А. Дешарт. Bruxelles, 1974, с. 723. К мнению О. Дешарт об отношениях Иванова с Ремизовым следует относиться с осторожностью. Шарлотта Розенталь в частной беседе любезно обратила наше внимание на письмо Ремизова Г. Чулкову от 8 августа 1906 г., где автор письма упоминает о своих почти ежедневных визитах к Иванову (ОР РГБ, ф. 371, к. № 4, ед. хр. 46).

<sup>2</sup> О. Дешарт обещала осветить этот вопрос в третьем томе «Собрания сочинений» Иванова (см. предыдущую сноску). Однако соответствующий материал там не появился.

<sup>3</sup> «Вихрь силы вещи Иванова повествует о темном бессильном порыве, гордо отказывающе <мся> от неправого счастья ради правого несчастья. Так как право есть корень счастья в будущем, то эта вещь повествует о русском несчастье, отказывающемся от счастья Европы или завешенн <ого> занав <есом> настоящего счастья внуков. Подчеркивает, что эти вещи суть верхушки творчества именованных твор <цов>, <олицетворяющих> безличную народную единицу» (НП, с. 425).

<sup>4</sup> Напротив, имя Ф. Сологуба, чьи произведения Хлебников, безусловно, хорошо знал, а роман «Навьи чары» когда-то даже намеревался взять в качестве образца для одного из главных своих текстов (НП, с. 354—355), превращается в весьма нелестное «Ф. Губосал» в наброске манифеста Крученых и Хлебникова для «Рыкающего Парнаса» (СП, V, с. 249).

<sup>5</sup> См.: ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 92, л. 14, 28 об., 48 об.

<sup>6</sup> Р е м и з о в А. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978 (репр. изд. 1923 г.).

<sup>7</sup> М а р к о в В. Ф. Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову. — In: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982, S. 429—449.

<sup>8</sup> См.: В а р а н Н. Temporal Myths in Xlebnikov: From «Deti Vydry» to «Zangezi». — In: Myth in Literature. Ed. by A. Kodjak, K. Pomorska, S. Rudy. Columbus, 1985, p. 63—88.

<sup>9</sup> Марков В. Письма А. М. Ремизова..., с. 438.

<sup>10</sup> Обвинения против Ремизова появились впервые в статье «Писатель или списыватель?» — *Биржевые ведомости*. 1909, № 11160, 15 июня.

<sup>11</sup> Это не просто донкихотство или эксцентризм. Не исключено, что за этим стоят более серьезные вещи, имеющие отношение к национализму Хлебникова и его возможной связи с черносотенным движением. Ср. в письме: «Мы должны выступить защитниками чести русского писателя, этого храма, взятого на откуп, — как гайдамаки, — с оружием в руках и кровию... Пусть Ал<ексей> Мих<айлович> помнит, что каждый из друзей гордо встанет у барьера защищать его честь и честь вообще русского писателя: как гайдамак вставал за право родины» (НП, с. 359). Подобные взгляды, непосредственно ассоциирующиеся с черносотенными, высказываются в рассказе «Велик-день» и в «Снежимочке».

<sup>12</sup> Образы насекомых играют заметную роль во многих произведениях Ремизова.

<sup>13</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 332.

<sup>14</sup> Там же, с. 333.

<sup>15</sup> Возможностью сравнить тексты, вошедшие в сборники «Посолонь» и «Лимонарь», с их первыми публикациями мы обязаны Алексу Шейну, который любезно предоставил в наше распоряжение свое богатое собрание ремизовских материалов.

<sup>16</sup> См.: Ремизов А. Сочинения. Т. VII. Отреченные повести. СПб., 1912, с. 201.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Ремизов А. Письмо в редакцию. — *Русские ведомости*. 1909, № 205, 6 сентября.

<sup>19</sup> Сходная апелляция к русской литературной практике, не знавшей ссылок на источники фольклорных заимствований, имеется и у Пришвина, выступившего в защиту Ремизова от нападок: «По литературной традиции, начиная от Пушкина, народная поэзия используется у нас без ссылок на источники» (Пришвин М. Плагиатор ли А. Ремизов? Письмо в редакцию. — *Слово*. 1909, № 833, 21 июня, с. 5).

<sup>20</sup> Ремизов А. Письмо в редакцию.

<sup>21</sup> См. предисловие Ольги Раевской-Хьюз к кн.: Ремизов А. Россия в письменах. Т. I. New York, 1982, с. 5 (репр. изд. 1922 г.).

<sup>22</sup> Особенно поразительно здесь постоянство подхода. И в сборниках «Посолонь» и «Лимонарь», и в книге «Россия в письменах» Ремизовым приводятся сведения о генеалогии привлекаемого материала. Будь то миф, реконструированный им, или средневековый текст, извлеченный из забвения и представленный современному читателю, писателя неизменно заботит степень правдоподобия, достоверности «сообщаемого». В более поздней книге, где автор выступает как посредник, признающийся в своем «пристрастии к старой бумаге и буквам, непонятным для нынешнего глаза» (Ремизов А. Россия в письменах, с. 11), комментарии даются непосредственно в тексте, в более ранних произведениях — в примечаниях.

Два примера из «России в письменах», где, по словам Ремизова, он «затял по обрывышкам, по никому ненужным запискам и полустертым надписям, из мелочей, из ничего представить нашу Россию» (с. 14):

(а) «Полиция. Безалаберное»: «В белой обложке лежит на моем столе толстое дело Ветлужского Полицейского Управления. «Дело о записках, прибитых в ночь с 8 на 9 августа к квартирам в городе Ветлуге»» (с. 36);

(б) «Сундук. Елизаветинское»: «В новолодожском Загвоздьё в проходной комнате старого Философского дома долгие годы стоял расписной сундук.

Про сундук знали одно, что хранится в нем дедовское добро, покойного еще Никиты Егоровича Философова, двоюродного пра-прадеда нашего Дмитрия Владимировича Философова, — какая-то ветошь, которая никому не нужна.

Сам Никита Егорович помер в 1779 году, сын его Иларион Никитич в конце 30-х, а внук — Алексей Иларионович в 1874-м» (с. 51).

Приверженность Ремизова к примечаниям в ранних сборниках, возможно, вызвана и тем, что используемый им материал — главным образом устный, хранимый в народной памяти, а не в письменной традиции, не на бумаге.

<sup>23</sup> Пришвин также указывает на сходство между примечаниями Ремизова и средневековой традицией: «Пишет он эти ссылки, пользуясь заветом средневековых художников: не знать в себе мастерства, облегчать другим трудный путь» (Пришвин М. Плагиатор ли А. Ремизов?).

<sup>24</sup> Venstock S. At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text. — *PMLA*. 1983, vol. 98, № 2, p. 207.

<sup>25</sup> Там же, p. 206.

<sup>26</sup> См.: Роморска К. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague—Paris, 1968, p. 83—86.

<sup>27</sup> Пояснительную функцию примечаний Хлебников иногда передоверяет самому тексту: то ли посредством металингвистических формулировок, как в стихотворении «Видите, персы, вот я иду...», то ли путем включения в произведение своеобразного словаря. Так, в «сверхповести» «Зангези» (Плоскость VII) ее одноименный герой — поэт, пророк, двойник Хлебникова — ораторствует перед толпой, произнося текст, насыщенный словами «звездного языка» (одной из разновидностей поэтической речи Хлебникова); затем следует чтение толпой «летучки», которая содержит толкование этих слов (Творения, с. 480—481).

<sup>28</sup> Rosenthal Ch. Remizov's «Sunwise» and «Leimonarium»: Folklore in Modernist Prose. — *Russian Literature Triquarterly*. 1985, № 19, p. 95—111.

<sup>29</sup> Ремизов А. Письмо в редакцию.

<sup>30</sup> Rosenthal Ch. Aleksej Remizov and the Literary Uses of Folklore (Ph.D. dissertation, Stanford Univ.). 1979, p. 19.

<sup>31</sup> См.: Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. III. Bruxelles, 1979, с. 63.

<sup>32</sup> См.: Там же, с. 69.

<sup>33</sup> Там же, с. 70.

<sup>34</sup> См.: Там же, с. 71.

<sup>35</sup> Там же, с. 75—76.

<sup>36</sup> Там же, с. 76—77.

<sup>37</sup> Там же, с. 77.

<sup>38</sup> См. об этом: Ваган Н. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic. — In: Velimir Xlebnikov: A Stockholm Symposium. Ed. by N.A.Nilsson. Stockholm, 1985, p. 13—14. Наш комментарий касается главным образом мифа. Более подробный анализ вопроса о фольклоре в произведениях Хлебникова см. в наст. книге в статье «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова».

<sup>39</sup> См.: Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 13.

<sup>40</sup> Иванов В.И. Собрание сочинений, т. III, с. 76.

<sup>41</sup> См. в этой связи: Доватур А. И., Каллистов Д. П., Шишова И. А. Народы нашей страны в «Истории» Геродота: тексты, перевод, комментарий. М., 1982, с. 317—318; см. также в наст. книге статью «Хлебников и «История» Геродота».

<sup>42</sup> Ср. замечание Пришвина: «Можно двумя способами сделать худож. рассказ произведений народной поэзии: 1) развитием подробностей (амплификация), 2) прибавлением к тексту» (Пришвин М. Плагиатор ли А. Ремизов?).

Ремизов также употребляет термин «амплификация» (Р е м и з о в А. Письмо в редакцию).

<sup>43</sup> Ремизов тоже ревнитель такой точности: «Избегать общих определений: если говорится о деревьях, надо обозначить: береза, сосна. Не надо общих определений, как “тоска”, “зависть”, а надо показать. Никаких “девушек” и “молодых людей”» (К о д р я н с к а я Н. Алексей Ремизов. Paris, 1959, с. 129).

<sup>44</sup> Приведем некоторые примеры (материалы по Ремизову взяты из собрания Алекса Шейна):

а) В одном из поздних рассказов Ремизова, «Мавка. Неизданная карпатская сказка» (*Новоселье*. 1943, № 6, октябрь—ноябрь, с. 3—5), изображено устрашающее сверхъестественное существо, женщина-чудовище, из украинского фольклора. Образ мавы часто встречается и у Хлебникова; в период мировой и гражданской войн он приобретает в его стихах апокалиптические черты.

б) Оба писателя обращаются к описанию распространенного в России народного обряда, «похорон мух», совершаемого 1 сентября (по старому стилю). Этот обряд, как отмечает Ремизов в примечании к короткому рассказу «Погребение мухи, блохи и комара», исполнялся для избавления крестьянских домов от насекомых: «сложилось поверье, будто в домах, где их водится много, стоит только закопать под 1 сентября по одному “зверю” и все они выведутся» (Р е м и з о в А. Рассказы. СПб., 1910, с. 253). В ремизовском тексте рассказчик, не объясняя своих действий, подробно описывает, как он совершал обряд. Небольшой эпизод насыщен подробностями: как каждое насекомое было поймано, как его клали в изготовленный из какого-либо овоща гроб, как рассказчик нес его к реке и бросал в воду. Текст создает атмосферу торжественного захоронения, напоминающего ритуал погребения человека: «И бросил я коробку в реку, — поплыла коробка: муха, блоха и комар, и плыла по реке в море-океан. Оно примет их, оно не может не принять заснувших зверей, и сохранит там на своей груди, чтобы весной вернуть» (там же, с. 200). У Хлебникова этот же обряд — как второстепенная деталь — упомянут в его «календарном» стихотворении «Русь зеленая в месяце Ай!..». Описывая деревенскую жизнь в сентябре, он замечает: «А вечером жужжит веретено. / Девы с воплем притворным / Хоронят бога мух, / Запекши с малиной в пирог» (Творения, с. 160). Об этом стихотворении см. в наст. книге статью «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова» (с. 137—141).

в) Наконец, у Ремизова в плаче об истерзанной революцией России — «На красном поле» — мы дважды встречаем вставленные в торжественный текст строки: «Йо, йа, цолк! Йо, йа, йо, цолк! Йо, йа, йо, цолк! / Пац, пац, пац, пац, пац, пац, пац, пац» (Р е м и з о в А. На Красном поле. — *Арзус*. 1917, № 7, с. 73, 78). Это — знаменитая «песня русалок», используемая Хлебниковым в его ранней фольклорной стилизации «Ночь в Галиции» (Творения, с. 92) и заимствованная им из книги И. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков». У Ремизова та же заузная песня служит контрапунктом к плачу, являя собой как бы вторжение первобытного, языческого, дикого элемента в трагическую современность.

<sup>45</sup> Р е м и з о в А. Сочинения. Т. VI. Сказки. СПб., 1911, с. 215—216.

<sup>46</sup> А ф а н а с ь е в А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. II. М., 1868, с. 677.

**ТРИРОДОВ СРЕДИ СИМВОЛИСТОВ:  
ПО ЧЕРНОВИКАМ  
«ТВОРИМОЙ ЛЕГЕНДЫ»  
ФЕДОРА СОЛОГУБА**

Произведения Федора Сологуба были когда-то предметом широких дискуссий для его современников, особенно в период с 1907 по 1913 год, на который пришелся пик популярности писателя<sup>1</sup>. Однако впоследствии по целому ряду причин его творчество, а тем более технические особенности его литературного мастерства, не привлекали серьезного внимания ученых. Так, до появления в серии «Библиотека поэта» тома его стихов<sup>2</sup> у нас не было реальной возможности проследить, как происходило у Сологуба превращение черновых набросков в окончательный текст. Столь же редкими были и наблюдения над прозой Сологуба<sup>3</sup>. Неудивительно поэтому, что происхождение отдельных тем и образов его произведений — вопрос, обычно весьма интересующий литературоведов, — фактически также оставался вне поля зрения исследователей<sup>4</sup>.

Последовавшая за «Мелким бесом» трилогия Сологуба «Творимая легенда» вызвала более оживленную полемику, нежели многие другие его произведения. В течение нескольких лет, пока продолжалась публикация отдельными частями первой редакции романа (под названием «Навыи чары»), книга и ее автор служили объектом постоянных нападков критики. В этом потоке оскорблений и насмешек, объясняющихся самыми разными причинами, несомненно, заслуживает внимания тонкая и остроумная, хотя и

---

Trirodov among the Symbolists: from the Drafts for Sologub's «Tvorimaja legenda». — In: Neue Russische Literatur. Almanach 2—3. 1979—1980, S. 178—201. Печатается с разрешения Institut für Slavistik, Universität Salzburg.

© Universität Salzburg, 1980

не во всем точная статья Корнея Чуковского<sup>5</sup>. Лишь полвека спустя Й. Холтхузен в небольшой монографии, посвященной трилогии, непредвзято рассмотрел историю публикации романа, выявил его связь с некоторыми идейными спорами того времени, проанализировал композицию и стиль произведения, а также роль утопии и фантастики в нем. За работой Холтхузена последовала хотя и краткая, но во многом ошибочная статья А. Фидда. А сравнительно недавно появились три исследования, посвященные конкретным вопросам поэтики трилогии Сологуба<sup>6</sup>.

Цель настоящей статьи, а также других продолжающих ее исследований, — выявить методы и приемы работы Сологуба над «Творимой легендой». Материалом для нас послужили его рукописные и машинописные черновики, входящие в состав обширного архива Ф. Сологуба в Отделе рукописей Института русской литературы (фонд 289). Этот материал проливает свет на то, как автор подходил к выбору возможных вариантов формы и содержания трилогии, и дает объяснения ряду любопытных особенностей окончательного текста. Отдельные выдержки из черновиков будут приведены ниже. Помимо их важности с историко-литературной точки зрения, некоторые из этих не публиковавшихся ранее текстов имеют еще и самостоятельную художественную ценность и вполне заслуживают того, чтобы быть включенными в корпус произведений Сологуба.

В последующих работах мы предполагаем также рассмотреть отдельные литературные и внелитературные источники трилогии, что позволит рассеять некоторые прочно утвердившиеся в истории литературы заблуждения по поводу «Творимой легенды» и углубить понимание сложной семантики романа.

Наиболее ранний полный черновой вариант «Творимой легенды» представлен рядом материалов, объединяемых четырьмя единицами хранения в фонде Сологуба (ф. 289, оп. 1, ед. хр. 531—534). Деление на четыре папки скорее произвольное и никоим образом не соответствует структуре романа. Каждая единица хранения состоит из конвертов с вложенными в них небольшими прямоугольными полосками бумаги. Эти листки, на которых записан текст черновой редакции романа, и позволяют нам составить представление о методе работы Сологуба. Каждый листок содержит короткий отрывок текста размером от фразы до абзаца. Когда автор хотел что-либо изменить, соответствующее место перечеркивалось горизонтальной чертой. Отвергнутый вариант сохранялся, а новый, более предпочтительный, написанный на чистом листке, занимал место перед старым. Таким образом, последовательно сложенные листки конвертов представляют собой связный текст, обнаруживающий слои более ранних вариантов.

Листки обычно пронумерованы, а общее их количество, как правило, указано на самом конверте. Во многих случаях наличие на конверте нескольких зачеркнутых цифр говорит о том, что эта часть черновика была переработана и расширена. Большинство конвертов соответствуют главам романа и имеют одинаковую с ними нумерацию. В ряде же случаев главу составляют несколько конвертов.

Тематически подавляющее большинство листков переключается, в общих чертах, с опубликованными редакциями романа, хотя существуют и некоторые важные отличия. Папки содержат также небольшое количество вспомогательных материалов и наброски эпизодов, которые Сологуб обдумывал, но в конечном итоге изъясил из черновика. Основная их часть находится в двух конвертах. Один из них (№ 33 в ед. хр. 531), помеченный: *0. Восстание. Конец*, — содержит подробный рассказ о подавлении восстания в городе Скородоже. Это описание многочисленных казней, в том числе казни главных героев романа Георгия Триродова и его возлюбленной — позднее жены — Елисаветы Рамеевой. На другом конверте (№ 1 в ед. хр. 532) стоит пометка: *0. Петербург*.

Непронумерованные листки этого конверта существенно различаются между собой по содержанию: это либо разрозненные, либо тем или иным образом сгруппированные заметки, относящиеся к разным частям романа. Среди вспомогательных материалов есть листки, свидетельствующие о поиске Сологубом стилистических вариантов; так, например, иногда он выписывает ряд синонимических выражений для отдельного слова<sup>7</sup>. Листок с длинным списком названий рек, в большинстве своем вымышленных, указывает на то, как тщательно автор подходил к ономастике трилогии. Особый интерес представляет маленький карандашный набросок приблизительной топографии города Скородожа и его окрестностей, где развивается действие первой и последней частей романа («Капли крови» и «Дым и пепел»).

Другие материалы непосредственно связаны с главными темами и персонажами романа. На двух следующих друг за другом листках речь идет о королеве Объединенных островов Ортруде, героине второй части трилогии, ее супруге Танкреде и их планах обучения молодежи. Еще один листок содержит беглый набросок на тему поклонения королевы Люциферу<sup>8</sup>. За ним — целая пачка листков, на которых полностью записан эпизод, отсутствующий и в черновиках, и в изданиях: Ортруда, беременная от Танкреда, приходит к врачу, безуспешно добиваясь аборта.

Два листка, посвященных Елисавете Рамеевой, содержат в зародыше связанные с ней ключевые мотивы романа<sup>9</sup>. Еще один — формулу композиционного приема «параллельных жизней», ко-

торый в определенные моменты повествования сближает Ортруду и Елисавету<sup>10</sup>.

Остальные листки — все, кроме двух, — посвящены многоликому Георгию Триродову — помещику, химику, поэту и визионеру-утописту<sup>11</sup>. Большая часть из них (тридцать четыре) составляет каркас незавершенного эпизода поездки Триродова в Петербург; ниже они будут рассмотрены более подробно. Сначала, однако, остановимся вкратце на других листках. Один касается политики. Запись «Приезжий *агитатор* остановился у Триродова. В секрете. Привела Алкина» перекликается со сценой из главы 19, в которой Триродов соглашается укрыть у себя агитатора, социал-демократа, прибывшего в Скородож (т. 18, с. 107). На другом листке — набросок ощущений, испытываемых героем из-за странных сдвигов в восприятии времени:

Триродову кажется, что все совершается страшно медленно [а он быстро т <ак> ч <то> исчезает] — или страшно быстро [а он медленно т <ак> ч <то> обморок]<sup>12</sup>.

Этот мотив не был реализован в романе. Не развил Сологуб и другую идею, которая бы увеличила список научных «открытий» Триродова:

Триродов изготовил напиток для чтения чужих мыслей.

Он имеет короткое, часа на три, но яркое действие.

Действие его прекращалось постепенно.

Пользуясь действием этого напитка, он прозревал иногда в темные души животных<sup>13</sup>.

И наконец следующая, необыкновенно смелая фантазия неожиданным образом связывает Триродова с «тихими детьми» («тихими мальчиками») — странно воскресшими юношами, живущими в его доме, чьи оккультные способности проявляются в ключевые моменты повествования:

Омолодение.  
Превращение в мальчика.  
Мальчик идет к [Нине] —  
Елисавете.  
В тихом аспекте.

Возможность использования такой метаморфозы также осталась нереализованной. Задним числом, учитывая неспособность современных Сологубу критиков понять роль «тихих детей» в романе, можно лишь оценить уместность этого решения автора.

Теперь обратимся к эпизоду, связанному с поездкой Триродова в Петербург. Ниже следует его реконструкция. Не изменяя текста, имеющегося на каждом отдельном листке, мы расположим их, однако, в несколько другом порядке, добавив соответствующую нумерацию<sup>14</sup>.

< 1 > В это время Триродов получил приглашение приехать в Петербург, переговорить с одним высокопоставленным лицом.

< 2 > Триродова вызвали в Петербург объяснить по поводу его кандидатуры на престол.

< 3 > Триродов поехал в Петербург.

< 4 > В Петербурге Триродов посетил очень многих, и встретился со многими [современными] деятелями того времени.

< 5 > Днем, часа в три, Триродов поднимался по одной из парадных лестниц громадного дома на углу Питейной и Носковой улиц.

< 6 > Здесь, в четвертом этаже, жили Пирожковские. Квартира их произвела на него странное впечатление.

< 7 > [Вечером Триродов пошел к Пирожковским. Квартира их [ему] произвела на него странное впечатление еще днем.]

Таинственные переговоры на лестнице.

Сарайная чистота.

< 8 > Пустили его не сразу.

После звонка не скоро за дверью раздался шорох.

Приоткрылась дверь, заложенная на цепочку.

< 9 > Служанка, похожая на стилизованную барышню, [спросил < а > ] выглянула из-за двери.

< 10 > Вечером Триродов пошел к Пирожковским.

< 11 > У Пирожковских сегодня было много гостей.

< 12 > Были шумные и совершенно-интеллигентские разговоры.

< 13 > Менгерова доказывала, что это совсем не так, а совершенно наоборот.

< 14 > Лозанов шепелявил и говорил о поле и о Христе.

< 15 > Тарташев вел разговоры об академии и о Христе.

< 16 > Силенкин-Тинский шурил глаза и блаженно улыбался.

< 17 > Кернавцев смешивал наготу с хождением без штанов.

< 18 > Кувель смешил сам себя.

< 19 > Кадимир Пиппиус.

< 20 > Линаида Пиппиус.

< 21 > Брячислав Диванов потряхивал кудрями и, произнося высокопарные слова в нос, вешал.

< 22 > Разговаривали об Эммануиле.

< 23 > Триродов на вечере у Вячеслава Иванова.

< 24 > [Павильон] (башня)

Чердак.

< 25 > Диванов принимал гостей очень различно.

< 26 > [Как Диванов принимает гостей]

Важных

профессоры реверансы

Невлиятельных

спиной.

< 27 > Низовский

Юраша

Его жена.

- Какой он ваш Юраша!  
— Слон Слонович.  
<28> Болванообразный трудовик Силкин.  
<29> Минский, Горький и другие литераторы.  
<30> Говорили о Вологубе-Тетерникове. Минский прочел свое двухстишие.  
<31> — Ужель и он, Тетерников,  
Попал в число соперников?

Часы от Мозера  
Упали в озеро.

- <32> — Нет, он — не смешной.  
<33> — Ваши тихие мальчики — прелесть!  
<34> — Вы ошибаетесь. Мои тихие мальчики не годятся для разврата.  
Да их и нет в мире живом. Это — моя мечта.

Необходимость прибегнуть к реконструкции была вызвана тем, что текст, обнаруженный нами в конверте, не выглядит как единое целое. Конечно, от раннего черногового наброска нельзя ожидать той же степени завершенности, что и от белого варианта: избыточность и даже некоторая внутренняя противоречивость здесь вполне естественны. Однако это не объясняет очевидных нарушений логики, которые выявились в самом порядке расположения листков. Даже если сделать скидку на возможные сомнения автора по поводу данного эпизода и его незаконченность, напрашивается предположение, что раньше листки составляли более связное целое, впоследствии, однако, разрушенное, — может быть, это произошло тогда, когда они еще находились в распоряжении автора, а может, и после передачи их в архив. При отсутствии авторской нумерации такая путаница в черновиках весьма вероятна.

Наша реконструкция — не более чем попытка восстановить логическую последовательность в содержании черновиков. Осуществляя ее, мы не утверждаем, что данный ряд соответствует первоначальному замыслу самого Сологуба. Но предпринятые перестановки листков позволяют выстроить вполне мотивированный, внутренне непротиворечивый текст, как нам кажется, близкий к конечному замыслу автора.

Располагая листки по-новому, мы исходим из описанных выше приемов работы Сологуба, общих логических соображений и конкретного содержания эпизода. В некоторых случаях возможны иные решения. Для тех, кто хотел бы их проверить как по всему эпизоду в целом, так и в отношении любой его части, приводим исходный порядок листков в конверте (пользуясь нашей нумерацией): 14—15—16—17—18—19—20—21—11—10—7—9—8—6—5—4—3—1—2—27—26—25—32—24—23—28—31—30—29—34—33—13—12—22. Мы старались свести изменения к миниму-

му, оставляя нетронутыми те группы листов, которые представлялись логически связными.

Приведем мотивировки перестановок:

а) Хотя листки 1—4 находились в середине пачки, ясно, что сведения о причинах, побудивших Триродова посетить столицу, должны предшествовать рассказу о его петербургских занятиях. Листок 2 является вариантом листка 1; видимо, Сологуб не решил, какой из них предпочесть.

б) Листки 5—11 изначально следовали друг за другом почти в обратном порядке непосредственно за листками 14—21. Они сообщают, что Триродов посетил чету Пирожковских днем, а затем пришел вечером, и, таким образом, явно должны предшествовать тем, где перечисляются гости. Расположение их относительно друг друга определяется с меньшей долей уверенности; так, листки 8—9, описывающие квартиру Пирожковских, могли бы следовать и за листком 10.

в) Листки 12 и 13 были взяты из конца пачки. Их место довольно гипотетично, поскольку ничто в содержании этих листов не мешает сгруппировать их с другими записями, относящимися ко второму вечеру, на котором присутствовал Триродов. Однако место номера 12 мотивируется его содержанием — общей картиной приема у Пирожковских, которая затем обрастает подробностями в последующих листках; листок же 13 построен по той же схеме, что и листки 14—21, и хорошо согласуется с ними.

г) Содержание листка 22, последнего в конверте, позволило нам скомпоновать его с другими записями, относящимися к посещению Триродовым четы Пирожковских (см. ниже). То место, которое он занимает сейчас в нашей реконструкции, было выбрано произвольно.

д) Листки 25 и 26 лежали в обратном порядке. Знание механизма работы Сологуба над черновиком оправдывает эту перестановку.

е) Опять же по своему содержанию номер 27 стоит в одном ряду с другими листками, относящимися к посещению Триродовым салона Вячеслава Иванова, или, как он еще назван в тексте, Брючеслава Диванова. Однако его место внутри этой группы определено произвольно.

ж) Аналогичным образом, руководствуясь содержанием, мы поменяли местами листки 30 и 31, лежавшие в конверте в обратном порядке.

з) Листок 32 может быть либо ответом на двустихия листка 31, либо репликой к разговору, о котором сообщает листок 30. В любом случае его перенос с места после номера 25 представляется оправданным.

У реконструируемого нами эпизода есть две грани, требующие внимательного анализа: 1) его соотношение, действительное и возможное, с романом и 2) его соотношение с внетекстовой реальностью. Рассмотрение этих моментов поможет понять и мотивы, побудившие Сологуба отказаться от включения в роман комической зарисовки литературного мира Петербурга.

На непосредственную связь эпизода с сюжетом «Творимой легенды» указывает листок 2: «Триродова вызвали в Петербург объяснить по поводу его кандидатуры на престол». Эта фраза достаточно недвусмысленно указывает наиболее вероятное место этого эпизода в романе. В конце главы 90 сообщается, что выдвижение кандидатуры Триродова на престол королевства Объединенных островов вызвало беспокойство в правительственных кругах России (т. 20, с. 159—160). Описание его поездки в столицу с целью развеять эту тревогу было бы здесь вполне уместным, а заодно позволило бы автору ввести и другие петербургские мотивы.

Листки 5—22, описывающие посещение Триродовым салона Пирожковских, обеспечивают тематическую связь с романом. В главе 33, беседуя с неожиданным посетителем, князем Эммануилом Осиповичем Давидовым (то есть с самим Иисусом Христом, что с очевидностью следует из его титула и полного имени), Триродов замечает: «Я много слышал о вас от Пирожковских. Вы знаете, конечно, — они вас очень любят и ценят» (т. 18, с. 297). Это замечание не вызывает реакции у князя, чему дается следующее объяснение:

Казалось странным, что он ничего не ответил на слова о Пирожковских, как будто бы слова Триродова прошли, как мимолетные тени легких снов, мимо него, даже не задев ничего в его душе. А между тем супруги Пирожковские всегда говорили о князе Давидове, как о хорошем знакомом. — «Вчера мы обедали у князя», — «князь кончает новую поэму», — просто «князь», давая понять, что речь идет об их друге, князе Давидове. Впрочем, вспомнил Триродов, у князя Давидова много знакомых, и собрания в его доме многолюдны.

(т.18, с. 297—298)

Этот отрывок подтверждает правильность соотнесения листка 22 с приемом у Пирожковских («Разговаривали об Эммануиле»)<sup>15</sup>.

Смысл иронических образов четы Пирожковских — как в главе 33, так и в этом черновом эпизоде — становится ясен, если вспомнить, что прототипами Пирожковских были Д. Мережковский и его жена З. Гиппиус<sup>16</sup>. Учитывая роль христианства в их личной судьбе, общественной деятельности (например, организация Религиозно-философских собраний 1901—1903 гг.), публицистике и художественном творчестве, равнодушие изображенно-

го в романе Христа к их литературным воплощениям глубоко значимо<sup>17</sup>.

Развенчивание Сологубом религиозных претензий Мережковских представляет собой нечто большее, чем отдельную ремарку или случайный поворот повествования, которое легко вмещает разнообразные отступления, в том числе и полемические. Сцена встречи Триродова с Давидовым и его подчеркнутый отказ от христианского пути — это одно из внешних проявлений несогласия Сологуба с отношением Мережковского и Гиппиус к революции 1905 года. Центральным пунктом полемики была статья Мережковского «Грядущий Хам» (полностью опубликована в 1906 г.)<sup>18</sup>.

В этом вызвавшем бурные споры произведении Мережковский выразил тревогу по поводу того будущего, к которому могут привести революционные политические и социальные перемены. Свои опасения он обосновывал отсутствием глубокой духовности у большинства людей, подчиненностью их духу мещанства, бездушному позитивизму, разъедающему не только Россию, но и западную цивилизацию. Все эти качества, в конечном счете, — порождение дьявола. Проявляются они в целом спектре социальных явлений, от черносотенства до воспетых Горьким босяков, распространяясь даже на бюрократическое Российское государство и рабски покорную православную церковь. Символом всепроникающего недуга, по Мережковскому, является апокалиптический Грядущий Хам. При этом традиции интеллигенции, восходящие, по мнению Мережковского, к Петру I, подтачиваются мазохистским отказом от религии. Интеллигенция погибнет, если не обратится к Христу. Свобода обретается в духовной, а не в политической сфере, и интеллигенция, Россия и весь Запад могут исцелиться только через обновление религиозного сознания или, согласно учению Мережковского и Гиппиус, в лоне грядущей церкви Третьего Завета.

Первым откликом Сологуба на эти идеи была его рецензия «О Грядущем Хаме Мережковского»<sup>19</sup>, где он отвергает и страхи Мережковского перед будущим, и предложенный им религиозный путь ко всеобщему исцелению. Предсказывать владычество Грядущего Хама — значит продемонстрировать неверие в свободу. К сожалению, говорит Сологуб, эти страхи присущи русской литературе, которая, за редким исключением, проникнута духом раболепия. Но господство дьявольской пошлости, ноуменального мещанства заканчивается, а не начинается. Что бы ни происходило, период хамства в русской социальной истории принадлежит прошлому. На смену ему грядет «человек в его совершенном самоутверждении», человек, достигший состояния личной свободы.

В свете этой рецензии «Творимая легенда» может рассматриваться как своего рода история личности — Триродова, — достигшей такого идеального состояния. Его научные и литературные свершения, обращение к магии (воскрешение «тихих детей», трансформация Матова-отца и т.д.), эксперименты с образованием, желание изменить общество, приняв на себя управление Объединенными островами, — все это действия человека, который, поднявшись над внешними предрассудками и внутренней неуверенностью, готов действовать в соответствии с лучшими устремлениями сердца и разума. Грядущему Хаму, этому символу страшного будущего, по Мережковскому, Сологуб решительно противопоставляет главного героя своего романа.

Полемика эта ведется и в более узких повествовательных рамках. Идеи Мережковского представляет Петр Матов, который безуспешно соперничает с Триродовым, добываясь любви Елисаветы. В главе 4 он назван одним из тех, кто «волновался вопросами религиозно-философского содержания» (т. 18, с. 34). Самообольщающийся, всего лишь думающий, что он любит свободу, Петр в действительности боится происходящих событий. На обеде у Рамеевых он прямо говорит об угрозе Грядущего Хама (т. 18, с. 35—36)<sup>20</sup>. А в главе 33, беседуя с Триродовым, он убежденно доказывает, что будущее принесет триумф апокалиптического, Иоаннова христианства (т. 18, с. 293). Триродов, как и следовало ожидать, отрицает это, уповая на новый духовный синтез, который только зашоренному наблюдателю может показаться делом рук дьявола (т. 18, с. 294). «Антимережковская» тема звучит, хотя и менее явно, и в главе 23. Во время приема в дом доктора Светиловича врывается полиция. Гости, среди которых Триродов и Рамеевы, обыскивают, квартира также подвергается обыску. Найдены какие-то второстепенные, несерьезные улики, но после ухода полиции один из гостей обнаруживает, что у него пропала шапка. Это событие, замечает рассказчик, вызвало в Скородоже большой резонанс. Неназванная столичная газета поместила на своих страницах «очень яростную» статью, в которой кража была использована как повод для далеко идущих политических заявлений (т. 18, с. 212—213).

Сологуб действительно был свидетелем подобного случая — исчезновения шапки Мережковского. Этот инцидент произошел в ночь с 28 на 29 декабря 1905 года на одной из «сред» Вячеслава Иванова. Мережковский по этому поводу опубликовал длинный фельетон в виде письма графу Витте, озаглавленный «Куда девалась моя шапка?»; в нем он довольно подробно описывает собрание, вторжение полиции и последовавшее затем обнаружение пропажи. Сологуб намекает именно на этот довольно нелепый текст<sup>21</sup>.

Таким образом, эпизод посещения Триродовым Пирожковских мотивирован личным опытом. Посещение же «Башни» Иванова (листки 23—24) не имеет столь глубоких ассоциаций. Однако нельзя говорить и об абсолютной оторванности этого эпизода от основного текста, доказательством чему — ненадолго возникающий в листках 33—34 мотив «тихих детей». Одобрительное восклицание: «Ваши тихие мальчики — прелесть!» (принадлежащее Кузмину? или еще кому-нибудь из окружения Иванова?) — упреждает обвинения в том, что роман содержит пропаганду гомосексуализма<sup>22</sup>. Между тем, как мы знаем из текста, ответ Триродова в черновом наброске: «Вы ошибаетесь. Мои тихие мальчики не годятся для разврата», — соответствует разработке этой сюжетной линии в романе. Более того, его слова «Да их и нет в мире живом. Это — моя мечта» ясно показывают, что тихие дети не принадлежат ни миру живых, ни миру мертвых, что в действительности у них такой же онтологический статус, как и у произведений искусства<sup>23</sup>.

Рассмотрим теперь связь текста с воспроизведенным в нем фрагментом реальной жизни, то есть обратимся к его семантике как таковой. Два салона, описанные Сологубом, — центры петербургской культуры Серебряного века, конечно же, были ему хорошо знакомы. Начало дружбы с Мережковскими датируется его прибытием в столицу в 1892 году. Как и они, Сологуб был членом кружка, образовавшегося вокруг «Северного Вестника», посещал домашние «среды» Дягилева и участвовал в организованном ими журнале «Новый путь». Все эти годы он был постоянным гостем в их доме. Его отношения с Ивановым были менее продолжительны. Личный контакт между двумя поэтами установился лишь осенью 1905 года по возвращении Иванова в Петербург из заграницы. Однако Сологуб быстро стал частым гостем на только что начавшихся регулярных собраниях в «Башне», и у него были обширные возможности для «сбора материала»<sup>24</sup>.

Изображение этих двух салонов в черновике Сологуба носит откровенно сатирический и пародийный характер. Его можно сопоставить с мемуарами других посетителей салонов того периода. Текст пестрит комично звучащими именами, которые являются ключом к его расшифровке. Поскольку техника создания Сологубом этих фиктонимов неизменна и почти всегда сводится к замене начальной согласной или морфемы, идентифицировать прототипы людей, встречаемых Триродовым, нетрудно.

Местонахождение квартиры Пирожковских (листок 5) совпадает с действительным адресом Мережковских. Известный дом Мурузи, в котором они жили не один год, располагался на углу Литейного проспекта (отсюда Питейная ул.) и Пантелеймоновской улицы (конечный формант ее имени — *-новская* — транс-

формируется посредством метатезы в *Носковую*). На протяжении всех этих лет они занимали квартиры поочередно на разных этажах здания. Четвертый этаж, указанный в листке 6, соответствует месту их проживания примерно в январе 1905 года<sup>25</sup>.

Прототипами гостей Пирожковских оказываются все давние друзья и приятели Мережковских и самого Сологуба. *Менгерова* (листок 13) — известный критик, специалист по западной литературе З. А. Венгерова (1867—1941). *Лозанов* — это философ, писатель и публицист В. В. Розанов (1856—1919), который к концу века приобрел известность своими произведениями о сексуальности и браке, и в первую очередь прославлением сексуального, жизнеутверждающего принципа в христианстве как противопоставленного аскетическому и трагическому<sup>26</sup>. *Тарташев* (листок 15) — А. В. Карташев (1875—1960), один из главных участников Религиозно-философских собраний, бывший в то время доцентом Духовной академии. *Силенкин-Тинский* (листок 16) — поэт Н. М. Виленкин (Минский) (1855—1937), который, как и Мережковский, был одним из первых декадентов. *Кернавцев* (листок 17) — теолог В. А. Тернавцев (1866—1940), один из основателей Религиозно-философских собраний и секретарь Священного Синода.

*Кувель* (листок 18) — это В. Ф. Нувель (1871 — 1949), член группы «Мир Искусства», учредитель Общества вечеров современной музыки и чиновник Министерства Двора. Строка Сологуба «Кувель смешил сам себя» повторяет частый мотив мемуаров, в которых упоминается Нувель. Например, Алексей Ремизов, описывая собрание у А. Бенуа, замечает: «Смехом В. Ф. Нувель нырял по углам»<sup>27</sup>. П. Перцов описывает его следующим образом:

Нельзя даже представить себе «Мир Искусства», не представляя в то же время его маленькой, вертялкой, всегда франтовато одетой фигурки, живо бегающей по комнате с сигарой в зубах или восседающей на самом краю дивана, заложив ногу на ногу. <...> Улыбка даже не скепсиса, а равнодушия всегда готова была скользнуть между его густых, резко выделявшихся на гладко выбритом лице усов...<sup>28</sup>

*Линаида Пинпиус* (листок 20) — это, конечно же, сама Зинаида Гиппиус (1869—1945), а *Кадимир Пинпиус* (листок 19) — ее кузен, поэт-символист Владимир Васильевич Гиппиус (1876—1941).

Общество, собиравшееся у Пирожковских, довольно однородно — прототипами были люди, на протяжении многих лет разделявшие литературные и религиозные взгляды Мережковских<sup>29</sup>. Собрание у Диванова гораздо более разнородно, как в действительности и было на «средах», привлекавших не только символистов и их приверженцев, но также представителей различных, ча-

сто не симпатизирующих друг другу культурных и интеллектуальных кругов. Изображая собрание в «Башне» у Иванова, Сологуб разнообразит свою технику: кого-то не называет вовсе, ограничиваясь намеками, имена других зашифровывает, некоторых же называет вполне открыто.

Поэтому неназванными профессорами из листка 26 вполне могли бы оказаться известные филологи-классики М. И. Ростовцев и Ф. Ф. Зелинский, историк литературы Н. А. Котляревский или философ В. Н. Ивановский<sup>30</sup>.

*Низовский* (листок 27) — это поэт и переводчик Ю. Н. Верховский (1878—1956), охарактеризованный О. Дешарт как «любимейший друг В. Иванова, человек блаженный, не от мира сего, и вдруг невероятно, пронзительно зоркий, знаток просодии, умный поэт»<sup>31</sup>. Его прозвищем было «Слон Слонович»; так, Ремизов, обращаясь к умершему Блоку, писал:

Помните, на Новый Год из Перми после долгого пропада появился любимый Слон Слонович (Юрий Верховский) — вот кому горе, как узнает! — ведь вы первый в «Вопр. Жиз.» отозвались на его слоновьи стихи, на «Зеленый сборник», в котором впервые выступил Слон с М. А. Кузминым и Вяч. Менжинским<sup>32</sup>.

По словам Н. Берберовой, прозвищем этим он был обязан своим размерам и медлительности<sup>33</sup>.

*Трудовик Силкин* — это политик и публицист И. В. Жилкин (1874—1958). Будучи одним из лидеров фракции трудовиков («трудовой группы») в Первой Думе, он являлся также постоянным сотрудником тех же либеральных изданий, что и Сологуб (в частности, «Нашей жизни»).

Появление в листке 29 М. Горького было, скорее всего, навеяно присутствием последнего на собрании в «Башне» 3 января 1906 года, где был также и Сологуб<sup>34</sup>. Упоминание Минского, который появляется в эпизоде с Пирожковскими, имеет более сложное объяснение. Листки 29—30 сообщают, что он участвует в обсуждении самого Сологуба («Говорили о Вологубе-Тетерникове») и декламирует юмористическое двустишие, посвященное автору «Творимой легенды». Здесь явно совмещены два различных факта. Первый отмечен Пястом в его воспоминаниях о «средах»:

Из литературных тем помню предложенную Вячеславом Ивановым беседе «О Федоре Сологубе». Последний, помню, присутствовавший при выборе темы, протестовал, — а в знак протеста и совсем покинул собрание<sup>35</sup>.

Второй факт — существование двустишия Минского о Сологубе — подтверждается Е. Аничковым; однако в его воспоминаниях оно отнесено к гораздо более раннему времени — периоду, когда оба поэта были связаны с «Северным Вестником»:

...И еще скромные, приносили свои стихи поистине новые поэты: среди них, скромнее прочих, один учитель начального училища из глухой провинции. Его звали Ф. К. Тетерников, и вырвался этот экспромт у Минского:

Ужели и Тетерников  
Из числа соперников?

Разумеется нет, потому что этот Тетерников подписывал свои стихи: Федор Сологуб. А какое возможно соперничество между ним и Минским?<sup>36</sup>

Вполне возможно, что на собрании у Иванова Минский действительно повторил старую насмешку; столь же вероятно, что в листках 29—30 объединены два эпизода, которые легко ранимый Сологуб считал особенно оскорбительными<sup>37</sup>.

В целом Сологуб рисует участников собрания в «Башне» у Иванова более беспощадно, чем гостей салона Пирожковских. Прежде всего это относится к самому Иванову, о чем говорят посвященные ему строки в листке 21 (как уже было отмечено, этот листок одинаково хорошо сочетается с любой группой материалов) и в листках 25—26. Нелестная карикатура возникает из сочетания личной неприязни и идеологических противоречий; и то и другое одинаково существенно, хотя только личные отношения писателей дают материал для насыщения эпизода подробностями.

Оценивая образ Иванова — равно как и образы всех остальных персонажей этого черного наброска, — нелишне вспомнить свидетельства современников о поведении самого Сологуба. Различные мемуары более или менее сходятся в описании Сологуба в период до его женитьбы на Анастасии Чеботаревской осенью 1908 года. Обычно вспоминают, что в гостях это был скромный и молчаливый человек, однако дома его сдержанность сменялась своеобразным старомодным гостеприимством и меткими, лапидарными высказываниями, когда речь заходила об искусстве. Вот как вспоминает свои журфиксы 1890-х годов Любовь Гуревич: «Первым, ровно в 9 час. вечера, приходил всегда Сологуб, немного говоривший до прихода других гостей, потом садившийся в угол и молчаливо созерцавший и слушавший»<sup>38</sup>.

Воспоминания Перцова об этом периоде еще более примечательны:

Как мало заметен был тогда Сологуб в литературе, — так же, и еще незаметнее, был он и лично в литературных сборищах. Тихий, молчаливый, невысокого роста, с бледным, худым лицом и большой лысиной, казавшийся гораздо старше своих лет, он как-то пропадал в многолюдных собраниях. Помню, как однажды рассеянный Розанов хотел было сесть на стул, уже занятый Сологубом, так как ему показалось, что стул пуст. «Вдруг, — рассказывал он потом, — возле меня всплеснулась большая рыба», — это был запротестовавший Сологуб<sup>39</sup>.

Чулков сопоставляет атмосферу сологубовских вечеров и собраний в доме Мурузи (характеристика последних вполне согласуется с описанием приема у Пирожковских в черновых набросках): «У Мережковских говорили громко, у Сологуба — вполголоса; у Мережковских спорили о церкви взволнованно и даже заманчиво, у Сологуба рассуждали о стихах с бесстрашием мастеров и знатоков поэтического ремесла»<sup>40</sup>.

Здесь важно отметить и противоположность стилей поведения Сологуба и Вячеслава Иванова, славившегося ораторским даром и умением убеждать:

...Слушал эти споры, молчаливо сидя в стороне, заколдованный своей еще не высказанной мудростью Федор Сологуб. А сам хозяин, прохаживаясь по комнате, прежде всего всех примирял и досказывал мысли, угадывая все ценное, что кто-либо сказал, и уже этим самым любезно, но уверенно, поучая<sup>41</sup>.

Это несходство выразительно подчеркивается в воспоминаниях Пяста, там, где он рассказывает об отношении Сологуба к манере поведения Иванова:

Десятки раз уже описывалась (впрочем, лет двадцать тому назад, и именно, главным образом, его же друзьями-поэтами) манера «Вячеслава» вскидывать пенсне, потирать руки, становиться на цыпочки, осыпать пригоршнями изысканных любезностей каждого с ним говорившего, расхваливать каждого, сколько-нибудь стоящего, поэта, обволакивать превыспренней витиеватостью своих глубокомысленных, и всегда попадавших в самый центр, всегда угадывавших самое внутреннее зерно эстетической сути данной вещи, слов.

В эту зиму на одном из своих «журфиксов» этот небольшой, седой и старобразный, профессионально злой Федор Сологуб как-то начал такой шуточный экспромт:

Из леса криптомерий  
Встает Комплиментарий, —  
И это — не Валерий,  
А просто ересь — Арий...

— Я хочу сказать, — лукаво пояснял он, — «ересиарх» Арий... распространитель еретических учений.

Подразумевалось: «мистического анархизма»<sup>42</sup>.

Комментарий Пяста выступает в качестве метатекстовой параллели к сологубовскому портрету Иванова. Он же акцентирует внимание и на существенном пункте разногласий между двумя поэтами — вопросе о мистическом анархизме, наборе тезисов, которые Иванов и Г. Чулков отстаивали в период с 1905 по 1906 год. Иванову эта доктрина давала возможность преодолеть границы человеческого «я». Как он заявлял в статье «Кризис индивидуализма»<sup>43</sup>, индивидуализм, веками формировавший челове-

скую мысль и достигший кульминации в ницшеанском сверхчеловеке, изжил себя; на смену ему придет *соборность* — мистическая общность, в которой личность добровольно подчинится общей воле, при этом сохраняя свою свободу. В другой статье — «О неприятии мира» — философской основой нового учения (называемого также сверхиндивидуализмом или мистическим энергетизмом) объявляется отрицание мира чистой случайности. Это еще одна форма древнего богоборчества (Прометей, Иаков, Иов), которое, по мнению Иванова, во все века было основой религиозной созидательности. Мистический анархизм, утверждает поэт, отвергает необходимость, эмпирическую реальность, предпочитая то, что должно быть. Таким образом он провозглашает полную свободу личности, подразумевая «адогматизм» в религии и «аморфизм» в общественно-юридических отношениях. В обеих статьях Иванов указывает на создание мистически ориентированных общин как на путь к соборности<sup>44</sup>.

Неудивительно, что подчеркнутый индивидуализм Сологуба был чужд Иванову и что Сологуб довольно критически относился к мистическому анархизму<sup>45</sup>. Неприятие мира таким, каков он есть, — главная тема творчества Сологуба. Но его реакция проявляется либо в утверждении мира, сотворенного поэтическим «я» (ср. введение к «Творимой легенде»), либо в законченном солипсизме, когда «я» поэта становится средоточием космоса: «Все — я. И все, что есть, то — Я»<sup>46</sup>.

Философские разногласия и личностная несовместимость, подтверждаемые черновым наброском, способствовали тому, что какое-то время взаимное тяготение Сологуба и Иванова друг к другу соседствовало с чувством глубокой неприязни. Это был период «противочувствия» (термин Пушкина, цитируемый Ивановым)<sup>47</sup>, в течение которого они вели своего рода поэтическую дуэль, полусерьезно, полушутливо обмениваясь поэтическими заклипаниями. Положил этому начало Сологуб. 2 июня 1906 года Иванов записывает в дневнике:

Неожиданное письмо от Сологуба, опять полное какой-то двоящейся любви-ненависти, с красивыми стихами на имя «Вячеслав». Какая-нибудь новая попытка колдовства. Игра в загадки, за которой таится нечто, глубоко им переживаемое<sup>48</sup>.

Имеется в виду стихотворение:

Что звенит?  
Что манит?  
Ширь и высь моя!  
В час дремотный перезвон  
Чьих-то близких мне имен  
Слышу я.

В легких вздохах дальних лоз,  
В стрекотании стрекоз,  
В зраке пестром теплых трав  
Реет имя ВЯЧЕСЛАВ.  
    Вящий? Вещий?  
Прославляющий ли вещи?  
    Вече? иль венец?  
Слава? слово? или слать?  
Как мне знаки разгадать?  
    Цепь сковать  
Из рассыпанных колец?  
    Там, в дали долин,  
Вещий хор ведет один, —  
    Здесь, в полугоре,  
Знак начертан на коре, —  
    Там, с вершины гор,  
    Острый смотрит взор.  
Все взяла заря ключи, —  
Травы сухи и в ночи.  
В сочетаньи вещих слов,  
В сочетаньи гулких слав,  
В хрупкий шорох ломких трав,  
В радость розовых кустов  
Льется имя ВЯЧЕСЛАВ<sup>49</sup>.

Сравнение этого произведения с текстом листка 21: «Брячислав Диванов потряхивал кудрями и, произнося высокопарные слова в нос, вещал» — выявляет организующий принцип последнего. Мотивы «звука и пророчества», получаемые путем расчленения и варьирования имени Вячеслав и образующие семантическую парадигму стихотворения, занимают центральное место и в листке 21. Однако здесь вместо стилистически приподнятой игры слов — комическая деформация: производное от *бряцать* (единственное соответствие сложной звуковой ткани стихотворения) и негативно окрашенное в данном контексте слово *вещал*. Текст листка 21, таким образом, можно рассматривать как комическую антитезу высокой торжественности стихотворения. В то же время близость обоих текстов показывает, что возникновение темы Иванова в данном эпизоде было далеко не случайным. С психологической точки зрения это был еще один вызов тому, кого Сологуб не мог игнорировать и чье превосходство не желал признать.

Остается последний вопрос: почему, создав каркас столь многозначного эпизода, Сологуб исключил его из окончательного варианта текста? Этому есть по меньшей мере три объяснения.

Начнем с того, что включение этого эпизода в третью часть трилогии разрушило бы ее композицию, построенную на чередовании событий, происходящих в Скородоже и на Объединенных островах. В обеих точках топографического пространства романа действие близится к кульминации — погром интеллигенции в

Скородоже и выдвижение Триродова на престол Средиземноморского королевства. Периодическая смена картин помогает поддерживать напряжение. Поездка Триродова в Петербург, любопытная с точки зрения развития сюжета, в такую композицию не укладывалась.

Эпизод был бы не уместен и с точки зрения тематической структуры романа. Конфронтация Триродова, этого как бы второго «я» Сологуба, с едва-едва гримированными петербургскими литературными деятелями имела бы смысл, случись она в романе раньше, когда задача состояла в том, чтобы размежевать разные идейные позиции. Однако к третьей части это разграничение идей и симпатий уже осуществлено, и центральным становится конфликт между Триродовым и политической действительностью провинциальной России. От исхода его зависит — жить или погибнуть. На этом этапе сатира на символистские кружки звучала бы диссонансом.

Наконец, можно предположить, что включение эпизода в роман было бы сигналом к резкому разрыву со средой символистов. Одно дело — вплетать в текст намеки и полемические заявления, а другое — ввести миниатюрный *roman à clé*. Подобно Блоку, Сологуб был вовсе не чужд романтической иронии, игравшей значительную роль в поэтике символистов. Однако, в отличие от Блока, логика его становления как художника не вынуждала Сологуба к резкому публичному отречению от прошлого, и он оставался верен символизму даже тогда, когда на литературной арене возникли новые течения. Он мог расходиться, и весьма сильно, с Мережковскими и Ивановым, но не в такой степени, чтобы подвергнуть их или мир, в котором они с ним сосуществовали, неприкрытому осмеянию. Вот почему поездке Триродова в Петербург, как и некоторым другим замыслам, намеченным в черновиках, не суждено было осуществиться.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Cp. Biernat E. Twórczość Fiodora Sologuba w ocenie krytyki literackiej epoki modernizmu. — *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*, № 2: Filologia rosyjska. Gdańsk, 1972, s. 19—38.

<sup>2</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975 (далее: Стихотворения).

<sup>3</sup> Исключение представляет собой недавняя статья: Rabinowitz S. J. Fedor Sologub and His Nineteenth Century Russian Antecedents. — *Slavic and East European Journal*. 1978, vol. 22, № 3, p. 324—335. См. также вступительную статью и комментарии М. Павловой к кн.: Сологуб Ф. Тяжелые сны. Л., 1990.

<sup>4</sup> Проиллюстрировать это можно на примере его самого известного романа. В 1969 г. в статье Б. Ю. Улановской были идентифицированы реальные прототипы Передонова и его друзей (Улановская Б. Ю. О прототипах романа

Ф. Сологуба «Мелкий бес». — *Русская литература*. 1969, т. 12, № 3, с. 181—184). Однако на то, что главные персонажи «Мелкого беса» существовали в реальной жизни, сам Сологуб недвусмысленно указывал в газетном интервью, взятом у него критиком А. А. Измайловым (А я к с. Ф. Сологуб о своих произведениях. — *Биржевые ведомости*. 1908, № 10761, 16 октября). Наличие этого указания в дальнейшем не нашло отражения в литературе о Сологубе, само же интервью, по-видимому, было не замечено Улановской.

<sup>5</sup> Ч у к о в с к и й К. Навьи чары мелкого беса (Путеводитель по Сологубу). — *Русская мысль*. 1910, февраль, отд. II, с. 70—105.

<sup>6</sup> См.: H o l t h u s e n J. Fedor Sologub's Roman-Trilogie. The Hague, 1960; F i e l d A. The Created Legend: Sologub's Symbolic Universe. — *Slavic and East European Journal*, New Series. 1961, vol. V (XIX), p. 314—349; R o n e n O. Toponyms of Fedor Sologub's «Tvorimaja legenda». — *Die Welt der Slawen*. XIII, 1968, S. 307—318; C o n n o l l y J. W. The Role of Duality in Sologub's «Tvorimaja legenda». — *Die Welt der Slawen*. Jahrgang XIX/XX, 1974—1975, S. 25—36; D i e n e s L. Creative Imagination in Fedor Sologub's «Tvorimaja legenda». — *Die Welt der Slawen*. Jahrgang XXIII, 1, 1978, N.F. II, 1, S. 176—186. Из недавних работ отметим комментарии А. Соболева к новому изданию романа: С о л о г у б Ф. Творимая легенда. М., 1991 (им, в частности, учтены результаты и данной статьи). См. также нашу статью: Об одном источнике романа Федора Сологуба «Творимая легенда». — В кн.: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992, с. 337—347.

<sup>7</sup> Например, на одном листке:

Босиком  
Натуральная обувь  
Своекожаная обувь  
Природная обувь  
Богоданная обувь  
Босошлепом  
Босыми ногами  
Разуткой  
Без обуви  
Босичком  
Боском

Хождение босиком — мотив, встречаемый постоянно не только в «Творимой легенде» (сестры Рамеевы, обитатели триродовской колонии и т.д.), но и во многих других произведениях Сологуба.

<sup>8</sup> Текст этого листка следующий:

*Явления Люцифера* Ортруде  
*Разговор* его с нею  
Молитвы  
Пророчество

К Люциферу, обычно именуемому «Светозарный», обращены многие молитвы и призывы Ортруды (т. 19, с. 42, 66—67, 70 и т.д.). В главе 45 ей чудится, что она видит Люцифера, и королева славит его (т. 19, с. 116—117). В главе 68 она совершает в его честь тайный обряд (т. 19, с. 343—346). (В тех случаях, когда это специально не оговорено, ссылки и цитаты из романа мы даем по второй, исправленной редакции (С о л о г у б Ф. Собрание сочинений, т. XVIII—XX. СПб., 1914; репр.: München, 1972) с указанием тома и страницы.)

<sup>9</sup> На первом листке написано: «Елисавета — желтая. При Триродове — голубая». Эта формула несколько раз реализуется в опубликованном тексте, например:

Триродов не принимал почти никакого участия в разговоре. Елисавета смотрела на него тревожно, и желтый цвет ее платья казался цветом печали... Ему стало неловко, и досадно на себя, и это досадливое чувство помогло ему одолеть рассеянность и смущение. Он стал оживленнее, точно стяхнул с себя какой-то гнет, и вдруг разговорился. И голубую радость поголубели тогда глубокие взоры Елисаветиных глаз.

(т. 18, с. 96)

На другом листке:

Влюбленность Елисаветы *резко* центральная, и от этого центра расходитя на весь мир. Все соотносит к центру своей влюбленности. Сначала к освободительному движению, потом к Триродову.

Эта схема реализована в главной сюжетной линии романа, когда Елисавета переходит от преданности делу социал-демократии («Я люблю народ, свободу, — тихо сказала Елисавета, — моя влюбленность — восстание», — т. 18, с. 39) ко всепоглощающей любви к Триродову.

<sup>10</sup> У Сологуба по этому поводу сказано:

Секунда *делается* веком.  
Это в самом трагическом месте.  
Краткое оцепенение.  
Параллельная жизнь.  
Опять *прежнее*, обыкновенное.  
*Усталость*.

Ср. видение Елисавете после попытки ее изнасилования в главе 24 (т. 18, с. 220), внезапные прозрения Ортруды в начале главы 51 (т. 19, с. 177—178) и грезы о пребывании Триродова и Елисаветы на планете Ойле, где целая жизнь равна секунде по земному времяисчислению (т. 20, с. 47).

<sup>11</sup> Два листка содержат короткие диалоги. Собеседники в обоих случаях не указаны, хотя весьма вероятно, что в одном из них участвует Триродов.

<sup>12</sup> Здесь и далее квадратными скобками выделены части текста, вычеркнутые автором; в угловых скобках приводится предполагаемое прочтение или расшифровка авторского сокращения.

<sup>13</sup> Псевдонаучные достижения Триродова, особенно в том виде, как они изображены в первом издании романа, стали удобной мишенью для насмешек. Так, В. Г. Тан (Богораз) иронически писал: «В жизни бывают кадеты (партия к.-д.) и бывают колдуны (то есть допустим, что они бывают). Но мы не привыкли видеть вместе кадетов с колдунами». — *Свободные мысли*. 1907, № 31, 17 декабря. Эпизод из первого издания, в котором Триродов гипнотизирует казака во время нападения полиции и казаков на социал-демократическую сходку (Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. III. СПб., 1907, с. 304—305), вызвал особенно много насмешек, что, по-видимому, побудило Сологуба изъять его из второй, «сибирской» редакции.

<sup>14</sup> Автор глубоко признателен за содействие в подготовке этого текста Е. Бешенковскому и В. Маркову.

<sup>15</sup> Беседа Триродова с Давидовым завершается отказом героя романа от основных догматов христианской веры: «Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти» (т. 18, с. 300). В качестве параллели можно вспомнить глубоко

пессимистичное стихотворение Сологуба «В день воскресения Христова...» (апрель 1905 г.), особенно его последнее четверостишие:

Томительно молчит могила.  
Раскрыт напрасно смрадный склеп, —  
И мертвый лик Эммануила  
Опять ужасен и нелеп.

(Стихотворения, с. 315; впервые опубликовано в журнале «Золотое Руно». 1906, № 3, с. 42).

<sup>16</sup> Как отмечает Холтхузен (H o l t h u s e n J., p. 56), *Пирожковские* — сплав фамилии *Мережковские* с именем постоянного издателя последних — М. В. *Пирожкова*. На листках, содержащих первый вариант главы (ед. хр. 533, конверт с надписью «Н < ави > ч < ары > 33, Глава тридцать третья»), в двух случаях написано *Мережковские*, причем первые четыре буквы зачеркнуты и заменены на *Лиро*. Сологуб публично отверг высказанное Ивановым-Разумником (см.: Молодые силы. — *Русские ведомости*. 1912, № 115, 21 мая) предположение о наличии реальных прототипов у Пирожковских. См.: С о л о г у б Ф. Письмо в редакцию. — *Русские ведомости*. 1912, № 122, 29 мая.

<sup>17</sup> О деятельности Д. Мережковского и З. Гиппиус см.: P a c h m u s s T. Zinaida Hippus: An Intellectual Profile. Carbondale, 1971; R o s e n t h a l B. G. D. S. Merezkhovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. The Hague, 1975.

<sup>18</sup> См.: М е р е ж к о в с к и й Д. С. Полное собрание сочинений. Т. 14. М., 1914, с. 5—39.

<sup>19</sup> *Золотое Руно*. 1906, № 4, с. 102—105.

<sup>20</sup> В первой редакции романа источник взглядов Петра назван открыто. Отвечая на прозвучавшее слово «хам», старший Рамеев становится на сторону своей возмущенной дочери: «И мне не нравится, — сказал Рамеев. — Меня корбит от этой реставраций Мережковского» (Альманах «Шиповник». III, с. 214). Упоминание Мережковского опущено в «сибирском» издании.

<sup>21</sup> Письмо Мережковского появилось в воскресном номере газеты «Народное хозяйство» (выходившей вместо временно запрещенной «Нашей жизни») от 14 января 1906 г. (№ 15). Вторжение полиции в квартиру Иванова описано и В. Пястом: П я с т В. Встречи. М., 1929, с. 96—102. Пястовская датировка этого события (27 декабря) не соответствует календарю, правильную дату указывает короткая заметка в «Золотом Руно», 1906, № 1, с. 133 (раздел «Вести отовсюду»). Несколькими месяцами позднее некто С. Балавинский также пожаловался на подобную пропажу во время обыска, на сей раз — лисьего воротника (Б а л а в и н с к и й С. Неприкосновенность личности. — *Двадцатый век*. 1906, № 23, 19 апреля). Весьма вероятно, что его письмо побудило Сологуба, который очень внимательно следил за этой и другими газетами (о чем свидетельствуют материалы его архива), к созданию эпизода обыска у Светиловича.

<sup>22</sup> См. например: К о г а н П. «Навыч чары» Сологуба. — К о г а н П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Том III. «Современники». Вып. II, М., 1910, с. 152—153. Сологуб протестовал против этих нападок в интервью, данном Измайлову (см. выше примеч. 4) после публикации первой части романа (см. в настоящей книге статью «Федор Сологуб и критики: споры о «Навыч чарах»», с. 244—245). Ср. также: И з м а й л о в А. Литературный Олимп. М., 1911, с. 299.

<sup>23</sup> Аналогичная интерпретация темы «тихих детей» предложена в работе: R a b i n o w i t z S. J. Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose. Columbus, Ohio, 1980.

<sup>24</sup> Краткий, но очень важный анализ отношений Иванова с Сологубом дан в публикации: И в а н о в Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской.

Публ. А. В. Лаврова. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 136—150.

<sup>25</sup> См.: Г и п п и у с - М е р е ж к о в с к а я З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951, с. 50; Б е л ы й А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 418.

<sup>26</sup> Ср., например, его книгу «В мире неясного и нерешенного» (2-е изд. СПб., 1904) и особенно статью «Семья как религия».

<sup>27</sup> Р е м и з о в А. Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923, с. 73.

<sup>28</sup> П е р ц о в П. Литературные воспоминания: 1890—1902. М.—Л., 1933, с. 291—292.

<sup>29</sup> Так, В. Пяст среди гостей, с которыми он столкнулся на первом «воскресенье» у Мережковских, называет Венгерова, Карташева и Розанова (П я с т В. Указ. соч., с. 21—26). Г. Чулков среди членов их кружка упоминает Розанова, Минского и Карташева (Ч у л к о в Г. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930, с. 130—131). Ср. также у Чулкова: «В салоне Мережковских беседы велись на тему “церковь и культура”, “язычество и христианство”, “религия и общественность”» (с. 132).

<sup>30</sup> См.: А н и ч к о в Е. Новая русская поэзия. Берлин, 1923, с. 46; П я с т В. Указ. соч., с. 50—51.

<sup>31</sup> И в а н о в Вяч. Собрание сочинений. Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. II. Брюссель, 1974, с. 824; ср. также: Ч у л к о в Г., Указ. соч., с. 171—172.

<sup>32</sup> Р е м и з о в А. Взвихренная Русь. Изд. 2-е. London, 1979, с. 511.

<sup>33</sup> Б е р б е р о в а Н. Курсив мой. Автобиография. München, 1972, с. 643. Связь между прозвищем и пахифаллической темой в «Кукхе» Ремизова также вполне возможна. «Его жена», о которой говорится в черновике, — вероятно, А. П. Верховская, упоминаемая в неопубликованных мемуарах Н. Г. Чулковой; см.: Воспоминания и дневники XVIII—XX вв. Указатель рукописей. М., 1976, с. 404.

<sup>34</sup> Встреча, на которой выступили Иванов, Чулков и Мейерхольд, была посвящена концепции *нового театра* (См.: Народное хозяйство. 1906, N 18, 18 января (рубрика «Театр и музыка»); ср.: Р е м и з о в А. Кукха, с. 36).

<sup>35</sup> П я с т В. Указ. соч., с. 56.

<sup>36</sup> А н и ч к о в Е. Указ. соч., с. 9.

<sup>37</sup> Авторство второго двустушия неизвестно, однако не исключено, что это ответ Сологуба на стихи Минского. Сравнение текста, цитируемого Аничковым, с листком 30 показывает, что «из числа» заменено на «попал в число», а новый вариант важен для звуковой инструментовки, связывающей оба двустушия: *попал — упали, число — часы*. Если допустить, что автором второго двустушия является Сологуб, то его смысл, скорее всего, следует определить как самоотсылочную метафорическую инверсию сообщаемого в первом двустушии (т.е. нечто очень дорогое попало в нечто очень обыденное).

<sup>38</sup> Г у р е в и ч Л. История «Северного Вестника». — Русская литература XX века (1890—1910). Т. 1. М., 1914 (репр.: München, 1972), с. 254.

<sup>39</sup> П е р ц о в П. Указ. соч., с. 232.

<sup>40</sup> Ч у л к о в Г. Указ. соч., с. 146—147.

<sup>41</sup> А н и ч к о в Е. Указ. соч., с. 46.

<sup>42</sup> П я с т В. Указ. соч., с. 47—48. Ср. также: Ч у л к о в Г. Указ. соч., с. 77.

<sup>43</sup> Статья была написана как предисловие к книге Чулкова «О мистическом анархизме» (СПб., 1906).

<sup>44</sup> Эти две статьи Иванова включены в его книгу «По звездам» (СПб., 1909, с. 86—122). Более детальный анализ взглядов Иванова и Чулкова см. в работах: R o s e n t h a l V. G. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905. — *Slavic Review*. 1977, vol. 36, № 4, p. 608—627; е е ж е: Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists. — *Russian History / Histoire Russe*. 1977, vol. 4, № 2, p. 122—141.

<sup>45</sup> См.: Сологуб Ф. О недописанной книге. — *Перевал*. 1906, № 1, с. 40—42 (рецензия на книгу Чулкова и Иванова «О мистическом анархизме»).

<sup>46</sup> Сологуб Ф. Литургия Мне: Мистерия. — *Весы*. 1907, № 2, с. 16. Кроме этого основного солипсистского текста см. также другое его произведение: Я. Книга совершенного самоутверждения. — *Золотое Руно*. 1906, № 2, с. 76—79. См. также: Чеботаревская А. Творимое творчество. — О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб., 1911, с. 75—95.

<sup>47</sup> Этот термин появляется в письме Иванова к Сологубу, написанном в июне 1906 года. См.: Иванов Вяч. Письма к Сологубу и Ан. Чеботаревской, с. 141.

<sup>48</sup> Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. 2, с. 745.

<sup>49</sup> Ежегодник Рукописного отдела, с. 142. Несколько иной вариант этого текста см. в кн.: Сологуб Ф. Стихотворения, с. 331—332.

## ФЕДОР СОЛОГУБ И КРИТИКИ: СПОРЫ О «НАВЬИХ ЧАРАХ»

### 1

В середине 1907 года в печати появились сообщения о том, что Федор Сологуб, автор получившего шумную известность романа «Мелкий бес», закончил работу над новым «мистическим романом» — трилогией «Навьих чары», которая готовится к публикации в ряде выпусков альманаха издательства «Шиповник»<sup>1</sup>. Новое большое произведение писателя, уже имевшего на своем счету один «бестселлер», не могло не оказаться в центре внимания читающей публики. Это и произошло, когда в декабре 1907 года вышла в свет первая часть романа, озаглавленная «Творимая легенда»<sup>2</sup>. Альманах, в котором был также опубликован дискуссионный рассказ Л. Андреева «Тьма», вызвал целый поток критических откликов. Из них более двух десятков полностью или частично были посвящены сологубовскому повествованию о таинственном помещике, химике и поэте Триродове и провинциальном русском городке Скородоже<sup>3</sup>. Большинство рецензентов дало роману крайне негативную оценку — под обстрел критики на сей раз попали как само произведение, так и его автор. «После “Мелкого беса” читать эту штуку как-то обидно»<sup>4</sup>, — писал один критик, и это чувство разочарования разделялось многими.

---

Fedor Sologub and the Critics: The Case of *Nav'i čary* . — In: Studies in 20th Century Russian Prose. Ed. N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982, p. 26—58. Печатается с разрешения редактора серии «Stockholm Studies in Russian Literature», University of Stockholm.

© University of Stockholm, 1982

Вторая часть романа, обещанная в очередном выпуске «Шиповника», опубликована там не была. Однако не оправдались и появившиеся летом 1908 года сообщения об изменении места публикации романа «Навьи чары» из-за якобы имевшихся возражений со стороны редактора альманаха Л. Андреева<sup>5</sup>. В декабре «Шиповник» публикует вторую часть — «Капли крови», а третья, «Королева Ортруда», печатается там же в июле 1909 года<sup>6</sup>.

Вторая часть романа вызвала гораздо меньше откликов. «Первые впечатления прочтения “Капли крови” уже прошли. Но о романе немного говорят и о нем почти вовсе не писали»<sup>7</sup>. Тщательные разыскания позволили выявить едва полдюжины рецензий, как правило, неблагоприятных. Аналогичную реакцию критики вызвала и третья часть: среди того же количества новых рецензий преобладали подчеркнуто отрицательные. Кроме того, неоконченный роман обсуждался в двух пространных статьях о творчестве Ф. Сологуба<sup>8</sup>.

После длительного перерыва в двух кряду выпусках альманаха «Земля» публикуется окончание романа — «Дым и пепел». Первая часть вышла в свет в ноябре 1912 года, вторая — в январе следующего<sup>9</sup>. Внимание критики к этим публикациям было весьма умеренным: мы обнаружили семь рецензий на первую часть и восемь на вторую (в некоторых разбираются сразу обе части). Общее представление о тоне критики можно составить по двум примерам. Либеральный редактор и литературный критик «Русских ведомостей» И. Игнатов извил после прочтения десятого выпуска «Земли»: «Если бы я был беллетристом, я взял бы своим героем г. Сологуба, — конечно, такого г. Сологуба, каким он представляется мне по его творениям, — и изобразил бы его в романе, который назвал бы “Отчаянье и насмешка”»<sup>10</sup>. Несколькими месяцами позже А. Бурнакин в реакционном «Новом времени» провозгласил: «Название: “Дым и пепел”, а содержание: чад и копоть, обычное сочетание нелепости и грязи»<sup>11</sup>.

А. Измайлов, наиболее доброжелательный, если не самый тонкий критик трилогии, еще до публикации заключительной части справедливо заявил: «Кажется, ни одно из произведений Сологуба не подвергалось такому усердному критическому обстрелу, как именно “Навьи чары”»<sup>12</sup>.

В настоящей статье в основном анализируются критические отклики на две первые части романа. «Конкретизации» сологубовской трилогии, то есть представления о тексте, которые сложились в сознании критиков, возникали на фоне противоречивых процессов в литературе того времени<sup>13</sup>. После краткого освещения литературного контекста эпохи (раздел 2) мы сосредоточимся на анализе наиболее частых элементов конкретизаций. При этом мы можем оставить в стороне отдельные частности в выска-

званиях критиков, выделяя главным образом общую реакцию, которая соответствует первым впечатлениям, возникшим у читательской аудитории после появления книги. Наша задача — показать, что увидели критики в романе, и выявить причины, обусловившие ту или иную точку зрения.

«Если есть какой-либо роман в русской литературе, который можно назвать с полным правом декадентским, — это роман Сологуба», — писал А. Измайлов о «Творимой легенде»<sup>14</sup>. В отзывах о романе за период 1907—1908 гг. (больше половины от общего числа) можно выделить четыре основные темы, которые предопределили столь частое совпадение взглядов. Критиков раздражали гетерогенная композиция романа (см. раздел 3), определенные аспекты его содержания (см. раздел 4) и особенности стиля (см. раздел 5). Кроме того, некоторые увидели в романе (и, разумеется; осудили) образчик современной «порнографической» литературы (см. раздел 6).

Задержка с выходом «Королевы Ортруды» (на несколько месяцев) и особенно «Дыма и пепла» (более чем на три года) давала критикам возможность переосмыслить прежние свои формулировки уже на новом материале и при необходимости уточнить их. Вопрос о том, происходила ли эта переоценка в действительности, обсуждается во всех четырех разделах настоящей работы.

## 2

Во вступлении к одной из своих рецензий на «Творимую легенду» А. Измайлов, пожалуй, один из самых известных газетных критиков тех дней, анализирует сложное положение, в котором оказалась тогдашняя критика. Стоит привести его соображения:

Никогда ранее, может быть, за вычетом поры Белинского и первых завоеваний реализма, не было столь ответственным и трудным положение критика.

Бывают полосы в литературе, когда роль критики сводится к ничтожной величине. Установившиеся литературные формы царят полновластно. В них все уверовали и им все поклонились.

В такое время не может быть блестящих критиков, как во время торжества веры не может быть исповедников и мучеников. У нас только что прошла такая полоса. Критике оставалось размышлять о содержании произведений. О форме говорить не приходилось. Твердыни реализма казались неприступным Порт-Артуром<sup>15</sup>.

Измайлов утверждает, что современная критика попросту выродилась в упражнения по пересказу содержания произведения, а это, естественно, вызывало осуждение у вдумчивых читателей, которым критика по-прежнему была нужна:

Но осудить такую критику не значит высказаться против критики вообще.

Посмотрите, как ее алчет и читатель, и сам писатель сейчас, в пору ломки всего недавнего, вчерашнего и попыток принести на расчищенное место что-то новое.

Присмотритесь к разброду молодежи. У них положительно нет режиссера <...>

Все спуталось. Что хорошо и что дурно? Читатель не из самостоятельных растерян и смущен. Он засыпает недоуменными письмами редакции и литературных обозревателей:

А надо всем этим недоумением звучит истошный голос литературных кликуш, поющих славу стихов без ритма, фраз без смысла, писателей без образования, рассказов без замысла, порнографов без стыда...<sup>16</sup>

Существенно, что здесь Измайлов, настаивая на оценочной функции критики в литературном процессе, подчеркивает, насколько затруднительно ее исполнение. Такое убеждение вытекает из его восприятия русской литературной ситуации после 1905 года, на которой и следует остановиться подробнее.

Наиболее заметная черта русской литературы рассматриваемого периода — отсутствие общей парадигмы у создателей и реципиентов текстов. К поэзии того времени, имевшей не столь многочисленных, зато эстетически более искушенных читателей, эта оценка, правда, не относится. Господствующее положение в поэзии занял символизм, и даже его противники вынуждены были по меньшей мере признать достижения поэтов-символистов в области поэтического языка и техники. В прозе же сложилась совершенно иная ситуация, обусловленная существованием двух больших течений, каждое из которых имело свои преимущества и недостатки в глазах читательской аудитории.

Хотя реалисты, принадлежавшие к так называемой «школе Горького — Андреева», могли похвастаться всего лишь несколькими серьезными талантами в своих рядах, тем не менее они могли претендовать на роль наследников традиций русской прозы XIX века. Более того, реалисты могли рассчитывать на понимание среди большой группы читателей (многие из которых лишь недавно приобщились к чтению), разделявших, кто с большим, кто с меньшим проникновением в суть дела, традиционные «просветительские» ценности русской интеллигенции<sup>17</sup>.

Символисты же (декаденты, модернисты) в отношениях со своим читателем чувствовали себя не столь уверенно. Это теперь, оглядываясь назад, легко оценить талант и эрудицию Брюсова или Белого, а в то время их беллетристические эксперименты не всегда встречали понимание. Пропасть между писателями-модернистами и основной массой читающей публики была слишком велика. Символистская проза как в плане содержания, так и в плане выражения бросала вызов исходным ожиданиям читателя,

его представлениям о природе литературного текста. С серьезными трудностями сталкивалась даже меньшая часть читателей, готовая принять этот вызов: необходимость пересмотра того, что сегодня якобы известно каждому читателю — какова должна быть проза и как ее следует понимать, — также порою вызывала смущение в их рядах.

Тем не менее это читательское меньшинство явно росло — во многом благодаря тому, что символизм вдруг оказался «в чести». Газеты и журналы, ранее безраздельно принадлежавшие реалистам, бастионы традиций русской интеллигенции, вдруг обнаруживают тягу к публикации произведений, созвучных волне пессимизма и ощущению неопределенности, внезапно охватившим широкие слои русского общества.

...А что до газет и журналов, обливавших помоями два-три года назад декадентов и символистов, то они теперь уделяют целые фельетоны, и так часто хвалебные, Валерию Брюсову, Блоку, Сологубу, Уайльду, Штирнеру. Газеты и журналы («Русь», «Товарищ» и др.) открыли двери декадентам, и Максимилиан Волошин, Г. Чулков, Чуковский и др. могут излагать свои мнения на страницах какой-нибудь семейной «Нивы» или «Русской мысли» без риска сконфузить своих читателей. «Направленство» — эта скучная выдумка бесхудожественного времени — изгнано из беллетристики даже таких столпов «направленства», как «Образование», «Мир Божий» и др.<sup>18</sup>

Появление после 1905 года текстов писателей-модернистов на страницах изданий, издавна бывших трибуной реализма, — факт настолько бросающийся в глаза, что нельзя согласиться с Д. Мирским, который неоправданно упрощал действительную ситуацию, когда писал, будто между 1900 и 1910 годами русская литература была расколота на «две отдельные и взаимонепроницаемые части»<sup>19</sup>. В тяжелой атмосфере политической реакции и разочарования в традиционных интеллигентских ценностях границы между реалистами и символистами оказались в значительной степени размытыми.

Сближению между двумя течениями русской словесности не только сопутствовало, но и отчасти способствовало заметное увеличение числа литературных альманахов. В 1907 году такие сборники приобрели особую популярность; образцом для подражания стали выпуски издательства «Шиповник». Влияние этой серии на текущую литературу было действительно значительным, о чем позволяет судить свидетельство Ариадны Тырковой (видной деятельницы партии кадетов):

Альманахи «Шиповника» стали сейчас тем, чем были когда-то книжки «Знания». Их быстро раскупают и так же быстро проглатывают, о них говорят и спорят и присяжные оценщики, и та читательская толща, которая во многих отношениях является хозяином книжного дела. В сборниках нового издательства смешались в одну толпу и декаденты-символисты, как Ф. Со-

логуб и Блок, и бывшие реалисты «Знания» — Серафимович, Бунин, Куприн. Сюда же пришел и последний любитель русского читателя, Л. Андреев. Смешение это, конечно, не случайное. В нем сказалось то исчезновение перегородок и заборов, которое за последние два года произошло в самой литературе. Трудно сейчас найти и чистого символиста, и чистого реалиста<sup>20</sup>.

Альманахи оказались удобным средством, с помощью которого были сломаны барьеры между реалистами и модернистами. Однако взаимосближение это имело отчасти и более глубокие причины, на которые обратил внимание Блок:

Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты.

Едва ли кто-нибудь из них признается явно, но втайне, как мне кажется, многие из них хотят обрести почву, найти огонь для своей еле теплящейся души, которая еще в предшественниках их сгорела дотла.

Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы<sup>21</sup>.

Учитывая, что произведения представителей двух школ все менее и менее отличались друг от друга и публиковались под одной обложкой, положение рядового читателя, лишённого прежних ориентиров, становилось все более затруднительным. Запутавшись, читатель мог бы, правда, обратиться за помощью к литературной критике, как советовал в приведенной выше статье Измайлов. Но положение этих посредников между читающей публикой и писателями оказалось не менее сложным.

Сейчас трудно, можно сказать, невозможно назвать имя критика, который приковал бы к себе внимание читательской массы, который был бы властителем ее дум. Критический «всероссийский фаворит» сейчас отсутствует. Но, с другой стороны, никогда публика не располагала такой многочисленной толпой критиков, какая подвигается в литературе в настоящий момент<sup>22</sup>.

Литературная критика процветала на страницах как почтенных «толстых» журналов, так и ежедневных газет, многие из которых уделяли внимание не только литературным новинкам, но и мелочам литературного быта. В 1907 году было опубликовано такое количество рецензий и литературоведческих работ, что Блок в статье «Литературные итоги 1907 года» подчеркнул «преобладание всякой критики над художественным творчеством» как одно из свойств современной «интеллигентской» литературы<sup>23</sup>.

Критику раздирали острые разногласия. Ревнителю и защитники литературной традиции XIX века, настаивавшие на том, что обязанность литературы — борьба за нравственные и социальные идеалы, полемизировали, с одной стороны, с импрессионистами (Ю. Айхенвальдом, К. Чуковским и др.), которые с большой сим-

патией относились к новым направлениям в литературе, а с другой стороны — с теоретиками символизма, такими, как Белый и Волошин. Политические конфронтации еще более усиливали эти споры: школа В. П. Буренина из «Нового времени» находилась в постоянной оппозиции к либерально-радикальному большинству. Но никто из этого сонма литераторов не мог претендовать на роль, которую в свое время играл Н. К. Михайловский, никто не мог похвастаться авторитетом, хотя бы отдаленно напоминающим тот, которым пользовался среди многочисленных последователей великий критик-народник.

В этот период внутри литературной критики широко распространились сомнения в ее предмете и методе. Еще ранее, в 1907 году, Блок писал: «С критикой дело обстоит также неблагоприятно. Удел ее — брюзжать, что-то зачем-то признавать и что-то зачем-то отвергать — очень часто случайно, без всякой почвы под ногами и без всякой литературной перспективы»<sup>24</sup>. По мнению К. Чуковского, все проблемы критики коренились в ее узости, мозаичности и отсутствии общих основополагающих принципов, то есть в том, что он назвал «апофеозом случайности»<sup>25</sup>. Немного позже Д. Философов прямо заявил: «Действительно у нас нет критики. К числу бесконечных кризисов, переживаемых Россией, — надо прибавить новый: кризис критики»<sup>26</sup>. К 1909 году ощущение кризисности было настолько сильным, что в результате даже появился на свет специальный сборник, посвященный проблемам современной критики<sup>27</sup>.

И все же критика по-прежнему считала себя действенной частью литературного процесса. Столкнувшись лицом к лицу с ситуацией, когда новые группы и течения возникали с удивительной легкостью, когда остро ощущалась неадекватность привычного метаязыка новым явлениям и когда слово критиков стало играть все меньшую роль в сознании читателей, они, тем не менее, пытались воздействовать на вкусы читающей публики. И с декабря 1907 года новый роман Ф. Сологуба оказывается в центре их внимания<sup>28</sup>.

3

В отзывах современников на «Навьи чары» лейтмотивом проходит одна мысль: текст романа содержит несовместимые друг с другом повествовательные элементы, семантические пространства которых организованы по совершенно разным принципам. «“Творимая легенда”, — писал один критик, — производит впечатление чего-то спутанного, ненужного, сочетания яркого реализма с лишним, неинтересным, органически несвязанным сим-

волизмом»<sup>29</sup>. Этот тезис развил А. Измайлов, подобно многим другим, неудачно пытавшийся пересказать фабулу первой части произведения.

Уже по некоторым упомянутым мелочам, таким разнородным, таким причудливым, — от вызова мертвецов до митинга с казаками, от магических комнат и потайных дверей до споров об эс-деках и кадетях, — вы видите, как трудно передать фабулу романа.

Это все движется в калейдоскопической пестроте, где реальное, даже грубо злободневное — митинг, казаки, «товарищи», шпионы — вдруг сменяется чистой фантастикой с привидениями или «тихими» мальчиками, в своем роде стоящими привидений<sup>30</sup>.

Большинство высказываний относительно этой стороны организации романа были отрицательными. Исключением является лишь отзыв В. Волина, увидевшего в романе Сологуба своего рода аналог музыкальному тексту: «“Навьи чары” — редко художественное произведение: это музыкальное творчество, где, постоянно чередуясь, проходит перед читателем смена самых разнообразных гармонических сочетаний»<sup>31</sup>.

С появлением «Капель крови» критики получили еще один повод, чтобы выставить на посмешище пестроту композиционного рисунка и «бессвязность» сологубовского текста. «В романе, как бы переплетаясь, но не смешиваясь, идут два течения: одно, воспроизводящее действительность (несколько измененную, схематизированную), другое — чистый вымысел, где трудно различить луну от солнца, землю Ойле от нашей земли»; «Словно в кинематографе, мелькают перед нами картинки, не имеющие никакой связи между собой, ничего общего ни с какими легендами на свете, а главное, никакого отношения к здравому смыслу»<sup>32</sup>.

Ко времени публикации «Королевы Ортруды» подобные мнения о композиции «Навьи чар» окончательно утвердились. Это предопределило и тот прием, который был оказан новой части романа. То ли здесь проявилось нежелание пересмотреть установившиеся взгляды и признаться в их несостоятельности, то ли сказала своего рода профессиональная близорукость — но, во всяком случае, обсуждая продолжение романа, критики по-прежнему предпочли видеть в нем смесь чистой фантазии и реальности<sup>33</sup>.

Парадоксальность такой реакции — в том, что, в отличие от двух предыдущих частей романа, композиция «Королевы Ортруды» не строится на чередовании реального и сверхъестественного. Произведение семантически однородно; рецензентов же, как заметил молодой писатель-символист Б. Садовской, ввели в заблуждение экзотический антураж и иностранные имена.

Забавно вспомнить, как иные из наиболее махровых представителей нашей газетной критики, перелистав роман Сологуба, глубокомысленно отметили в «Королеве Ортруде» смешение современности со средневековым (!) и реального элемента с фантастическим (!?). Между тем, именно в «Ортруде» менее, чем где-либо, выступают обычные у Сологуба явления призрачного мира. Весь ход романа логически выдержан до конца. В «читающей публике» «Ортруда» вызвала напряженное недоумение. И критика, и публика до такой степени отвыкли от явлений истинно-художественного творчества, что всякое произведение, где нет «Ям» и не благоухает навозом, уже представляется им и фантастическим и нелепым<sup>34</sup>.

Отклики на «Дым и пепел» не добавили ничего нового к этой части дискуссии.

Почему же, однако, композиционная неоднородность романа вызвала такую озабоченность критиков? По мнению Иванова-Разумника, весьма сочувственно относившегося к системе взглядов и творчеству Сологуба, «читатели совершенно растерялись от невозможности приложить какой бы то ни было обычный масштаб к этому произведению: дерзкая и капризная смесь самого грубого реализма с прозрачной, нежной фантастикой, попытка найти спасение от нелепости и зла земного, мира за стенами “творимой легенды” ...»<sup>35</sup>. Но как же тогда все-таки следовало интерпретировать воображаемый мир романа, в котором хроника политических событий соединяется с описанием шествия мертвецов, странного воскрешения мальчика Егорки и, наконец, посещения поместья Просяные Поляны самим Иисусом Христом, выступающим под псевдонимом князя Давидова? Какое прочтение романа способно было вместить в единую схему столь неоднородные и непредсказуемые семантические компоненты? Какая бы толковательная гипотеза ни была принята, она не могла охватить все произведение.

Не сатира ли? — спрашиваете вы себя. Но только мгновениями вы могли бы ответить на это положительно. Не шутка ли? Но серьезно и торжественно лицо рассказчика, и, кажется, почтительно и убежденно он относится к той мистике, которая окутывает его роман, и в знакомых с оккультизмом вызывает воспоминание о наших старых мистических книгах времен розенкрейцеров<sup>36</sup>.

Была и более веская причина для подобных реакций на композицию романа. Художественное произведение не создается и не прочитывается в отрыве от прошлого. Любой новый текст воспринимается на фоне определенного «горизонта ожидания» (термин Р. Яусса), который в любой момент времени обуславливается взаимодействием трех факторов: уже сложившимися представлениями о его жанре, опытом чтения других произведений, существующих в данном литературно-историческом контексте, и различием между поэтическим и обиходным языком, характер

которого меняется в разные периоды<sup>37</sup>. Однако композиция «Навьи чар» воспринималась читателем как нечто из ряда вон выходящее. Весь опыт его знакомства с жанром романа или с близкими по времени создания текстами (произведениями писателей-реалистов) оказался неадекватен задаче освоения этой стороны романа Сологуба.

Переплетение реального и фантастического в «Творимой легенде» и «Каплях крови» явно не укладывалось в рамки требований поэтики реализма, предполагающей соответствие мира, изображенного в художественном произведении, гомогенной и предсказуемой внешней действительности. В таком мире фантастика, вторгаясь в реалистический текст, допускается лишь в область грез или безумия, причем доля фантастического в целом строго ограничена. В «Навьи чарах» же устраиваемый Триродовым бал, на котором мертвые свободно разгуливают рядом с живыми, представлен читателю как эпизод, столь же укладываемый в порядок вещей, что и погром, учиненный толпой в доме героя.

Что касается использования предшествующей жанровой традиции романа в качестве опоры для осмысления сологубовского повествования, то такая возможность рассматривалась в свое время Измайловым, но была им же отвергнута:

Роману Сологуба трудно найти параллель в прошлом нашей литературы. Нужно было наступление наших неврастенических, вывихнутых дней, чтобы стало возможным господство тех принципов, каким подчинено творчество Сологуба. Фантастические романы писались у нас еще в конце XVIII века, процветали в 20-х годах, но ни в одном из них не найти той смеси стилей, той логической пестроты содержания, какая отличает «Творимую легенду» и «Каплю крови».

Ни один из старых романистов не рисковал на такое сочетание реальной, прямо газетной правды с цветами фантазии и уклонами мистики<sup>38</sup>.

Сопоставление романа Сологуба с произведениями других прозаических жанров, допускающих некоторое смешение реального и сверхъестественного (Измайлов перечислил их, не особенно заботясь о точности классификационных критериев), подтверждает правоту критика, который заявил, что «Навьи чары» отделяет от текстов прошлого целая пропасть. Подходы к интерпретации, эвристически выводимые читателем из его опыта общения с художественной прозой, в данном случае оказываются практически бесполезными. Так, например, изображая внезапное вторжение «странного» в реальный мир, Сологуб вовсе не прибегает к известному приему романтического рассказа (кстати, широко используемому и символистами): возможному двойному объяснению — реальному и сверхъестественному — подобных явлений, что придает восприятию текста определенное напряжение<sup>39</sup>. Такой амбивалентный причинно-следственный механизм подачи

событий, предполагающий создание у читателя определенных ожиданий и последующее их разрушение, отсутствует в мире трилогии Сологуба, где реальное четко отграничено от сверхъестественного. «Действительность и легенда у Сологуба не проникают друг друга, а лишь перемежаются; сопоставление их схематично», — отметил один из рецензентов «Дыма и пепла», который увидел в этой особенности сологубовского повествования далеко не идеальное выражение романтического дуализма<sup>40</sup>.

Неоднородность контрастирующих фрагментов, из которых строится весь роман, по мнению Богораз-Тана, несет в себе зародыш другой, хотя и менее значительной для читателя проблемы:

К сожалению, печать такого торопливого творчества лежит на новом романе Федора Сологуба. Роман как будто совсем не написан и даже не задуман. Читаешь и не знаешь, что может быть дальше <...> В сущности говоря, это не роман, а груда отдельных глав и заметок, еще не координированных между собой. Иные из них блещут Сологубовской чеканкой, другие попали в общую кучу, как будто по недоразумению<sup>41</sup>.

Легко увидеть, как впечатление художественной неотделанности, случайности могло сложиться при прочтении первой, а также второй части романа. Текст пестрит мотивами и повествовательными элементами (например, потайная дверь в кабинете Триродова), которые, обладая довольно большим сюжетным потенциалом, создают атмосферу чудесного, но пути вероятной развязки этих ходов не указаны. Одни событийные ряды так и остаются нераскрытыми (ср. *blinde Motive* у Холтхузена<sup>42</sup>), другие же (например, происхождение волшебных призм на столе Триродова) проясняются лишь в «Дыме и пепле», где местом действия снова становится городок Скородож. Однако решение таких повествовательных ходов почти непредсказуемо, тем более что первые две части романа не дают читателю той информации, которой, исходя из традиций жанра, он мог бы ожидать, — то есть намеков на дальнейшее развитие тех или иных сюжетных линий. Приобщение к литературному тексту обычно предполагает, что читатель, попадая в некий вымышленный мир, может строить гипотезы относительно поведения и судеб персонажей в этом мире и, следовательно, испытывать чувство соучастия, когда его догадки подтверждаются либо оказываются искусно опровергнуты. Сологуб же, наоборот, в значительной степени лишает своего читателя такой возможности.

В интервью с Измайловым, опубликованном в 1912 году, сам автор так ответил на жалобы читателей и критиков по поводу особенностей композиции «Навях чар»:

Те понятия о творчестве, к которым я сейчас пришел, говорят мне, что никто не в праве стеснять писателя в его творческом устремлении. Ему нельзя предначертывать каких-нибудь определенных программ, реальных или фантастических. Он никого не хочет вводить в обман, потому что, когда он фантазирует, всем совершенно ясно, что он фантазирует. Разве всякий читатель, дойдя до того места, где рассказывается, что известный напиток переносит человека в блаженную землю Ойле, не чувствует, что реальный рассказ кончился и начинается рассказ фантастический? < ... >

— Если меня упрекают в смешении стилей, в том, что этот роман не есть всецело реальный и не есть всецело фантастический, то и этого упрека я не признаю резонным. Почему же такое смешение стилей мы признаем в сказке Толстого, в сказке Андерсена? В рассказе «Чем люди живы» сейчас вы в реальной обстановке жизни сапожника, еще минута — и перед вами сошедший с неба ангел. Так точно обстоит почти со всеми сказками Андерсена. Почему же читатель не хочет допустить такого смешения стилей у меня, где в одной главе идет речь о реальном человеке Триродове, а через несколько страниц вы уже в царстве королевы Ортруды?<sup>43</sup>

Это не вполне искреннее объяснение Сологуба лишний раз указывает на глубину непонимания, существовавшего между ним и его публикой, подтверждая, что проблемы, с которыми сталкивалась последняя при чтении трилогии, несводимы к эстетической невосприимчивости. Конечно, писатель имеет право экспериментировать в сфере повествования, не считаясь с догмами критиков, но если он намеренно (как, видимо, и было у Сологуба) игнорирует традиции, вне которых читатель не может воспринять новое эстетическое явление, то за последствия отвечает сам автор. Более того, сравнения, приводимые Сологубом, фактически необоснованны. В сказках Андерсена введение фантастического элемента вполне оправдано, поскольку оно соответствует специфике жанра. Принятие читателем правил этой категории текстов предполагает, что такие события будут рассматриваться как вполне естественные. Именно отсутствием изначальных жанровых ориентиров отчасти объясняется сопротивление читателей сологубовскому «смешению стилей».

4

Вторая главная тема отзывов критиков о романе Сологуба — семантика текста. Большинство рецензентов трилогии так или иначе принадлежали к числу сторонников реалистической прозы. Поэтому внимание их в первую очередь сосредоточивалось на том, как автор изобразил окружающую действительность. Поскольку же роман был в значительной степени посвящен описанию общества, сотрясаемого революцией, весьма заинтересованно обсуждался вопрос о том, насколько удачно и правдиво переданы в нем политические события.

Особенно резкой в этой связи оказалась реакция на первую часть романа — «Творимую легенду» — среди тех, для кого события 1905 года и их последствия были слишком свежи в памяти, слишком связаны с личными переживаниями, чтобы стать предметом ничем не обузданной творческой фантазии. Рецензенты, относящиеся к этой группе, считали освещение Сологубом политических событий в лучшем случае упрощенным, а в худшем — попросту оскорбительным. Так, и либерал И. Игнатов, и марксист В. Воровский в своих отзывах уделили особое внимание авторским «объяснениям» приверженности ряда его персонажей делу революции. Описывая собрание молодых социал-демократов, рассказчик говорит об их любви к свободе — «мечте об освобождении», часто уживающейся с привязанностью к кому-то из соратников по политической борьбе. Остановившись кратко на этом эпизоде романа, Игнатов иронично вопрошает: «Сладостная мистерия (т.е. сексуальность. — Х.Б.) выражается в очень упрощенном виде. Что такое марксизм? Что такое социал-демократия? Сладостная мистерия, и даже очень упрощенная, ничуть не таинственная, не “мистериозная” сладость»<sup>44</sup>. Воровский, более развернуто комментирующий этот эпизод, отмечает: «Вы думаете, это друзья г-на Сологуба собрались на веселую вакханалию — подальше от взоров полиции? Нет, это, видите ли, должно изображать социал-демократическую массовку. Занятная штука, эта социал-демократия!» Различия в общей оценке «Творимой легенды» этими двумя критиками отражали разницу политических взглядов. Игнатов довольствуется тем, что характеризует роман как образец раскрытия эротической темы в современной литературе (см. ниже). Воровский же усматривает в произведении Сологуба попытку создать «порнографическо-политический роман», который, подобно рассказу Л. Андреева «Тьма», являет собой пример «литературного мародерства», вызванного к жизни поражением революции<sup>45</sup>.

Даже в тех случаях, когда рецензенты реагировали на содержательную сторону романа с меньшей предвзятостью, автору доставалось за способ подачи политической темы. В «Творимой легенде», отмечал один из критиков, манера изображения персонажей, связанных с политикой, непозволительно схематична. «Люди заменяются парой букв, изображающих их убеждения, <...> он, мол, с.-д., а товарищ, что с ним пришел, тоже с.-д. и даже в тюрьме сидел. Все эти бесчисленные рекомендации притупляют внимание и отдают лубком». Сологуб, заключает критик, берет действительную жизнь и «украшает ее вымыслом, затемняющим всякую жизнь»<sup>46</sup>.

В «Каплях крови» Измайлов открыл «целый ряд ультрареальных сцен из самого недавнего прошлого» и «такие строки и

страницы, которые могли бы привести в дикий восторг “товарищей”». Однако излишняя тенденциозность таких эпизодов, к тому же включенных в чрезмерно запутанный, сбивающий с толку общий контекст романа, не отвечает его взглядам на задачи искусства в настоящий момент. Напомнив о лучшем достижении Сологуба в прозе — «Мелком бесе», — Измайлов упрекает писателя за то, что на сей раз он не оправдал возлагавшихся на него надежд: «От него можно было бы ждать интересного освещения ярко и бурно им пережитого русского революционного дня. А вышло опять для русского читателя одно огорчение»<sup>47</sup>. Подобные мнения преобладали, и только В. Волин дал высокую оценку изображению действительности в новом романе: «Сологуб в беллетристической форме удовлетворяет наивысшим стремлениям человечества, он синтезирует личность с обществом, в личности проявляет общественность и в общественности — личность»<sup>48</sup>. Волошин, не скатываясь в наивно-восторженный тон и оперируя понятиями нереалистической эстетики, отметил в творчестве Сологуба удачную инверсию представлений о реальном и воображаемом. «Он умеет совлекать с жизни покров реальностей и из мечты создавать реальности новые. Что может быть страшнее и реальнее, чем его описание прохождения мертвецов по “Навье тропе”, и что более похоже на сон, чем споры его социал-демократов и массовка ночью в лесу?»<sup>49</sup>

С перемещением действия в третьей части романа на Объединенные острова страсти вокруг содержания значительно приутихли. Королевство Ортруды, как отмечает Садовской, критики относили либо в далекое прошлое, либо в какое-то воображаемое пространство. Поэтому сотрясавшие его политические конвульсии (немалая часть сюжета «Королевы Ортруды») не вызвали слишком громкого резонанса. Так, например, один из рецензентов увидел в описанных Сологубом политических проблемах средиземноморского королевства всего лишь «исторический скептицизм, неглубокий и неновый, предначертанный еще автором “Острова Пингвинов”»<sup>50</sup>.

Вопрос о достоверности воссозданной Сологубом российской действительности возник еще раз в связи с публикацией «Дыма и пепла», особенно его заключительной части. Отзывы оказались более благоприятными в значительной мере благодаря сильной сатирической струе в этой части романа: ее появление напомнило критикам, чего они ожидали от творца Передонова — автора, считавшегося продолжателем традиций Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Чехова. «С мастерством подлинного реалиста-художника он многое дополнил в мрачной картине русского быта, написанной им в “Мелком бесе”», — заявил Вл. Боцяновский<sup>51</sup>. Измайлов же отметил в одном из своих отзывов: «Правда, в нем есть страницы,

которые вовсе не были бы диссонансом и в реальном произведении»<sup>52</sup>. В другом отклике на роман, заявив, что сатира не играет первостепенной роли в сологубовском тексте, он все-таки добавляет: «Сатирические блески у Сологуба иногда бесспорны»<sup>53</sup>.

Тот же вопрос об отображении действительности в романе поднимается в статье, принадлежащей рецензенту «Нового времени» А. Бурнакину. Его резкие замечания созвучны обсуждавшейся выше рецензии Воровского, несмотря на полную противоположность идеологических позиций обоих критиков:

Гораздо возмутительнее та «фактическая» сторона, которая идет бок-обок с фантазмами: она целиком построена на лжи. <...> Сологуб везде дико утрирует, коверкает и извращает. Опять та же история, что и в «Мелком бесе», та же «творимая легенда» по рецепту издевательства над людьми и над жизнью. Читаешь — и глаза на лоб лезут — да неужто это русская провинция и русские люди?<sup>54</sup>

Таким образом, ббольшая часть написанного о романе «Навьи чары» касалась взаимоотношения текста и внетекстовой действительности. Вместе с тем некоторые отзывы свидетельствуют о растущем понимании того, что семантика романа не может быть должным образом воспринята без осмысления сологубовской модели мира в целом. Неудивительно, что первым эту точку зрения высказал Волошин:

У Сологуба нечто иное: в каждом из его произведений видишь только один отрезок, окружность и лишь по изгибу его мысленно представляешь себе, где его центр, но не можешь ни обозреть сразу всего круга, ни коснуться его срединного огня.

Несмотря на его видимую прозрачность, Сологуб поэт бесконечно сложный, и для того, чтобы познать его душу, надо вычислить орбиты всех его произведений<sup>55</sup>.

В. Кранихфельд в рецензии на «Капли крови» еще более четко заявил о необходимости анализа этого произведения Сологуба, который учитывал бы широкий контекст его творчества. Вместе с тем, в отличие от Волошина, он довольно скептически оценил ту пользу, которую якобы может извлечь для себя читатель, проникший в глубины своеобразной сологубовской мифологии и ее художественной проекции:

Все эти неряшливо нагроможденные друг на друга куски, даже не склеенные и не сшитые, — из которых состряпана вторая часть «Навьи чар», — надо поодиночке разыскать в стихах и в прозе того же автора, чтобы разобраться в их значении и смысле. И те из читателей, которые возьмут на себя эту предварительную работу и дешифруют таким образом странные на первый взгляд иероглифы «Капель крови», в конце концов убедятся, что вместо загадочного Триродова перед ними стоит сам давно уже разгаданный Федор Сологуб, в десятый раз повторяющий немногие положения своей упрощенной солипсической концепции<sup>56</sup>.

Игнатов, также отсылая читателя к широкому контексту творчества Сологуба, обосновывает такой подход к осмыслению романа некоей общей установкой значительной части современной художественной прозы. По его мнению, авторам свойственно подавать свои произведения как законченные ответы на философские вопросы, что приводит их к созданию индивидуального кода, используемого в герметических текстах, доступных лишь для немногих посвященных<sup>57</sup>.

Попытка проанализировать роман в контексте мировоззрения Сологуба и в сопоставлении с его ранними произведениями была предпринята Чуковским в известном очерке — остроумном, хотя и грешившем поверхностными суждениями. Творчество Сологуба, как полагал Чуковский, одновременно тяготеет к двум диаметрально противоположным полюсам, символами которых являются, с одной стороны, образ Передонова, а с другой — Триродова. Новый роман, утверждает критик, «есть как бы музей его (Сологуба. — Х.Б.) прежних переживаний», самого же автора можно сравнить с хранителем музея<sup>58</sup>. Вывод, содержащийся в этом высказывании, близок к мнению Кранихфельда: музей, конечно, может представлять интерес для его основателя, но вряд ли привлечет посетителей, знакомых с экспонатами по предыдущим экспозициям. Суждение одного из наиболее тонких ценителей русской прозы начала века — выразительное свидетельство того, насколько трудными были отношения романа Сологуба с его аудиторией: даже те читатели, которые признавали своеобразие его семантики, отказывались от вдумчивого, непредвзятого подхода к сложному внутреннему миру произведения.

5

Комментируя «Творимую легенду», Измайлов констатирует: «Но главный интерес “Навьих чар”, как современного литературного явления, не в содержании романа, а в его форме». В целом с большим сомнением относясь к дальнейшим возможностям сологубовского эксперимента в прозе, критик допускает, что «как попытка, хотя бы и не удавшаяся, сломать старые формы и найти новые он любопытен»<sup>59</sup>. Такое мнение разделялось многими. Об этом говорит и дискуссия, которая развернулась в литературной критике вокруг языка «Навьих чар».

Многие были согласны, что словесная ткань первых двух частей романа представляла собой попытку серьезного эксперимента в области стилистики; при этом, однако, успех эксперимента оценивался по-разному. Вот несколько выдержек из рецензий на «Творимую легенду»: «Роман написан прекрасным языком (не че-

та андреевскому)»; «Все это отлично написано, четко, ярко, своими, еще никем не использованными словами»; «...это произведение, совершенно необычное, во многих отношениях необязательное и даже болезненное: но ему нельзя отказать в одном главном — в высокой талантливости, в красоте ритмической прозы, как-то странно соединяющей вычурность и простоту»<sup>60</sup>. Приведем и другую оценку — из рецензии на «Капли крови», в целом крайне отрицательной: «Красивая, певучая, — гораздо более красивая и певучая, чем стихи г. Сологуба, — но еще более манерная, проза его, услаждая слух, не делает “сладостным” содержания»<sup>61</sup>.

Три различных приема, используемых в романе, были определены критиками как новые стилистические формы. Наиболее часто упоминалось тяготение Сологуба к кратким предложениям, в которых отсутствует подлежащее и особо акцентированы глагольные формы. Внимание привлекли такие пассажи:

Все на свете кончается. Кончилось и купанье сестер. Как-то вдруг. Надоело. Похолодели. Вышли обе сразу, и не сговариваясь, из отраднo-прохладной, глубинной воды. На землю. В воздух, на земное подножие неба. К жарким лобзаниям тяжело и медленно вздымающегося Змия.

Постояли, нежась Змиевыми лобзаниями. Вошли в закрытую купальню, где были оставлены их одежды. Оделись<sup>62</sup>.

Отношение к этому стилистическому приему распределялось в границах широкого спектра оценок: от простой констатации до полного неодобрения<sup>63</sup>. Измайлов, высказавший, пожалуй, самую отрицательную оценку языку романа, заявил, что рваный, фрагментарный стиль не только не оригинален, но и вообще неуместен в рамках произведения, которое, хотя бы частично, претендует на жизненность:

Словом, Дорошевич, перенесенный в беллетристику, но испорченный Дорошевич, потому что талантливый фельетонист дает совершенно разговорную фразу. Его идеал — затрапезная речь. Но кто же говорит такую неврастеничной фразой, как только что выписанные?

Прескверную манеру пользоваться глагол без местоимений и эту эпилептическую фразу занесли к нам переводчики Шибишевского. Так пишет этот божок молодой Польши. Но глагол без местоимений совершенно в духе польского и латинского языка и совершенно не к двору в русском. К сожалению, эта манера заражает у нас и таких чутких стилистов, как, напр., Леонид Андреев<sup>64</sup>.

В рецензии на «Капли крови» Измайлов продолжал утверждать, что в этом стилистическом приеме нет ничего нового: «Говорят, это новый стиль. Мне кажется, это просто развинченный стиль, — стиль, не представляющий никакой новости для тех, кто просматривал, например, записные книжки старых писателей, хотя бы Достоевского»<sup>65</sup>.

В резком, насмешливом отклике на использование Сологубом коротких эллиптических предложений Игнатов выдвинул гипотезу о другом вероятном источнике этого приема:

Один этнограф предложил мне познакомиться с образцами юкагирских сказок, чтобы в их примитивных оборотах найти естественный оригинал той искусственной копии, которую сделал г. Сологуб. Сказуемые без подлежащих, подлежащие без сказуемых, обрывистая речь, фразы из двух-трех, иногда из одного слова, — таковы юкагирские сказки, такова проза г. Сологуба.

Для обоснования своей гипотезы Игнатов проводит следующий «эксперимент»: он соединяет начало юкагирской сказки с эпизодом романа и призывает читателя определить границу между двумя текстами. Впрочем, подводя итоги этой процедуры, он снисходительно допускает, что стилистическое новаторство в романе имеет какую-то — хотя и небольшую — художественную ценность: «*A la longue* эта искусственная простота надоедает, как всякое долгое ломание, но как новинка она небезынтересная»<sup>66</sup>.

О том, что эта стилистическая особенность задела какую-то важную струну в восприятии читательской аудитории, свидетельствует стиль следующей пародии на роман:

Все на свете кончается, даже купанье молодых девушек. Вышли. Как-то вдруг. На землю. На воздух. На. Подножие. Неба.

Постояли. Нежились лобзанием змия. Вошли. В Купальню. Стали одеваться<sup>67</sup>.

По всей видимости, критика этого стилистического приема была воспринята Сологубом. Во второй редакции романа такие синтаксические цепочки встречаются гораздо реже, причем, как отмечает в своей монографии Холтхузен, их появление используется для выделения ключевого эпизода в начале текста (сон Елисаветы)<sup>68</sup>. В других местах язык повествования подвергнут переработке, как, например, в уже приводившемся эпизоде:

Все на свете кончается. Кончилось и купанье сестер. Вышли они обе сразу, и не сговариваясь, из отраднo-прохладной, глубинной воды на землю, в воздух, на земное подножие неба, к жарким лобзаниям тяжело и медленно вздымающегося Змия. На берегу они постояли, нежась Змиевыми лобзаниями, и вошли в закрытую купальню, где были оставлены их одежды, одеваться<sup>69</sup>.

Измайлов в рецензиях на первые части «Навях чар» отметил наличие у Сологуба еще двух стилистических приемов. Один из них — синтаксическая инверсия, при которой эпитет, отделенный от определяемого слова, выносится в начало предложения. Критику такой перенос показался неудачным архаизмом: «Это же старая латынь, так знакомая нам, старым классикам, некогда нала-

гавшая свою печать на язык Ломоносова и, слава Богу, теперь от-  
вергнутая русским языком, как чуждая и неидушая языку!»<sup>70</sup>  
Другой прием, вызвавший скептицизм рецензента, — обильное  
использование метафор: в нем Измайлов также усмотрел беспер-  
спективное воскрешение устаревшего стиля. Прочитывая сле-  
дующие пассажи: «Трепетными были белые, девственные груди,  
увенчанные белыми рубинами» и «Быстро обнажились алые и бе-  
лые розы ее тела», он восклицает: «Разве вы не слышите здесь па-  
фос Карамзина, не видите образности Марлинского? Как плачев-  
но иногда новизна упирается в тупик старины! Как ничто не ново  
под солнцем!..»<sup>71</sup>

В рамках эстетической позиции самого Измайлова его возра-  
жения против этих сологубовских приемов как архаичных были  
вполне естественны. Они соответствовали его определению сти-  
лизации и использования архаичных приемов как одной из лож-  
ных тенденций в современной русской литературе: «Какое долж-  
но быть здоровое отношение к стилизации? Я стою за прогресс ис-  
кусства и потому я против литературного антикварства и возвра-  
щения старины и в особенности против того, чтобы и то и другое  
прикрывалось именем “нового в искусстве”»<sup>72</sup>.

Интерес к языку «Навях чар» не ослабевал и по мере выхода в  
свет последующих частей романа. Оценки, как и раньше, были до-  
вольно разнообразны. Крайне резкую реакцию вызвал язык «Ко-  
ролевы Ортруды» у Измайлова, вознегодовавшего по поводу сме-  
шения различных стилистических элементов: «Сейчас язык рус-  
ского лубка. Сейчас ни дать ни взять — Марлинский... Сейчас  
скверный газетный жаргон... Сейчас модернистский выкрутас».  
Критик был особенно возмущен тем, что автор использовал два  
неологизма — *дульцинировать* и *альдонсировать*, — в которых от-  
ражены ключевые понятия сологубовской модели мира: «И тут же  
явное уже глумление над русским языком, смех прямо в лицо чи-  
тателю»<sup>73</sup>.

Совершенно иначе отреагировал на первую часть «Дыма и  
пепла» другой критик: «Вместе с омертвлением фантазии писателя  
стиль его также приобретает прекрасную окаменелость сталактит-  
тов. Но даже неодоушевленная манера Сологуба поражает красо-  
тами необычайными». Неудивительно, что этот же критик одобри-  
тельно отзывался об отдельных элементах стиля, в частности об  
употреблении синтаксической инверсии: «Нередко эпитет, опре-  
деляющий дополнение, предшествует сказуемому; вместе с тем  
переносится и главное ударение фразы, и она приобретает необы-  
чайную силу чувственной и красочной жизни»<sup>74</sup>.

И, наконец, нельзя не обратить внимание на то, как высказал-  
ся относительно языка романа Бурнакин. В отличие от большин-  
ства рецензентов, которые, даже не соглашаясь с воплощенными

в романе идеями, все же усматривали в нем какие-то стилистические достоинства, критик «Нового времени» полностью отверг языковые новации Сологуба:

О Елисаветах, о тихих детях, о голых воспитательницах Сологуб говорит напыщенным слогом, тем избитым декадентским жаргоном, от которого на пять верст разит притворством и бессилием, назначение которого прикрывать инстинктики и вождельница комнатного интеллигентика. Понятно, этакий «стиль» пускается в ход тогда, когда надо кого раздеть и оправдать оголение. О, тогда Сологуб выражается весьма деликатно и жеманно! Тогда появляются «шелесты белых одежд» и «ритмические всплески белых ног», тогда на устах пасквилянта — патока и розы, а на бумаге — писарские выкрутасы жеманной похоти<sup>75</sup>.

Столь примитивное толкование стилистического своеобразия языка Сологуба как своего рода прикрытия эротической необузданности отличает Бурнакина от прочих критиков романа. Тем не менее, как будет показано ниже, он был далеко не одинок в определении эротической темы как центральной в романе.

6

Рассмотренные выше три темы, выделенные в рецензиях на «Навьи чары», не исчерпывают причин того особого резонанса, который вызвал роман у читающей публики. Картина будет неполной, если мы не обратимся к еще одному существенному фактору: расхожей в то время точке зрения, определившей текст Сологуба как порнографический.

Год 1907-й, по мнению одного из критиков, был для русской литературы «половым годом»<sup>76</sup>. Этот ярлык объясняется появлением, начиная с конца 1906 года, произведений, в которых с невиданной ранее откровенностью разрабатывались эротические темы и отстаивалась новая мораль, находившаяся в принципиальном противоречии с привычными представлениями о нормах поведения. Среди этих произведений наиболее знаменитыми (или, согласно другой точке зрения, скандально известными) были «Крылья» М. Кузмина, «Санин» М. Арцыбашева, «Тридцать три уroda» Л. Зиновьевой-Аннибал, рассказы А. Каменского, а также роман «Навьи чары».

Формально публикация подобных текстов стала возможной в результате последовавшего за революцией 1905 года послабления цензуры. Однако многие критики, публицисты и журналисты, обсуждая в печати это новое явление, пытались найти более глубокие причины, вызвавшие неожиданный всплеск эротической тематики в отечественной литературе, которая, как они с одобрением отмечали, всегда ее избегала<sup>77</sup>. Объяснения были предложены

самые разные — в зависимости от политических симпатий, философских и социальных взглядов, религиозных убеждений и личных пристрастий авторов. Многие связывали появление эротической темы с возникновением и растущим влиянием декадентской литературы, рассматривая повышенный интерес к эротике как своеобразный бунт против буржуазной морали, стимулировавшийся, среди прочего, вульгарной трактовкой философии Ницше<sup>78</sup>. Политизированные обозреватели — либерального или радикального толка — считали причиной нового, нежелательного поворота в русской культуре победу политической реакции 1906—1907 годов; волна «порнографической литературы» была, по их мнению, одним из симптомов разложения общества, духовного истощения интеллигенции и ее стремления убежать от действительности:

И как всегда в эпохи, когда является жажда только личного отдыха, когда теряют силу духовные стимулы, когда понижается уровень духовной жизни, когда из окружающей атмосферы выкачиваются духовные начала, появляется потребность на легкую литературу, обнаженную от широких идейных стремлений, от сложных проблем политической и социальной жизни, от пестрых и мучительных панорам действительности. И начался праздник на улице мистицизма, символизма, декадентства и порнографии<sup>79</sup>.

Критики, следившие за литературными новинками того времени, часто высказывали опасения, что у персонажей типа Санина и др. (например, Нагурского — героя рассказа Каменского «Четыре», — совратившего четырех женщин за время поездки в поезде) могут найтись подражатели в реальной жизни. Герой Арцыбашева, презиравший все мировоззренческие «системы» и признававший только удовлетворение собственных желаний, воспринимался как олицетворение прямого вызова традиционным нормам поведения. Масла в огонь подливали и сообщения о скандальных происшествиях: как, например, о некоем студенте, якобы на балу обратившемся к даме со словами «Я хочу вас иметь». Естественно, что кампания против эротике в литературе развернулась незамедлительно. Роман «Навьи чары» с этой точки зрения оказался удобной мишенью для массированных нападков.

Зачисление романа Сологуба в разряд порнографии объясняется двумя факторами: распространившимися среди широкой публики представлениями о самом авторе и его творчестве в целом, а также настойчивым, неоправданным акцентированием критиками отдельных эпизодов.

Ко времени выхода в свет «Навьи чар» Сологуб приобрел репутацию «несравнимого русского порнографа»<sup>80</sup>. В значительной мере этому способствовали публикации в 1907 году двух его произведений — рассказа «Царица поцелуев» и пьесы «Любови». В обо-

их текстах автор обращается к недавно еще запретной теме неукротимой, пренебрегающей всеми общественными табу половой страсти. Так, одержимая демонической ненасытностью «царица поцелуев» Мафалда публично отдается всем желающим. В другом произведении — короткой драме «на тему» — центральной коллизией является проблема инцеста: в конце пьесы главные персонажи, Реатов и его дочь Александра, заявляют о взаимном влечении и намерении сблизиться<sup>81</sup>. Дурную репутацию Сологубу отчасти создало и присутствие во многих его произведениях (в том числе в романе «Мелкий бес») сцен телесного наказания (порки). Действительно, эта тема играет важную роль в творчестве писателя, которого, как мы знаем, подвергали телесным наказаниям даже в юности, однако справедливости ради необходимо отметить, что разрабатывал он ее по преимуществу в плане философском (порка как символ ужасов жизни) и психологическом.

Неудивительно, что обилие сцен телесного наказания на страницах произведений Сологуба вызывало множество нареканий. Характерно высказывание Редько, где он заодно иронизирует по поводу еще одной важной для писателя темы — переселения душ:

Нюрнбергский палач скоро узнал, сколько скуки в его искусстве, и для развлечения принужден был сечь своего собственного сына... Вывод для сочувственной критики напрашивается сам собою. — Вот почему автор и сейчас, лет через 400, все еще любит посечь; то в прозе, то в стихах, то гимназистов в участке, то возлюбленную свою, как он удостоверил это в стихах<sup>82</sup>.

Новый роман дал моралистам свежий материал для обличения Сологуба. Особым вниманием они удостоили сцену встречи Триродова с его любовницей — школьной учительницей социал-демократкой Алкиной. В этом эпизоде из «Творимой легенды», — пожалуй, наиболее часто упоминаемом и цитируемом, — после короткого диалога следуют сцена любви и разговор о садомазохизме, в котором сама Алкина высказывает желание принять унижение и боль из рук своего любовника. Это соединение революционной темы и эротики вызвало, в частности, гневную реакцию со стороны Горького, выразившего негодование в письме Луначарскому: «В романе есть — герой его — несомненный садист, — и некая женщина, с.-д., пропагандистка, приходит к нему, раздевается донага и — предложив сначала фотографировать ее — затем отдается этой скотине, — отдается, как кусок холодного мяса. Анатолий Васильевич — за это же надо по роже бить!»<sup>83</sup> Эту же сцену остроумно спародировал О. Л. Д'Ор: «Алкина была человек партийный. Даже раздеваясь говорила об агитаторах, даже в объятиях думала о пролетариате»<sup>84</sup>.

Во второй части романа — «Капли крови» — некоторые критики усмотрели дальнейшее злоупотребление темой садизма; это касалось жестокой сцены в полицейском участке, где избивают, сначала раздев донага, арестованных девушек, а также сцены попытки изнасилования Елисаветы. Игнатов, например, утверждал, что эти сцены не имеют реалистической мотивации в романе и отражают всего лишь пристрастие автора к подобным темам:

Это он руководил действиями оборванцев, когда они срывали одежду с Елисаветы, вместо того чтобы просто и скоро исполнить дело, за которым пришли. Он заставил их бить Елисавету не только кулаками, но и «быстро ломаемыми и оброснутыми ветвями». Ибо простым оборванцам восторги садизма недоступны: они рождаются в душе пресыщенной и извращенной.

Развивая далее эту мысль, Игнатов приходит к выводу, что вариации на эротические темы фактически являются единственной событийной линией в романе:

...Читатель за всеми вымыслами фантазии видит г. Сологуба и его направленные в одно место очи. Действительно близким, интересным, захватывающим кажется для них только обнаженное женское тело <...> — оно будет единственным реальным явлением, к которому автор привлекает взоры читателя, единственным видением, на котором предлагает остановиться<sup>85</sup>.

Если подобным выводам, во многом несправедливым, и можно найти какое-то подтверждение в тексте, этого никак не скажешь о другом предположении, которое, будучи подхваченным критиками, в немалой степени способствовало скандальной репутации романа. В ряде рецензий герой Сологуба — Триродов прямо обвинялся в педерастии, а таинственные «тихие мальчики», проживающие в его усадьбе, были отнесены к числу его жертв. Это обвинение выдвигал, в частности, Игнатов: «Герой, таинственный герой, <...> содержит в своем полном чар замке целую колонию “тихих мальчиков” для целей, которые стоили когда-то Оскару Уайльду каторги и гибели»<sup>86</sup>. А в одном из эпизодов пародии О. Л. Д'Ора мы встречаем следующий недвусмысленный диалог:

Маленькая девочка весело ответила:

— Это тихие мальчики. Они живут в главном доме у Геолгия Селгеевича.

— Что ж они там делают?

Маленькая девочка таинственно прошептала:

— Не знаю. Они к нам не плихоят. Их там стележет злой дядя Кузмин<sup>87</sup>.

Сам Сологуб пытался опровергать такого рода интерпретации. В конце 1908 года в интервью Измайлову он заявил: «Вы помните в моей “Творимой легенде”, между прочим, действуют “тихие мальчики”. Некоторым почему-то угодно было понять, что они существуют у Триродова для содомитских целей. Почему? Там

нет ни малейшего повода так думать»<sup>88</sup>. После этого Игнатов в рецензии на следующую часть романа высказался уже более осторожно: «В таинственном доме живут “тихие мальчики”. Кто они, откуда и для какой забавы нужны Триродову, об этом можно только догадываться. Несомненно, что в их присутствии в доме заключается что-то предосудительное»<sup>89</sup>. Другие же критики откликнулись на «Капли крови» еще более причудливыми «прочтениями» текста. Так, Редько, пытаясь доказать злодеяния Триродова, проводит аналогию между героем «Навях чар» и Логиним из романа «Тяжелые сны». С этой целью он ссылается на то место, где Логин размышляет о совращении малолетнего, а затем в доказательство того, что Триродов осуществил эту «мечту», произвольно истолковывает несколько строк из сцены встречи последнего с князем Давидовым (Иисусом). Более того, он утверждает, что таинственная сила «тихих мальчиков» — производное от гомосексуальных отношений<sup>90</sup>.

С такой же аргументацией выступил и промарксистский литературовед-историк П. Коган, который определил основную задачу Триродова как «преображение мира усилием своей воли, освобождение личности в модернистском смысле этого слова, путем неприятия мира, путем вознесения своей личности над миром». Роман, по его мнению, указывает, что средством достижения этой цели является секс и в особенности гомосексуализм<sup>91</sup>. Нелепость такого прочтения текста усугублялась еще и утверждением тождества между героем романа и автором: «Мы предвидим банальный упрек в том, что отождествляем автора с его героями. Но кто не видит, что устами Триродова Сологуб выражает свои идеи, тот не извлечет из его странной легенды даже того небольшого, что из нее можно извлечь»<sup>92</sup>.

По сравнению с такими далеко идущими выводами характеристика, данная роману в книге Новополина о порнографии в литературе, выглядит достаточно мягкой: «Это какая-то чудовищная смесь черной и белой магии, октябристских, черносотенных, кадетских и эсдекских речей и извращенного сладострастия, какое-то исступленное проявление половой извращенности, где фигурирует и садизм, и мазохизм, и нимфомания, и сатириаз...»<sup>93</sup>

Последним звеном в этой цепи преувеличений и просто искажений содержания романа оказалось нашумевшее публичное событие. В середине февраля 1909 года состоялся общественный суд, проведенный по инициативе студенческого Кружка литературы и искусства при Санкт-Петербургском университете. Три писателя — Кузмин, Арцыбашев и Сологуб — обвинялись в нарушении статьи 1001 Уголовного кодекса. В финале судилища, которое А. Тыркова оценила как здоровое проявление социального протеста против порнографии, студенты признали невиновными Ар-

цыбашева и Кузмина. Сологуб, напротив, был признан виновным за «соблазнительное описание противоестественных склонностей, известных под именем садизма», в «Навях чарах». Приговор гласил, что книга должна быть сожжена, а автор посажен под домашний арест сроком на месяц<sup>94</sup>.

Инсценированный процесс совпал с наивысшим всплеском критических публикаций и откликов о романе. Следующая часть, «Королева Ортруда», дала рецензентам не так уж много нового в сфере эротики, вынудив одного из них заметить: «Вопрос пола, над которым так неотступно, так кропотливо-детально, так опасно длительно трудится Ф. Сологуб уже столько лет, здесь выступает только печальными полувопросами, тревожным недоумением»<sup>95</sup>. «Дым и пепел», опубликованный уже после того, как всеобщий интерес к проблеме эротики в литературе ослабел, не вызвал серьезной полемики на этот счет. Измайлов отметил, что в романе часто фигурирует нагое тело, как бы в подтверждение излюбленного тезиса Сологуба о чистоте и красоте человеческого тела<sup>96</sup>. Игнатов также обратил внимание на большое количество подобных сцен, однако, выразив сомнение по поводу того, верит ли сам автор в «культ обнаженного тела», предположил, что само присутствие этой темы — отчасти розыгрыш читающей публики<sup>97</sup>. И лишь в рецензии Бурнакина, где и Триродов и его создатель клеймятся как «дегенераты», мы встречаем отголосок бывшего «шума и ярости»<sup>98</sup>.

7

Прием, оказываемый новому литературному произведению, во многом обусловлен тем, насколько авторские представления о будущем читателе соответствуют литературным вкусам и привычкам, господствующим в читательской среде в данный период. Иначе говоря, отклик на новое художественное сообщение зависит от степени совпадения между кодом отправителя и кодом реципиента.

Опубликованный в период культурной дезориентации и смены парадигм, роман «Навьи чары» не снискал признания. Большой разрыв во времени между публикациями его частей вызывал раздражение читающей публики; возможно, что недоумение и возмущение рецензентов не достигли бы такого уровня, будь произведение опубликовано сразу целиком. Конечно, роману, скроенному по канонам литературы XIX века, было бы легче выдержать долгие паузы между публикациями отдельных частей, но сологубовской новаторской прозе («прехитрой вязи») это оказалось не под силу.

Композиция «Навях чар» (относительно свободное соединение разнородных блоков) соответствовала тенденциям, которые складывались в основном русле развития модернистской прозы, о чем свидетельствует ее сходство с композицией таких произведений, как «Петербург» Белого, «Ка» Хлебникова и «Египетская марка» Мандельштама. В этой области Сологуб способствовал созданию нового художественного кода, хотя его собственное творение было непривычно своеобразным, слишком далеким от знакомой рядовому читателю модели мира, чтобы завоевать симпатии и признание.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *В мире искусств* (Киев). 1907, Хроника, № 17—18, с. 30; № 20—21, с. 28.

2 Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1907, кн. 3, с. 187—305.

3 В основном это публикации петербургской и московской периодики. Провинциальные издания того времени, за некоторыми исключениями, оказались нам недоступны, но можно предположить, что их рецензии на роман Сологуба мало чем отличались от отзывов столичных изданий. Первая часть романа обсуждалась также в ряде статей, рассматривавших другие, более общие вопросы. При подготовке данного исследования были просмотрены все доступные нам ведущие газеты и наиболее важные журналы.

4 *Сегодня*. 1907, № 380, 21 ноября.

5 См.: Разные известия. — *В мире искусств*. 1908, № 8—10, с. 52.

6 Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1908, кн. 7, с. 153—242; СПб., 1909, кн. 10, с. 113—272.

7 Измайлов А. Новый роман Сологуба. — *Русское слово*. 1909, № 11, 15 (28) января.

8 Редько А. Е. Федор Сологуб в бытовых произведениях и в «творимых легендах». — *Русское богатство*. 1909, № 2, отд. II, с. 55—90; № 3, отд. II, с. 65—101; Чуковский К. Навьи чары мелкого беса (путеводитель по Сологубу). — *Русская мысль*. 1910, № 2, отд. II, с. 70—105.

9 См.: Земля. Сб. десятый. М., 1912, с. 125—296; Земля. Сб. одиннадцатый. М., 1913, с. 115—284.

10 Игнатов И. Литературные отголоски. «Дым и пепел», роман Федора Сологуба. — «Деревянный чурбан», рассказ М. Арцыбашева. — «Роман-царевич», история одного начинания З. Н. Гиппиус. — *Русские ведомости*. 1912, № 271, 24 ноября.

11 Бурнакин А. Литературные заметки. «Чад и копоть». — *Новое время*. 1913, № 13300, 22 марта (4 апреля).

12 Измайлов А. У Ф. К. Сологуба. — *Биржевые ведомости*. 1912, № 13151, 19 сентября, вечерн. вып., подп.: *Аякс* (первая часть опубликованного в двух номерах интервью с писателем).

13 Термин «конкретизация» был введен в научный оборот Ф. Водичкой в одной из его основополагающих работ по художественному восприятию: Vodička F. Literární historie. Její problémy a úkoly. — In: Stení o jazyce a poezii. Praha, 1942, s. 371—384.

<sup>14</sup> Измайлов А. Что нового в литературе? — Большое творчество — «Навы чары» Ф. Сологуба. — *Биржевые ведомости*. 1908, № 10296, 12 (25) января, утр. вып.

<sup>15</sup> Искания и блуждания (Новый роман Ф. Сологуба «Навы чары»). — *Слово*. 1907, № 330, 14 декабря, подп.: *Неблагодарный читатель*.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> См.: Brooks J. Readers and Readings at the End of the Tsarist Era. — In: *Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914*. Stanford, 1978, p. 99—102.

<sup>18</sup> Войтовский Л. Текущий момент и текущая литература (К психологии современных общественных настроений). СПб., 1908, с. 12. Чтобы убедиться, насколько широко стали проникать на страницы ежедневной прессы тексты символистов, достаточно сравнить рождественские и пасхальные выпуски газет на рубеже веков и начиная с 1906 г. По традиции в этих номерах отводилось много места произведениям художественной литературы, и после 1905 г. писатели-символисты явно играют в них ведущую роль.

<sup>19</sup> Mirsky D. S. *Contemporary Russian Literature. 1881—1925*. N. Y., 1926, p. 105.

<sup>20</sup> Тление. — *Речь*. 1907, № 297, 16 декабря; подп.: *А. Вергежский*. Ср. комментарии Блока в статье «Литературные итоги 1907 года». — В кн.: Блок А. Собрание сочинений в 8 томах. М.—Л., 1962, т. 5, с. 219—225. Мода на альманахи продержалась около двух лет: «Уже к весне 1909 г. схлынула эта волна. Вернулся как-то сразу интерес к “народному”, вместе с тем и к обществу, стало “тише с альманахами, пошел опять толстый журнал” — как говорят книжники, родился ряд партийных изданий и все они нашли себе читателей» (Гардов в В. Отражения личности. Критические опыты. М., 1909, с. 178; подп.: *Т. Ардов*).

<sup>21</sup> Блок А. О современной критике. — В кн.: Блок А. Собрание сочинений, т. 5, с. 206.

<sup>22</sup> Русская критика современной литературы. Характеристики, образы, портреты. СПб., 1912, с. 7.

<sup>23</sup> Блок А. Собрание сочинений, т. 5, с. 216. Другое свойство — «преобладание переводной литературы над оригинальной».

<sup>24</sup> Блок А. О современной критике. — В кн.: Блок А. Собрание сочинений, т. 5, с. 203.

<sup>25</sup> Его взгляды нашли отражение в серии статей, написанных в 1906—1909 гг. Подробнее об этом см.: Максимова Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 221—239.

<sup>26</sup> Философов Д. Апофеоз беспочвенности. — *Московский еженедельник*. 1908, № 45, 15 ноября, с. 43.

<sup>27</sup> См.: О критике и критиках. М., 1909.

<sup>28</sup> Краткий обзор критики на роман «Навы чары» содержится в статье Эльжбеты Бернат (см.: Vignat E. Twórczość Fiodora Sologuba w ocenie krytyki literackiej epoki modernizmu. — *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*. № 2: Filologia rosyjska. 1972, s. 19—38). Отметим, что и работа Бернат, и наша статья посвящены первой, а не второй редакции романа, к которой по текстологическим соображениям обычно обращаются исследователи. Вторая редакция, изданная под общим заглавием «Творимая легенда» в 1914—1915 гг., по-видимому, представляла собою анахронизм в глазах критиков и, сколько нам известно, не рецензировалась.

<sup>29</sup> *Сегодня*. 1907, № 380.

<sup>30</sup> *Слово*. 1907, № 330.

<sup>31</sup> *Наша мысль*. 1907, № 4, 22 декабря.

<sup>32</sup> Игнатов И. Н. Литературные отголоски. Федор Сологуб «Капли крови» (Ч. 2-я ром. «Навы чары»). — Леонид Андреев «Черные маски». — *Русские ведомости*. 1908, № 283, 6 декабря; подп.: *И.*; Полонский В. О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе. — *Вестник знания*. 1909, № 2, отд. II, с. 118.

<sup>33</sup> Измайлов А. «Королева Ортруда» (Новый роман Ф. Сологуба). — *Биржевые ведомости*. 1909, № 11228, 25 июля, вечерн. вып.; подп.: А. И.; Кранихфельд Вл. Альманашный листопад (Литературная заметка). — *Современный мир*. 1909, № 9, отд. II, с. 75—76.

<sup>34</sup> Садовской Б. Розы без шипов. — *Весы*. 1909, № 9, с. 94; подп.: И. Голлов. Пример такого неверного прочтения см. в журнале «В мире искусств», 1909, № 4—6, с. 50 (раздел «Художественные вести»).

<sup>35</sup> Иванов-Разумник Р. В. Русская литература в 1908 году. — *Русские ведомости*. 1909, № 1, 1 января.

<sup>36</sup> *Русское слово*. 1909, № 11.

<sup>37</sup> См.: Jauss H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory. — In: *New Directions in Literary History*. Baltimore, 1974, p. 15—18. См. также изложение основных понятий «рецептивной эстетики» в статье: Зоркая Н. А. Предполагаемый читатель, структуры текста и восприятия (Теоретические истоки, проблемы и разработки школы рецептивной эстетики в Констанце). — В кн.: Чтение: проблемы и разработки. Сборник научных трудов. М., 1985, с. 138—175.

<sup>38</sup> *Русское слово*. 1909, № 11.

<sup>39</sup> Анализ фантастики и близких к ней жанров см. в кн.: Тодоров Т. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, 1970.

<sup>40</sup> Перегрин. Проза Сологуба. — *За семь дней*. 1913, № 16 (110), 23 мая, с. 353.

<sup>41</sup> Тан (Богораз) В. Г. Речи мертвые и живые. «Творимая легенда» Ф. Сологуба. — *Свободные мысли*. 1907, № 31, 17 декабря. Ср. следующую реакцию на эту статью: «...некоторые полагают, что роман Сологуба будто еще не написан, а представляет собою торопливые заметки для имеющего быть написанным. Неверно <...> это особый, вполне самостоятельный, регулярно повторяющийся третий прием Сологубова письма — телеграммочки. Самодельные, никчемные, бессодержательные, антихудожественные, мертвые телеграммочки. Телеграммы ото всех предметов ко всем предметам. От пылающего дракона к телам купающихся дев, от ростков весенней зелени к внешнему девическому хмелю Елены, от бледной зачарованной луны к жадным мечтам и пламенеющему огню расцветающей плоти Елены» (Полонский Г. Жизнь и легенда жизни («Творимая легенда» Сологуба). — *Наш день*. 1907, № 4, 31 декабря). Учтите, что высказывания Богоразы были отнюдь не в пользу Сологуба, полемический выпад Полонского лишней раз свидетельствует о накале полемики вокруг романа.

<sup>42</sup> См.: Holthusen J. *Fedor Sologub's Roman-Trilogie («Tvorimaja legenda»)*. S.-Gravenhage, 1960, S. 40.

<sup>43</sup> *Биржевые ведомости*. 1912, № 13151.

<sup>44</sup> Игнатов И. Н. Литературные отголоски. — *Русские ведомости*. 1908, № 6, 8 января; подп.: И.

<sup>45</sup> Воронский В. В ночь после битвы. — В его кн.: *Литературная критика*. М., 1971, с. 141—154 (впервые напечатано в 1908 году в марксистском сборнике «О веяниях времени»).

<sup>46</sup> Григорьев И. Литературные наброски. — *Одесское обозрение*. 1907, № 12, 13 декабря.

<sup>47</sup> *Русское слово*. 1909, № 11.

<sup>48</sup> *Наша мысль*. 1907, № 4.

<sup>49</sup> Волошин М. Лики творчества: Леонид Андреев и Федор Сологуб. — *Русь*. 1907, № 340, 19 декабря.

<sup>50</sup> *За 7 дней*. 1913, № 16 (110), с. 353.

<sup>51</sup> *День*. 1913, № 6 (цит. по изд.: *Бюллетени литературы и жизни*. 1913, № 23—24, август; раздел: Отзывы о книгах, с. 597).

<sup>52</sup> Измайлов А. «Дым и пепел» (новый роман Ф. К. Сологуба). — *Биржевые ведомости*. 1912, № 13177, 4 октября, вечерн. вып.; подп.: Аякс.

<sup>53</sup> Измайлов А. Новый роман Ф. Сологуба. — *Русское слово*. 1912, № 222, 27 сентября; подп.: А. И.

<sup>54</sup> *Новое время*. 1913, № 13300.

<sup>55</sup> *Русь*. 1907, № 340.

<sup>56</sup> Крайфельд В. Литературные отклики. Новые личины Передонова. — *Современный мир*. 1909, № 1, с. 51—52.

<sup>57</sup> См.: *Русские ведомости*. 1908, № 283.

<sup>58</sup> *Русская мысль*. 1910, № 2, отд. II, с. 89—90.

<sup>59</sup> *Слово*. 1907, № 330.

<sup>60</sup> Философов Д. Без стиля. — *Московский еженедельник*. 1908, № 12, с. 44; Тыркова А. Тление. — *Речь*. 1907, № 297; подп.: А. Вергезский; Айхенвальд Ю. Литературные заметки. — *Русская мысль*. 1908, № 1, отд. II, с. 190.

<sup>61</sup> *Русские ведомости*. 1908, № 283.

<sup>62</sup> Альманах издательства «Шиповник». Вып. III, с. 192.

<sup>63</sup> См., например: *Сегодня*. 1907, № 380; *Одесские новости*. 1907, № 7375, 22 ноября.

<sup>64</sup> *Слово*. 1907, № 330.

<sup>65</sup> *Русское слово*. 1909, № 11.

<sup>66</sup> *Русские ведомости*. 1908, № 6; ср. Holthusen J. Op. cit., S. 73.

<sup>67</sup> Д'Ор О. Л. (И. Л. Оршер). «Навь чары». — В его кн.: Рыбьи пляски (Юмористические рассказы). СПб., 1911, с. 111; первоначально опубликовано под названием «Из альбома пародий: "Навь чары" Ф. Сологуба». Пародия О. Л. Д'Ора. — *Свободные мысли*. 1907, № 30, 10 декабря.

<sup>68</sup> Holthusen J. Op. cit., S. 73—74.

<sup>69</sup> Сологуб Ф. Собрание сочинений. Т. 18. СПб., 1914, с. 7.

<sup>70</sup> *Русское слово*. 1909, № 11; ср. Holthusen J. Op. cit., S. 74—75.

<sup>71</sup> *Слово*. 1907, № 330.

<sup>72</sup> Измайлов А. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910, с. 94.

<sup>73</sup> Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911, с. 324.

<sup>74</sup> *За семь дней*. 1913, № 16 (110), с. 354.

<sup>75</sup> *Новое время*. 1913, № 13300.

<sup>76</sup> Пильский П. Проблема пола, половые авторы и половой герой. СПб., 1909, с. 17.

<sup>77</sup> Так, С. А. Венгеров писал: «Порнография чужда целомудренной русской литературе; она — явление временное, результат того, что страстность и потребность чего-то яркого, поиски острых ощущений, оставшиеся как наследство революционной эпохи, не находя применения в общественной жизни, охваченной реакцией, нашли себе исход в порнографии» (Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств. Сборник статей и ответов. М., 1910, с. 23).

<sup>78</sup> См., например: Арабажн К. И. Любовь и брак в современной литературе. — В его кн.: Этюды о русских писателях. СПб., 1912, с. 155—189; Редько А. М. Литературно-художественные искания в конце XIX—начале XX вв. Л., 1924, с. 31—36, 167—183.

<sup>79</sup> Новополн Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909, с. 100.

<sup>80</sup> Юр. Г. р. (псевд.) Литературные новинки. — *Россия*. 1907, № 620, 30 ноября; ср. в очерке Венгерова: «Для самих авторов порнография является чем-то случайным, наносным. Один только Сологуб проникнут ею органически» (Куда мы идем?..., с. 23).

<sup>81</sup> Об этой пьесе см.: Ś l i w o w s k i R. Fiodora Sologuba wizja teatru i próby wcielenia jej w życie. — *Studia Rossica*. Uniwersytet Warszawski. 1976, I, s. 254—255. Весьма характерен для отзывов современников такой отрывок из пересказа ее сюжета: «Наши оргиасты идут с каждым днем все дальше! Новым шедевром этого рода одарил литературу “молодой” поэт седой наружности — Федор Сологуб. В последнем номере “Перевала” напечатана его “драма” в двух действиях, оставляющая за флагом не только 33 уродов, но даже Кузмина и компанию...» — *Русь*. 1907, № 206, 7 августа; раздел «Книги и писатели».

<sup>82</sup> Р е д ь к о А. Е. Еще проблема. — *Русское богатство*. 1910, № 1, отд. II, с. 136. Присутствие темы телесного наказания в творчестве Сологуба обыгрывается в еще одной пародии, — см.: Д' О р О. Л. Ф. Сологуб. — Как меня выпороли. — В кн.: Рыбьи пляски, с. 108—110.

<sup>83</sup> Г о р ь к и й М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 29, М., 1955, с. 44.

<sup>84</sup> Рыбьи пляски, с. 113.

<sup>85</sup> *Русские ведомости*. 1908, № 283.

<sup>86</sup> *Русские ведомости*. 1908, № 6.

<sup>87</sup> Рыбьи пляски, с. 112—113. Такой же намек на «тихих мальчиков» содержится в одном из сатирических обзоров литературных событий: П о т ы к (псевд.). Былина о медном боге Аполлоне и могучих театральных богатырях. — *Русское слово*. 1909, № 199, 30 августа.

<sup>88</sup> И з м а й л о в А. Ф. Сологуб о своих произведениях. — *Биржевые ведомости*. 1908, № 10761, 16 октября; подпись: Аякс.

<sup>89</sup> *Русские ведомости*. 1908, № 283.

<sup>90</sup> *Русское богатство*. 1909, № 3, отд. II, с. 93—94. Об аналогиях между Логинным, Передоновым и Триродовым см.: Р о з е н ф е л ь д И. Романы Сологуба. — *Новый журнал для всех*. 1909, № 8, с. 119—122.

<sup>91</sup> К о г а н П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Том 3: Современники. Вып. 2. 2-е изд. 1912, с. 153—154; ср. также: С т е к л о в Ю. О творчестве Федора Сологуба. — В кн.: Литературный распад. Книга вторая. СПб., 1909, с. 174.

<sup>92</sup> К о г а н П. Цит. соч., с. 151.

<sup>93</sup> Н о в о п о л и н Г. С. Цит. соч., с. 186.

<sup>94</sup> Одобрительную трактовку «процесса» см. в статье: Т ы р к о в а А. Отпор. — *Слово*. 1909, № 714, 20 февраля; подп.: А. Вергежский. По-иному оценено это же событие в статье: М и х а й л о в А. Мораль и юриспруденция или порнография. — *Слово*. 1909, № 716, 22 февраля.

<sup>95</sup> М а л а х и е в а-М и р о в и ч В. Литературно-художественный альманах изд. «Шиповник». Книга 10. — *Русская мысль*. 1909, № 10, библиографический отд., с. 236.

<sup>96</sup> И з м а й л о в А. «Дым и пепел» (Новый роман Ф. К. Сологуба). — *Биржевые ведомости*. 1912, № 13175, 3 октября; вечерн. вып.; подп.: Аякс.

<sup>97</sup> *Русские ведомости*. 1912, № 271.

<sup>98</sup> *Новое время*. 1913, № 13300.

## НЕКОТОРЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ У БЛОКА: ВАМПИРИЗМ И ЕГО ИСТОЧНИКИ

Вампирическая тема в произведениях Блока до сих пор не была предметом специального изучения, хотя и привлекала иногда внимание исследователей. Упоминания, брошенные, как правило, вскользь при обсуждении других проблем, лишь слегка затрагивали эту блоковскую тему, вследствие чего важные аспекты некоторых поэтических и прозаических текстов поэта, а также определенные взаимосвязи между этими текстами остались незамеченными.

В настоящей статье делается попытка более внимательно рассмотреть вампирическую тему у Блока, проследив ее генезис и развитие. Наша задача — показать, что Блок по-разному решал эту тему, вследствие чего в его произведениях появляется несколько тематических линий, каждая из которых несет свою смысловую нагрузку. Эти различия в трактовке вампиризма отражают влияние разных источников, к которым обращался поэт: а) русских фольклорных традиций; б) романа «Дракула» английского писателя Брэма Стокера; в) вампирической традиции в романтической литературе.

Русские народные поверья о вампирах являются источником стихотворения «Тропами тайными, ночными...», которое было написано, как и стихотворение «Я ухо приложил к земле...», 3 июня 1907 г. Настроение у Блока тогда было довольно мрачное,

---

Some Reminiscences in Blok: Vampirism and its Antecedents. — In: Aleksandr Blok Centennial Conference. Ed. Walter N. Vickery and Bogdan B. Sagatov. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1984, p. 43—60.

© Henryk Baran, 1982

о чем свидетельствует его письмо к жене, датированное тем же числом: «Много злюсь — из газет ты, мо <жет> быть, знаешь, какие вещи происходят здесь». 3 июня была распущена Вторая Государственная Дума (ср. комментарии Вл. Орлова к этому тексту). После этого правительство еще более ужесточило репрессии против радикалов и бывших участников революции 1905 года<sup>1</sup>. В двух названных стихотворениях Блок прямо откликнулся на политические события последних лет, а к концу года появилась его статья «Литературные итоги 1907 года», содержащая часто цитируемые впоследствии строки: «А на улице — ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране — реакция, а в России — жить трудно, холодно, мерзко» (V, с. 211)<sup>2</sup>.

Оба стихотворения позже были включены в сборник «Ямбы». Стержнем этого цикла, как показывает З. Г. Минц, является центральная временная антитеза: «настоящее — будущее», которой соответствует оппозиция «страшный мир — новый век». На эту временную антитезу накладывается еще одна, сложная и оригинальная пространственная оппозиция: и мир настоящего, и мир будущего подразумевают «трехступенчатую» сегментацию по вертикали, но распределение поэтических действующих лиц по этой оси в каждом случае различно. В мире настоящего *низ* (преисподняя) связан с понятием «народ», в то время как «сытые», «они», занимают срединное, самое желанное положение — саму землю. В цикле показано, что переход к миру будущего вызовет перемещение: обитатели преисподней перенесутся на поверхность земли, а их угнетатели будут изгнаны в низ<sup>3</sup>.

В рассматриваемых текстах эта общая модель реализуется по-разному. В стихотворении «Я ухо приложил к земле...» (III, с. 86) реминисценция из «Гамлета» («Ты роешься, подземный крот!») сочетается с мотивами сезонно-вегетационного цикла. Лирическое «я» вызывает к «ты», «подземному кроту», предлагая ему выйти «на свет»; ему напоминают, что победа, которую одержали «они», временна («За их случайной победой / Роится сумрак гробовой») и что с приходом весны созрел «новая любовь».

Похоронные мотивы, на которые намекает «сумрак гробовой», выявляются в стихотворении «Тропами тайными, ночными...»:

- 5 Тропами тайными, ночными,  
При свете траурной зари,  
Придут замученные ими,  
Над ними встанут упыри.  
Овеют призраки ночные  
Их помышленья и дела,  
И загниют еще живые  
Их слишком сытые тела.  
Их корабли в пучине водной

- 10 Не сыщут ржавых якорей,  
И не успеть дочесть отходной  
Тебе, пузатый иерей!  
Довольных сытое обличье,  
Сокройся в темные гроба!
- 15 Так нам велит *времен величье*  
И *розоперстая судьба!*  
Гроба, наполненные гнилью,  
Свободный, сбрось с могучих плеч!  
Всё, всё — да станет легкой гилью
- 20 Под солнцем, не уставшим жечь!  
(II, с. 87)

Минц указывает на особое значение для этих двух стихотворений оппозиции «живой — мертвый», возводя ее к трактовке проблемы социального гнета в демократической сатире XIX века, и замечает, что «упыри» обладают в цикле определенной «мистической реальностью». Это утверждение, при всей своей справедливости, не объясняет «сюжета» стихотворения «Тропами тайными, ночными...», тем более что, по-видимому, исследовательница отождествляет *упырей* (строка 4) и *призраки ночные* (строка 5) с живыми мертвецами — «ими»<sup>4</sup>.

В примечаниях к этому стихотворению Вл. Орлов разъясняет, что «замученные ими» относится к жертвам репрессий 1906—1907 годов, а в строках 9—10 усматривает отголоски разгрома российского флота в Цусимском сражении (III, с. 522). В контексте русского фольклора, особенно на фоне широко распространенных представлений о так называемых *заложных покойниках*, такое прочтение приобретает более глубокий смысл. Как поясняет Д. К. Зеленин в своем фундаментальном исследовании, *заложные*, или *мертвяки*, — это те, кто умер преждевременной, насильственной смертью и потому враждебно настроен по отношению к живым (в отличие от «родителей», обычно доброжелательных). Вампиры также принадлежат к этой категории нечистой силы. Согласно поверьям, они, как и другие *заложные*, выходят из могил, чтобы отомстить виновным в их смерти<sup>5</sup>. Очевидно, в соответствии с этими представлениями вампирами могли бы стать и казненные во время репрессий, последовавших за революцией 1905 года, и моряки, погибшие при Цусиме, где, как и во всей маньчжурской кампании, трагедия была вызвана ошибками командования и преступной халатностью в тылу. На это предположение опирался в своем стихотворении Блок.

Выход из могилы, описанный в «Тропами тайными, ночными...», дает начало преобразению тех, кто несет ответственность за мучения и гибель людей. Поэтому «они» также предстают в облике вампиров (эпитет «слишком сытые» содержит зловещий намек). Здесь антитеза «мертвый — живой», отмеченная Минц, ста-

новится доминантной, а роль фольклорных представлений ослабевает. Кара соответствует преступлению. Общим знаменателем — якорей ли, сытых ли тел — выступает *гниение*: одни утонут, другие сменят своих жертв в гробах. И преобразование это, как недвусмысленно показывает концовка стихотворения, будет окончательным. Под вечным (!) солнцем, неминуемое появление которого подчеркивается гомеровским эпитетом «розоперстая» (ср. «розоперстая Аврора»), зло будет сброшено и рассеяно.

Связь Блока с традициями сатиры XIX века, для которой, как отмечено выше, антитеза «мертвый — живой» была общим местом, уже подтверждалась научными исследованиями<sup>6</sup>. Не меньшее влияние оказал на поэта фольклор, откуда писатели XIX века заимствовали эту семантическую оппозицию. Хорошо знакомый с этнографической литературой, автор статьи «Поэзия заговоров и заклинаний» был, несомненно, осведомлен о круге традиционных поверий, связанных с *заложными*. К каким именно работам помимо фундаментального труда А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» обращался Блок в этой связи, установить трудно, да и нет необходимости. Вполне возможно, что это довольно обширная группа текстов по фольклористике, в различной степени оригинальных<sup>7</sup>. Как бы то ни было, в итоге создан поэтический миф, опирающийся на традиционные верования, но целиком вошедший в собственную модель мира Блока.

Знакомство с народными представлениями о вампирах и им подобных существах, несомненно, подготовило Блока к восприятию «Дракулы» — известного романа Брэма Стокера (1897). То, что Блок читал его — в переводе 1902 года, — зафиксировано в письме к его близкому другу Е. Иванову от 3 сентября 1908 года:

Во-первых, прочел я «Вампира — граф Дракула». Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т.д. Написал в «Руно» юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести. Это — вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил, наконец, меня прочесть ее<sup>8</sup>.

Ответ Иванова определенно заслуживает внимания: «Мне страшно важно, что ты пишешь, особенно о Вампире. Не буду говорить, что я там нахожу такого важного, потому что ты теперь сам знаешь: мы, видно, глубоко родственны по духу»<sup>9</sup>.

Духовная близость, существовавшая тогда между Блоком и Ивановым, делает особенно интересным это взаимное признание. Что же в романе «Дракула» могло вызвать такой восторженный отклик?

По-видимому, единственная попытка поставить этот вопрос была сделана Минц в пространном примечании к статье

«Ал. Блок и Л. Н. Толстой»<sup>10</sup>. К сожалению, предлагаемый исследовательницей ответ неполон. Минц, в частности, считает, что роман мог произвести впечатление на Блока искусным смешением современного и сверхъестественного, а также показом незаурядной человеческой энергии и отваги, благодаря которым достигается победа над вампиром. Но здесь затронута лишь одна сторона романа, отношение к котэрому у Минц вообще довольно пренебрежительное («более чем посредственный приключенческий роман с элементами наивной мистики и уже далекой поэту религиозности»). Дополнительное предположение — что интерес Блока к роману объясняется наличием фольклорных источников и текстовых аналогов «Дракулы» (в том числе «Повесть о мутянском воеводе Дракуле») — также не исчерпывает вопроса<sup>11</sup>.

Имеются другие, более глубокие причины. Начнем с того, что роман, при всех его слабостях в целом, бесспорно обладает большим эстетическим потенциалом: по мнению одного критика, «Стокер создал миф, сравнимый по жизненной силе с Вечным Жидом, Фаустом или Дон Жуаном»<sup>12</sup>. «Дракула» — иллюстрация того, что Юнг обозначил как «визионерский» (visionary) способ художественного творчества, — категория, объясняемая в его работе «Психология и литература»:

Глубокое различие между первой и второй частью «Фауста» отражает различие между психологическим и визионерским способом художественного творчества. Последний преобразует все условия первого. Опыт, представляющий материал для художественного выражения, ушел в прошлое. Это нечто странное, что возникает из глубин человеческого сознания, что намекает на бездну времени, отделяющую нас от веков, предшествующих возникновению человека, или вызывает сверхчеловеческий мир, в котором контрастируют свет и тьма. Это изначальный опыт, превосходящий человеческое понимание и потому грозящий человеку подавлением. Ценность и сила такого опыта определяются его грандиозностью. Он возникает из вне-временных глубин. Это чуждый, холодный, многоликий, демонический и гротесковый опыт. Мрачно-нелепый образчик вечного хаоса — *crimen laesae majestatis humanae*, говоря словами Ницше, — он крушит наши человеческие нормы ценностей и эстетической формы. Волнующее видение чудовищных и бессмысленных событий, которые во всем превосходят человеческие ощущения и понимание, предъявляет совсем не те требования к творческому дару художника, что исходят от опыта видимой жизни. Последний никогда не отдернет занавес, скрывающий космос, он никогда не преступит границ человеческих возможностей, и по этой причине он уже сформирован для нужд искусства, независимо от того, насколько серьезным потрясением он может оказаться для отдельной личности. Изначальный же опыт раздирает сверху донизу занавес, на котором нарисована картина упорядоченного мира, и позволяет заглянуть в непостижимую бездну того, что еще не произошло<sup>13</sup>.

\* Оскорбление величества рода человеческого (*лат.*).

Эту характеристику можно отнести не только к «Дракуле» с его многоплановой разработкой тем жизни, смерти и пола зачастую на подсознательном уровне<sup>14</sup>. Она применима и для описания значительной части художественного мира Блока, чья похвала «неисчерпаемости» романа, независимо от его «литературности», вероятно, указывает на то, что поэт осознавал потенциальную соизмеримость собственного мира с миром романа.

Говоря более конкретно, Блок мог обратить внимание на элементы текста, странным образом созвучные темам, столь существенным для его собственных произведений и биографии. Прежде всего, это эпизод *ожидания прибытия корабля*. В романе Стокера жители английского приморского города Уитби, с тревогой вглядываясь в неожиданно разразившуюся бурю, видят, как русское судно «Деметра» почти чудом пристаёт к берегу. Но когда они поднимаются на борт, их охватывает ужас: единственный, кто обнаружен на корабле, — это мертвый капитан, погибший при загадочных обстоятельствах. И самое страшное, что вампир, причина гибели команды, оказывается на свободе, среди ничего не подозревающих людей. Разве не естественно, что автор «Ее прибытия» и «Короля на площади» нашел эту часть «Дракулы» очень волнующей?

Блок также мог обратить внимание на то, что Стокер использовал евангельские мотивы в применении к демоническому. Поддерживающий «телепатический» контакт с графом Дракулой безумец Рэнфильд возмущается о неминуемом прибытии своего «господина» — события, которое, как он ожидает, преобразит его жизнь. В этих строках без труда обнаруживается случайное травестирование центральной темы «Первого тома» Блока:

«Не хочу говорить с вами, — объявил он. — Вы теперь ничто, мой Господин близок».

Фельдшер считает, что он подвержен религиозной мании<sup>15</sup>.

Так же, как и Блок, Рэнфильд переживает *разочарование в мистической встрече*.

Повторяющийся мотив в «Дракуле» — осквернение невинных, *превращение чистых в развращенных*. Нормальная сексуальность отсутствует в романе — здесь последовательно проводится противопоставление между бесполостью (чистотой) и чувственностью (развращенностью). Контакт с вампиром приравнивается к сексуальным отношениям, причем вампиры и мужского, и женского пола вызывают у своих жертв весьма амбивалентную реакцию. Так, женитьба Джонатана Харкера на целомудренной Мине не предполагает и намек на страсть; для сравнения, в сцене его встречи с тремя женщинами-вампирами в замке Дракулы (глава

III) обещание немедленного наслаждения приводит его в опасное состояние самозабвения. Пощадив незадачливого героя, Стокер все же дает волю своему викторианскому воображению, описывая силу воздействия Дракулы на женщин. Люси Вестенра перед смертью говорит не свойственным ей раньше «мягким сладострастным голосом»<sup>16</sup>. Впоследствии, уже сама став вампиром, она встречает своего прежнего жениха и его друзей. Здесь уместно привести описание внешности Люси и впечатления, которое она производит на рассказчика:

Когда Луси (так в переводе. — *Х. Б.*) увидела нас, она отшатнулась, заскрежетав зубами, как хищник, у которого отняли добычу. Ее глаза были такие же, как прежде, большие, открытые, голубые; но теперь в них светился столь яркий отблеск ада, что я от души возненавидел ее и, если бы мог, в ту же минуту убил бы ее с радостью. Выражение лица Луси изменилось, она улыбнулась ленивой сладострастной улыбкой. Бог мой, как это было ужасно!<sup>17</sup>

Этот и другие эпизоды, равно как и дихотомия, лежащая в их основе, вероятно, и произвели впечатление на Блока. К моменту прочтения «Дракулы» он, идя по пути, который В. М. Жирмунский назвал путем «познания жизни через любовь»<sup>18</sup>, уже достаточно продвинулся в своем личном и поэтическом осознании романтической любви как бесконечного поиска и бесконечных разочарований. Как известно из воспоминаний жены Блока, обыкновенный, полноценный брак оказался для поэта невозможным<sup>19</sup>. Отказ от мистических видений юности привел поэта к созданию ряда выразительнейших текстов, в которых земная любовь изображается как унижение возлюбленной и самого себя; в 1916 году в стихотворении «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» он пишет: «И остались — улыбкой сведенная бровь, / Сжатый рот и печальная власть / Бунтовать ненасытную женскую кровь, / Зажигая звериную страсть...» (III, с. 157). Чувства, выраженные здесь, действительно очень близки к психологическому субстрату романа Стокера.

Наконец, Блока мог поразить и образ самого Дракулы. Неизмеримо превзойдя свои фольклорные прототипы, этот отрицательный герой романа представляет собой смесь сверхъестественного и обыденного, соединение звериных инстинктов и силы с прозорливым умом талантливого военачальника. Являясь поздней вариацией фигуры романтического героя (рассматриваемого ниже), демонический образ вампира одновременно отталкивает и притягивает.

Особенно впечатляющим мог показаться Блоку один аспект личности Дракулы: его способность воздействовать на свои жертвы даже на значительном расстоянии, погружать их в сомнамбулическое состояние, из которого они выходили только после

смерти, будучи уже сами вампирами. Эта деталь напоминает о Катерине из «Страшной мести» Гоголя, находящейся во власти своего отца-колдуна. Хорошо известно, что в 1905 году Блок, работая над статьей «Безвременье» (завершенной в октябре 1906 г.), был поражен, обнаружив, что ассоциации, рожденные у него повестью Гоголя, предвосхитил Белый в статье «Луг зеленый», напечатанной в журнале «Весы»<sup>20</sup>. Белый под влиянием популярной в 1905 году анонимной карикатуры, изображающей К. Победоносцева в виде упыря, опустившегося на тело красавицы России, представил образ Катерины как аллегорию России, спящей в тисках реакции<sup>21</sup>. Вкладом же Блока в развитие этого образа явились фигуры Фаины-России и ее Спутника из «Песни Судьбы». Можно предположить, что, читая роман Стокера, поэт вспомнил и весь этот комплекс созвучных тем.

Образ живучего, могущественного и упорного в своей злобе вампира был использован Блоком в августовской 1908 года статье «Солнце над Россией», посвященной 80-летию Льва Толстого. Здесь он противопоставляет благотворное участие в жизни России престарелого писателя — деятельности Победоносцева. Жизнеутверждающий пафос Толстого (проявившийся ранее в июньской статье «Не могу молчать» — его протесте против возобновления смертной казни) назван защитой от «могильного холода» теорий старого «вампира». Блок прибегает и к исконно русскому слову *упырь*, упоминая, что этот ярлык прикреплён молвою к Победоносцеву. Обозревая новую историю России, размышляя не только о годах деятельности Победоносцева, но и о таких национальных трагедиях, как дуэль Пушкина и помещительство Гоголя, осмысляя, наконец, современный период реакции, Блок высказывает предположение, что все случившееся было делом некоей неистребимой силы, символизируемой фигурой вампира. Юбилей Толстого, замечает поэт, проходит под пристальным взглядом бюрократии, а также другой, контролирующей силы, которая стоит за ней: «Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря» (V, с. 302). Корни этого неоднократно повторенного образа, возможно, следует искать в теме неотступного преследования Дракулой своих жертв на протяжении всего романа.

Образ солнца, вынесенный в заглавие статьи, является центральным в ее заключительной части. Опираясь на отраженную в романе Стокера традицию поверий, связанных с вампирами, Блок уподобляет Толстого солнцу — его присутствие помогает сдерживать силы тьмы. Но что произойдет после заката? — тревожно спрашивает Блок и отвечает на это усердным пожеланием долгих лет жизни великому писателю.

Отметим одну любопытную параллель между «Дракулой»<sup>22</sup> и другой статьей Блока, написанной в ноябре 1908 года, — «Ирония». В ней он рассуждает о распространенной, по его мнению, общественной болезни — иронии, «разлагающем» смехе (V, с. 346). Ирония, замечает Блок, — это неизбежная эпидемия, следствие того, что общество пережило «ужасающий девятнадцатый век, русский девятнадцатый век в частности», «блистательный и погребальный век <...>, который похоронил человеческий голос в грохоте машин» (V, с. 347). Заражение иронией подобно превращению в вампира:

Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди людей, больных «иронией», древней болезнью, все более и более заразительной? Сам того не ведая, человек заражается ею; это — как укус упыря; человек сам становится кровопийцей, у него пухнут и наливаются кровью губы, белеет лицо, отрастают клыки.

(V, с. 347)

Уместность сравнения «разлагающего» смеха с вампиризмом подтверждается следующим поразительным эпизодом из главы XIII «Дракулы». Вскоре после смерти Люси Вестенра с профессором ван Гельсингом случается припадок необъяснимого смеха. Его друг доктор Сьюард, естественно, добивается объяснений, и ван Гельсинг разражается в ответ пространной речью:

Запомни навсегда, что смех, который постучится в твою дверь и спросит: «Можно войти?» — это не истинный смех. Нет! Он — король, и приходит, когда и как ему вздумается. Он никого не спрашивает; он не выбирает удобного времени. Он говорит: «Я здесь». Заметь, я всем сердцем горюю об этой столь милой молодой девушке; я отдаю ей свою кровь, хотя уже стар и изнурен; я отдаю свое время, свой опыт, свой сон; я оставляю других моих пациентов страдать, чтобы она имела все. И все же я могу смеяться у края ее могилы — я смеюсь, когда глина с лопаты могильщика падает на ее гроб и говорит «Бух! бух!» моему сердцу, пока кровь не отольет от моих щек... О, друг Джон, это странный мир, печальный мир, мир, полный несчастий, скорби и бед; и все же, когда Король Смех приходит, он заставляет всех плясать под его лудку. И истекающие кровью сердца, и иссохшие кости кладбища, и жгучие слезы — все пляшут вместе под музыку, которую он наигрывает своим неулыбающимся ртом<sup>23</sup>.

Сравним в «Иронии»:

Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голода, что изменила невеста. <...> И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, — как бы отсутствует; будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот.

(V, с. 345)

О прямом влиянии здесь говорить не приходится, так как тирада ван Гельсинга отсутствует во всех русских переводах «Дракулы». Но поражает степень сходства между отрывком из книги Стокера и статьей Блока, подтверждающая глубину проникновения поэта в модель мира, скрывающуюся под поверхностью «романа ужасов».

Последний явственный след образа Дракулы-вампира как воплощения политической реакции и движущей силы, стоящей за ней, появляется в «Возмездии». Но поскольку в поэму вплетена еще одна тематическая линия, связанная с вампиризмом, следует сперва проследить ее по другим текстам Блока.

Эта линия основана на вампирической традиции в романтической литературе<sup>24</sup>. Вампир вскользь упомянут в поэме Байрона «Гяур», написанной в 1813 году. А в июне 1816 года на одном из знаменитых вечеров-бесед на вилле Диодати в Женеве, на которых был зарожден «Франкенштейн» Мэри Шелли, Байрон рассказал историю, положившую начало традиции романтического вампиризма<sup>25</sup>. Этот рассказ так и остался ненаписанным, лишь его фрагмент был опубликован в 1819 году в конце «Мазепы». Но, как известно, другой участник этих вечеров, врач Байрона Джон Полидори, позаимствовал идею поэта и написал повесть «Вампир» («The Vampire. A Tale»), которая была опубликована в 1819 году лондонским журналом «New Monthly Magazine», а вслед за тем сразу же вышла отдельным изданием. Манера повествования заставляла предположить авторство Байрона, что, конечно, сильно повысило популярность повести в Англии и за ее пределами (французский перевод появился почти тотчас же).

Готовность читающей публики признать автором Байрона понятна, поскольку центральную роль в повести играет персонаж, являющийся еще одним вариантом байроновского героя, вошедшего к тому времени как в литературу, так и в реальную жизнь. Вампир, некий лорд Рутвен, появляется в лондонском обществе, где его необычный облик приковывает всеобщее внимание:

Он вглядывался в веселье вокруг себя, как будто не мог принимать в нем участия. Похоже, легкий смех красавиц привлекал его внимание только для того, чтобы он одним взглядом подавлял его, вселял страх в те души, где еще царила беспечность. Те, кто испытал трепет, не могли объяснить, отчего он возник: некоторые приписывали его мертвому серому глазу, который, казалось, остановившись на чьем-то лице, не пронзал до самого сердца, а падал на щеку свинцовым лучом, давя на кожу, сквозь которую он не мог пройти<sup>26</sup>.

Рутвен находит особое удовольствие в развращении невинных:

...Ему для большего удовольствия требовалось, чтобы жертва, соучастница его греха, с высоты незапятнанной добродетели была сброшена в глубочайшую бездну бесчестия и позора; короче, чтобы все женщины, которых он домогался, очевидно, вследствие их добродетели, после его отъезда отбросили в сторону все маски и не стеснялись выставить все уродство своих пороков на всеобщее обозрение<sup>27</sup>.

Иногда дает себя знать еще более темная сторона личности Рутвена: в сюжете короткой повести фигурируют трупы двух женщин.

В общем, лорд Рутвен представляет собой тип байроновского рокового мужчины, который в свою очередь — как показал Марио Праз в своем знаменитом исследовании — является разновидностью архетипа мильтоновского Сатаны. Сойдя со страниц книги Полидори, образ вампира начал весьма успешную карьеру в литературе романтизма; «Дракула» Стокера — запоздалая кульминация этой традиции.

Подобно самому Байрону, его герои, включая вампира, находятся в сложнейших отношениях с женщинами. Это четко сформулировано у Праза:

Тому, что Манфред сказал об Астарте («Я полюбил и погубил ее»), что Байрон хотел бы сказать об Августе и Анабелле (см. Заклинание в «Манфреде»), — суждено было стать девизом «роковых» героев романтической литературы. Они распространяют вокруг себя проклятие, тяготеющее над их судьбой, они разрушают, подобно самому, тех, кто имел несчастье встретиться с ними <...> они разрушают себя и губят несчастных женщин, попавшихся им на пути. Их отношения со своими возлюбленными — это отношения злого демона со своей жертвой<sup>28</sup>.

Блок, последний из романтиков, был, конечно, близко знаком с типом байроновского героя. Можно предполагать, что он знал и его вампирическую разновидность, хотя в произведениях Блока нет указаний на такие литературные образцы. Однако литература не была для него единственным источником — история семьи поэта и его собственный душевный склад предоставляли обширный материал для интроспекции и должны были сделать его особенно чутким к этому характерологическому типу<sup>29</sup>.

Романтический вампиризм — вампиризм как садомазохизм — в творчестве Блока представлен прежде всего стихотворением «Песнь Ада». Изначально озаглавленное «Вампир», оно было написано в октябре 1909 года, после путешествия Блока и его жены в Италию. Речь здесь идет о сошествии лирического героя в Ад, о его разговоре с вампирическим двойником, рассказавшим о преступлении, которое обрекло и его, и жертву на вечное повторение их роковой встречи.

В собственном примечании к этому стихотворению в третьем томе «Собрания стихотворений» (1912) Блок говорит о попытке

показать «инфернальность», «вампиризм» нашего времени» (III, с. 502). Однако такая интерпретация в социальном ключе не исчерпывает семантическую глубину текста. Не менее важна неповторимость, исключительность изображенной в нем ситуации.

Ряд деталей, сообщаемых в «Песни Ада», демонстрирует сходство между ее героем-вампиром и персонажами, созданными Байроном и его последователями, — одновременно мучителями и мучимыми. Достаточно лишь вчитаться в отрывок, объясняющий мотивы преступления, чтобы вспомнить комментарий Пруса:

Из глубины невиданного сна  
Всплеснулась, ослепила, засияла  
Передо мной — чудесная жена!

В вечернем звоне хрупкого бокала,  
В тумане хмельном встретившись на миг  
С единственной, кто ласки презирала,

Я ликование первое постиг!  
Я утопил в ее зеницах взоры!  
Я испустил впервые страстный крик!  
(III, с. 17)

Еще одним свидетельством того, что лирическое «я» стихотворения восходит скорее к романтикам, нежели к Стокеру, является тот факт, что Блок затушевывает грань между сверхъестественным и «реальным». Преступление, за которое герой и героиня брошены в ад, — «И был в крови вот этот аметист. / И пил я кровь из плеч благоуханных, / И был напиток душен и смолист...» (III, с. 17), — в действительности является трансформацией «ортодоксального» вампиризма в сторону обычного садизма (кольцо используется как орудие истязания). Учитывая, что вампир романтической литературы представляет собой разновидность подобного характерологического типа, такая нечеткость вполне понятна.

Как указывал Блок, «Песнь Ада» воссоздает фрагмент «страшного мира», однако в ней можно обнаружить — помимо отголосков проблематики русского общества начала века — более широкую литературную традицию, нежели дантовская, обычно обсуждаемая в научной литературе<sup>30</sup>. Это подтверждается замечанием Блока в письме к матери от 10 ноября 1909 года: «В ней (т.е. в «Песни Ада». — Х.Б.) есть нечто от старинных культур и от Данте и т.д. — т.е. от священного прошлого, к которому «демократы» известного типа глухи»<sup>31</sup>.

Мысль о том, что Байрон и байроническая традиция являются частью «священного прошлого», проводится в нескольких абзацах

черновика 10 октября 1909 года к одному из итальянских очерков Блока — «Немые свидетели» из задуманной им серии «Молнии искусства», — которые не вошли в окончательный вариант. Упомянув Джона Раскина, который, по словам поэта, неизвестен и, возможно, даже неприятен русским, Блок продолжает:

Действительно — задумчивая Мэри с кипсека, безумная Каролина, даже буржуазная венецианка Марианна Сеготи, даже обольстительная леди Анна, несчастная супруга Байрона, кстати сделавшая и его надолго несчастным, — живые женщины XIX века — страстные и капризные, тысячи раз делавшие его смешным и страстным, доставившие ему тысячи пыток, но, может быть, навсегда удержавшие его от последнего (о, Г. И.!) нисхождения под землю, в остановившееся синее пламя ада; может быть, вся трагедия великолепного лорда, который уже носил на себе печать преисподней — хромоту, заключалась в том, что он, ослепленный карнавалом жизни (как карнавалом Венеции начала века), не последовал за красным капюшоном Данта и за горбом Буонаротти туда, куда звал его Рок (гениальный дух).

(V, с. 689)

Параллели между отдельными частями этого отрывка и «Песнью Ада» вполне очевидны.

В этом черновом фрагменте обнаруживаются и некоторые поразительные аналогии с одним из шедевров Блока — стихотворением «Шаги командора», которое, как отмечал Вяч. Вс. Иванов, в свою очередь тесно связано с «Песнью Ада»<sup>32</sup>. Сходство этих двух текстов (равно как и существенное различие: Байрон не произнес рокового приглашения) наводят на мысль, что полная интерпретация многоуровневой семантики стихотворения-мифа должна учитывать и байроновский субстрат, по всей видимости, выводимый скорее из биографии поэта, нежели из его текстов<sup>33</sup>.

Весьма напоминает «Песнь Ада» и стихотворение «Я ее победил, наконец!..» (III, с. 57—58), написанное в октябре 1909 года. Хронологическая близость двух текстов помогает объяснить общность таких мотивов, как женские плечи, кольцо, похоронная процессия (ср. «К нам доносился погребальный звон» в «Песни Ада» со строками: «А в провале глухих окон / Смутный шелест многих знамен, // Звон, и трубы, и конский топ, / И качается тяжкий гроб»)<sup>34</sup>. И вновь встреча героя и героини влечет за собой преступление.

Но между двумя ситуациями есть и некоторые любопытные различия. В «Песни Ада» мотивация поступков Дон Жуана обозначена кратко, но недвусмысленно: «... был на земле / Под тяжким игом страсти безотрадной». Его встреча с «чудесной женой», с «единственной, кто ласки презирала», предопределена, — это орудие судьбы, осудившей его на вечные муки.

В стихотворении «Я ее победил, наконец!..» объяснение действий лирического героя отсутствует. Текст открывается его восклицанием об успешном завлечении жертвы на место будущего преступления (дворец). Предвкушаемое убийство — высасывание крови из жертвы — не будет роковым для преступника: «Мглистой ночью о нежной весне / Будет петь твоя кровь во мне!» (III, с. 58). Очевидно, его путь по кругам «страшного мира» еще не завершен.

Впоследствии Блок включил это и еще несколько более поздних стихотворений в цикл «Черная кровь». В результате произошло своеобразное переплетение семантических уровней («многомирие») и усиление основных тем повторением эпизодов в разных стилистических ключах<sup>35</sup>. Стихотворение становится кульминационной вершиной «сюжета» всего цикла «Черная кровь», а остальные тексты как бы представляют собой своего рода Vorgeschichte (предысторию). В итоге мы получаем следующую картину: встреча героя в светском обществе с молодой девушкой («мать запрещает тебе подходить» (III, с. 54)); страсть, с которой он борется, но перед которой в конце концов отступает («Нет, опустил я напрасно глаза, / Дышит, преследует, близко — гроза...» (III, с. 54); «О нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой / В объятья страшные» (III, с. 55)); потребность унижить объект своей страсти («Мне — искушение тебя оскорбить» (III, с. 54); «Даже имя твое мне презренно»; «Подойди. Подползи. Я ударю — / И, как кошка, оцеришься ты...» (III, с. 55)). В целом расширение контекста укрепляет связь между вампирическим героем и его предшественниками в литературе романтизма.

Важное место занимает романтический вампиризм и в «Возмездии». Однако здесь, как отмечалось выше, эта тематическая линия сливается с той, что ведет свое начало от «Дракулы» Стокера.

Прозаические черновики поэмы выявляют ее связь с другими произведениями Блока, о которых уже шла речь, а также их источниками. В черновике, датированном октябрём 1911 года, есть такие строки: «...Но уже на все это глядят чьи-то *холодные* глаза. В дружной семье появляется “странный незнакомец”...» (III, с. 462). Мотив «холодных глаз» заставляет вспомнить «Солнце над Россией», наводя на мысль, что само появление незнакомца в мирной семье, объединенной духовно и интеллектуально, является актом намеренного разрушения и сродни тем деяниям, о которых Блок уже говорил в 1908 году.

Политическая реакция и байронический индивидуализм совмещены в датированном 10 октября 1911 года отрывке из «Плана первой части (1878—1881)»:

Все завлакивается. 1-е марта. Победоносцев бесшумно садится на трон, как сова. Около этого времени в семье появляется черная птица: молодой мрачный (байронист) — предвестие индивидуализма, неудачник Александр Львович Блок.

(III, с. 463)

Далее Блок перечисляет исключительные достоинства семьи «деда» и его круга — «тогдашних прекрасных передовых русских людей»:

То были герои еще (дракон, спящая царевна). То, что кажется «наивным» теперь, тогда не было наивно, но было сораспятием. Профессор лучших времен Петербургского университета был тем самым общественным деятелем, он берег Россию <...> Тогда и казалось, что есть и было на самом деле только две силы: сила тупой и темной «византийской» реакции — и сила светлая — русский либерализм. Единицы держат Россию, составляя «общественное мнение».

(III, с. 463)

И снова уместно сравнение с «Солнцем над Россией»: роль деда во многом напоминает роль Толстого.

Пытаясь свести воедино две вампирические темы, Блок столкнулся с концептуальной и терминологической проблемой. Совместить вампиризм политической реакции и вампиризм как демоническую чувственность в рамках единого текста — задача не легкая. Несостоятельным выглядело бы и одновременное использование двух названий: русского слова *упырь* и заимствованного *вампир*.

Частично задача была решена табуированием русского термина и нарочитым выделением черт сходства Победоносцева с совой (а не с летучей мышью). Блок возвращается к более ранним моделям изображения Победоносцева — к карикатуре, к образам Катерины и колдуна. Однако введение в окончательный текст мотива глаз («Он дивным кругом очертил / Россию, заглянув ей в очи / Стеклянным взором колдуна» (III, с. 328)) позволяет предположить, что поэт помнил о способности Дракулы погружать свои жертвы в летаргический сон.

Что же касается термина *вампир*, то он почти не встречается в поэме, появляясь лишь в конце длинной сцены ухаживания молодого человека (будущего «отца») за «меньшей дочерью». Негодование рассказчика перерастает в осуждение XIX столетия вообще. Вновь звучат отголоски статьи «Ирония» и блоковского примечания к «Песни Ада»: «...Вот — любовь / Того вампирственного века, / Который превратил в калек / Достойных званья человека! // Будь трижды проклят, жалкий век!» (III, с. 325).

Употребление эпитета *вампириственный* есть наибольшая степень откровенности, которую Блок себе позволяет. Помимо этого, потенциальный статус «отца» как вампира романтического толка устанавливается по одной выразительной детали — сравнению, которое использовано для характеристики его склонности к интеллектуальным крайностям и противоречиям: «Он ненавистное — любовью / Искал порою окружить, / Как будто труп хотел налить / Живой, играющею кровью...» (III, с. 323).

Рисуя портрет «отца», Блок не ограничивается вампирической традицией, используя более широкий спектр типологически сходных романтических типов. Духовные корни героя поэмы точно подмечены Достоевским в гостинной Анны Вревской: «Похож на Байрона» (III, с. 321). Характеристика звучит дважды и распространяется присутствующими женщинами: «Он Байрон, значит — демон...» (III, с. 321). Рассказчик соглашается, но делает оговорку, приобретающую особый интерес при сопоставлении с приведенным выше прозаическим наброском к «Немым свидетелям»: «Пожалуй, не было, к несчастью, / В нем только воли этой...» (III, с. 321); «На Байрона он походил, / Как брат болезненный на брата / Здорового порой похож» (III, с. 322).

Демоническая тема заострена в описании того влечения, которое испытывает «меньшая дочь» к незнакомцу: «Под этим демонским мерцаньем / Сверлящих пламенем очей...» (III, с. 324). Его игра на рояле вызывает ассоциации с еще не повергнутым ангелом: «Какой-то образ — грустный, дальний, / Непостижимый никогда... / И крылья белые в лазури, / И неземная тишина...» (III, с. 324). Тот же образ, связанный с Врубелем и через него с Лермонтовым, вновь появляется в третьей главе. Он также подсказан его музицированием: «И, может быть, в преданьях темных / Его слепой души, впотьмах — / Хранилась память глаз огромных / И крыл, изломанных в горах...» (III, с. 339); «Бывает глух, и слеп, и нем он, / В нем почивает некий бог, / Его опустошает Демон, / Над коим Врубель изнемог...» (III, с. 340).

Это разнообразие прототипов обусловлено и масштабом темы, и ограниченностью действия поэмы рамками реальности. Повторы развернутых сравнений и метафор обогащают образ «отца», однако, в отличие от «Песни Ада» и «Я ее победил, наконец!...», сверхъестественное не является активно действующим началом в поэме. Жизнь развенчивает мнимого романтического героя. Ухаживая за «меньшей дочерью», он сталкивается с требованиями общественной морали: «И было знать ему дано, / Что демоном и Дон-Жуаном / В тот век вести себя — смешно...» (III, с. 326). Женитьба и университетская карьера еще более принижают его образ: «И книжной крысой настоящей / Мой Байрон стал средь

этой мглы» (III, с. 326). Элиминирована и тема преступления, хотя герою удастся навсегда оттолкнуть от себя жену. Он обречен на долгое одинокое существование, завершающееся смертью в далекой Варшаве. В заключение следует ироническая реплика автора: в конце концов в снах этому «современному Гарпагону» является лишь «Горе от ума» (III, с. 339, 340).

Определив конкретные источники вампирической тематики в творчестве Блока<sup>36</sup>, мы обязаны сделать оговорку. Ранее в работах Жирмунского и Минц, посвященных интертекстуальным связям в поэтической системе Блока, уже было показано, что использование поэтом предшествующих текстовых традиций, особенно в третьем томе его стихотворений, характеризуется полигенезисом<sup>37</sup>. Не исключено, что в рассмотренных нами произведениях отразилось влияние и других текстов, в которых вампиризм также играет определенную роль<sup>38</sup>.

Остается открытым вопрос, как рассмотренные нами источники, генетически связанные друг с другом, взаимодействовали между собой в рамках блоковской модели мира. Диахронический аспект данной проблемы может стать предметом отдельного обсуждения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Литературное наследство. Т. 89: Александр Блок. Письма к женщ. М., 1978, с. 204.

<sup>2</sup> Ссылки на произведения Блока в основном приводятся по изданию: Блок А. Собрание сочинений в 8 томах. М.—Л., 1960—1963 — с указанием на том и страницу.

<sup>3</sup> См.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока (1907—1911). Специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения. Вып. 2. Тарту, 1969, с. 157—176. В другой работе Минц отмечает: «“Ямбы” рисуют “страшный мир” как мир перевернутый. <...> Поэтому переход к грядущему — это вторичное перевооружение мира, приводящее его к исконной норме» (Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Вып. 4: 1910-е годы. Спецкурс для студентов-заочников отделения русского языка и литературы Тартуского государственного университета. Тарту, 1975, с. 149).

<sup>4</sup> См.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Вып. 2, с. 166—167.

<sup>5</sup> См.: Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. Выпуск первый: умершие неестественною смертью и русалки. Петроград, 1916, с. 1—14.

<sup>6</sup> См. об этом, например: Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Вып. 3: Александр Блок и традиции русской демократической литературы XIX века. Тарту, 1973.

<sup>7</sup> О роли научной литературы как фольклорном источнике для Блока см.: Левинтон Г. А. Заметки о фольклоризме Блока. — В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978, с. 171—185. См. также: Кумпан К. А. Заметки об источ-

никах «Поэзии заговоров и заклинаний». — В кн.: Мир А. Блока. Блоковский сборник. [Т. V]. Уч. зап. Тартуского государственного университета. Вып. 657. Тарту, 1985, с. 33—45.

<sup>8</sup> Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М.—Л., 1936, с. 66. Учитывая приведенное в письме заглавие, Блок пользовался изданием романа, вышедшим под именем Корелли. (См.: К о р е л л и М. Вампир — граф Дракула. Перевод с английского княгини Е. Ф. Крапоткиной. СПб., 1902.) Перевод далеко не полноценный; местами текст романа сильно сокращен. За этим изданием последовал другой перевод (Вампир. Роман Брам-Стокера. Необычайно смелая попытка проникнуть в область таинственного. СПб., 1904), однако у нас нет причин полагать, что Блок обращался к нему. Еще один перевод вышел в 1913 г. в серии «Библиотека «Синего Журнала»» М. Г. Корнфельда.

<sup>9</sup> Там же, с. 122.

<sup>10</sup> См.: Труды по русской и славянской филологии, V. Уч. зап. Тартуского государственного университета. Вып. 119. Тарту, 1962, с. 238.

<sup>11</sup> Одно из замечаний Минц вызвано неверным прочтением: «То место романа, где описывается, как на месте души у графа оказывается дыра, из которой сыплются банковские билеты и деньги, было, конечно, очень близким автору «Страшного мира». И эти впечатления от романа, бесспорно, ассоциировались у Блока с толстовской критикой буржуазных отношений». Эпизод, на который ссылается Минц, гораздо более прозаичен: Дракула окружен преследователями в своем лондонском доме, и один из них, Джонатан Харкер, поражает его ножом. Лезвие разрывает пиджак, и из нагрудного кармана действительно высыпается некоторое количество золота и купюр (см.: Вампир — граф Дракула, с. 164—165).

<sup>12</sup> M a c G i l l i v r a y R. *Dracula*: Bram Stoker's Spoiled Masterpiece. — *Queen's Quarterly*. 1972, vol. LXXIX. № 4, p. 518.

<sup>13</sup> J u n g C. G. *Modern Man in Search of a Soul*. N.Y., 1933, с. 180—181.

<sup>14</sup> См. в этой связи работу Леонарда Вольфа: W o l f L. *A Dream of Dracula*. Boston—Toronto, 1972, p. 184—224; см. также: B e n t l e y C. F. *The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's Dracula*. — *Literature and Psychology*. 1972. Vol. XXII. № 1, p. 27—34; F r y C. L. *Fictional Conventions and Sexuality in Dracula*. — *The Victorian Newsletter*. 1972, № 42, p. 20—22; R o t h Ph. A. *Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula*. — *Literature and Psychology*. 1977, vol. XXVII, № 3, p. 113—121.

<sup>15</sup> Вампир — граф Дракула, с. 73.

<sup>16</sup> Там же, с. 100.

<sup>17</sup> Там же, с. 127—128.

<sup>18</sup> Ж и р м у н с к и й В. М. *Поэзия Александра Блока*. — В кн.: Об Александре Блоке. Петроград, 1921, с. 73.

<sup>19</sup> См.: Б л о к Л. Д. *И быль, и небылицы о Блоке и о себе*. Hrsg. L. Fleishmann, I. Paulmann. Bremen, 1977, с. 49—52.

<sup>20</sup> В письме Белому от 2 октября 1905 года Блок говорит: «Я изумился, читая «Зеленый луг». Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется «Зеленые луга». И вдруг! Более близкого, чем у Тебя о пани Катерине, мне нет ничего». — Б л о к А. и Б е л ы й А. *Переписка*. М., 1940, с. 141.

<sup>21</sup> Карикатура, на которую любезно обратил наше внимание Джон Малмстад, воспроизведена в издании: Александр Блок в портретах, иллюстрациях и документах. Сост. А. М. Гордин. Л., 1972, с. 40. Вампирический мотив довольно широко использовался прессой в антиправительственной полемике в период революции 1905 года. Так, в начале 1906 года появилось восемь номеров художественно-сатирического еженедельника «Вампир», редактировавшегося Б. Катловкером. Обложка первого номера изображала запятнанное кровью чудовище, склонившееся над телом девы-России, с надписью: «Кажется, успокоил». В жур-

нале были также напечатаны несколько статей самого Катловкера, подписанных псевдонимом «Упырь».

<sup>22</sup> В начале осени 1908 г. роман все еще занимал мысли поэта. См. его запись от 28 сентября: «3 октября уезжаем из Шахматова. Сложнейшие думы. Менделеев, Толстой, Тургенев, Добролюбов, Венгеров, вампир граф Дракула. Ключев. Маленькие современные писатели — Лазаревский, Куприн, Бунин, Кондурушкин». — В кн.: Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 115.

<sup>23</sup> Stoker V. The Annotated Dracula, N.Y., 1975, p. 158—159.

<sup>24</sup> Краткий, но содержательный обзор этой традиции см. в кн.: Praz M. The Romantic Agony. N.Y., 1956, p. 76—78.

<sup>25</sup> См.: Marchand L. A. Byron. A Biography. Vol. II. N.Y., 1957, p. 628—629.

<sup>26</sup> Polidori J. The Vampire. A Tale. London, 1819, p. 27—28.

<sup>27</sup> Op. cit., p. 37.

<sup>28</sup> Praz M., p. 74—75.

<sup>29</sup> См.: Измайльская В. Д. Проблема «Возмездия». — В кн.: О Блоке. Сборник литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П. М., 1929, с. 61—93; Розанов М. Мотивы «мировой скорби» в лирике Блока. — Там же, с. 231—234. См. также: Pym A. The Life of Aleksandr Blok. Vol. II: The Release of Harmony (1908—1921). Oxford—London—N. Y., 1980, p. 78—79.

<sup>30</sup> См.: Хлодовский Р. И. Блок и Данте (К проблеме литературных связей). — В кн.: Данте и всемирная литература. М., 1967, с. 242—246; см. также: Vogel L. A. Symbolist's Inferno: Blok and Dante. — Russian Review. 1970, vol. 29, № 1, p. 38—51.

<sup>31</sup> Письма Александра Блока к родным. Л., 1927, с. 283.

<sup>32</sup> Эту связь создают сходные женские образы («чудесная жена» в одном случае, «Донна Анна» — в другом), а также общие темы измены и возмездия. См.: Иванов Вяч. Вс. К исследованию поэтики Блока («Шаги командора»). — In: Russian Poetics. Ed. by Th. Eekman and D. Worth. Columbus, Ohio, 1983, с. 169—194; см. также: Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Блока «Шаги командора». — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 33—37.

<sup>33</sup> Черновик содержит и небольшую загадку. Блок называет жену Байрона «обольстительная леди Анна». Ее, получившую при крещении имя Анн (Анна) Исабелла, члены семьи и современники называли именем «Аннабелла», являющимся контаминацией двух имен и вошедшим в научную литературу. Что это — нарочитый педантизм Блока? Или же употребление этого имени — примечательная аберрация, от которой тянется еще одна нить к «Шагам командора»? Более того, определяется ли характеристика леди Байрон лишь контекстом данного отрывка, или же сочетание «эпитет + имя» отражает нечто более тонкое: сегментацию имени Аннабелла и замену обычного русского перевода второй части имени паронимастическим (или анаграмматическим) неполным синонимом «обольстительная»?

<sup>34</sup> Образ кольца с аметистом в «Песни Ада» мотивирован автобиографически. Блок получил такое кольцо от К. М. Садовской, его отец также носил похожий камень. См.: Pym A. The Life of Aleksandr Blok, vol. II, p. 66—67, 69. В стихотворении «Я ее победил, наконец!..» упоминается кольцо с алмазом.

<sup>35</sup> См.: Милиц З. Г. Лирика Александра Блока. Вып. 4, с. 82—97.

<sup>36</sup> Стоит отметить также недавнюю попытку привлечь роман Стокера в качестве одного из вероятных источников стихотворения «Было то в темных Карпатах...» (завершающая часть цикла «О чем поет ветер»). См.: Лавров А. «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...». — В кн.: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992, с. 347—357.

<sup>37</sup> Другими словами, то или иное произведение Блока либо какие-то его элементы могут основываться на целом ряде более ранних текстов, между которыми

ми, в свою очередь, возможны различные взаимосвязи (например, происхождение из общего источника, взаимодополняемость, взаимоналожение и т.д.). См.: М и н ц З. Г. Функция реминисценции в поэтике А.Блока. — В кн.: Труды по знаковым системам, VI. Уч. зап. Тартуского государственного университета. Вып. 308. Тарту, 1973, с. 387—417; см. также: Ж и р м у н с к и й В. М. Драма Александра Блока «Роза и крест». Л., 1964.

<sup>38</sup> Предвидя очевидный вопрос, отметим, что «Упырь» и «Семья Вурдалака» А. К. Толстого, на наш взгляд, не оставили каких-либо заметных следов в произведениях Блока, хотя, возможно, могли стимулировать влияние других текстов.

## ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ ПРАЗДНИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ

В русской литературе XIX—начала XX века существовала практика сочинения и издания произведений, специально приуроченных к главным праздникам христианского календаря — Рождеству и Пасхе. Как читателям, так и историкам литературы обычно известны лишь хрестоматийные образцы этого жанра, принадлежащие перу Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького. Однако мало кто имеет представление о той литературной традиции, в русле которой эти образцы возникли. Настоящая статья, посвященная литературным произведениям, написанным по случаю Рождества и Пасхи, в основном рассматривает период, когда главенствующая роль в русской культуре принадлежала модернизму<sup>1</sup>.

### ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ

Рассказы, приуроченные к празднованию Рождества Христова, обычно назывались «святочными», хотя для их обозначения иногда употреблялся и другой термин — «рождественский рассказ». С середины XIX века постепенно входит в обычай издание

---

Английский вариант статьи, «The Tradition of Religious Holiday Literature and Russian Modernism», будет напечатан в кн.: *Christianity and its Role in the Culture of the Eastern Slavs*. Vol. 3. Ed. by B. Gasparov, R. Hughes et al. The University of California Press. Печатается с разрешения издательства «The University of California Press».

© The University of California Press, 1993

текстов, связанных со Страстной неделей и Пасхой, а в литературном обиходе появляется еще одно понятие — «пасхальный рассказ»<sup>2</sup>.

Название жанра часто указывалось в подзаголовке, хотя жесткого правила на этот счет не существовало. Иногда в повторных публикациях автор снимал подзаголовок, но это отнюдь не означает, что данный текст уже нельзя отнести к жанру праздничной литературы. Гораздо более существенными признаками текста такого типа являются дата публикации и содержание.

Жанр русского святочного или рождественского рассказа восходит к двум источникам — исконной народной традиции и зарубежному образцу. Первая, подробно исследованная в серии работ Е. Душечкиной<sup>3</sup>, ведет начало от народного обычая рассказывать на святках приуроченные к этим праздничным дням истории, в которых, как правило, участвуют сверхъестественные силы («святочные былички»)<sup>4</sup>. Иностранцами образцами послужили «Рождественские повести» Ч. Диккенса, переводы которых начали появляться в России уже с середины 40-х годов прошлого века. Первые произведения Диккенса в этом жанре («Рождественская песнь в прозе», «Колокола», «Сверчок на печи») были встречены русскими читателями и критиками особенно тепло. О них, в частности, восторженно отзывались В. Белинский, А. Григорьев и П. Плетнев<sup>5</sup>. В последующие десятилетия новые переводы повестей знаменитого английского писателя, многократно издававшиеся, еще больше подогрели интерес к жанру святочного рассказа.

Через несколько лет после первого знакомства России с «Рождественскими повестями» Д.В. Григорович создал, по-видимому, первый русский святочный рассказ диккенсовского типа<sup>6</sup>. В нем подробно описывается бедственное положение семьи потерявшего работу актера, которую спасает участие добросердечного врача. И. Катарский отмечает, что уже в этом рассказе видны как характерные черты, так и слабые стороны массового потока русской святочной литературы последней трети XIX—начала XX века<sup>7</sup>.

Вклад Диккенса в святочную традицию способствовал формированию относительно жестких рамок ее тематики и повествовательной структуры. Н. Лесков в одном из своих святочных рассказов — «Жемчужное ожерелье» — следующим образом определяет этот жанр:

...Это такой род литературы, в котором писатель чувствует себя невольником слишком тесной и правильно ограниченной формы. От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера — от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хотя в роде опровержения вредного предрассудка, и наконец — чтобы он оканчивался непременно весело. В жизни таких событий бывает немного, и потому автор неволит себя выдумыв-

вать и сочинять фабулу, подходящую к программе. А через это в святочных рассказах и намечается большая деланность и однообразие. <...> Он должен быть *истинное происшествие!*<sup>8</sup>

Определение Лескова содержит максимум требований, предъявляемых к святочному рассказу. Совместить все это в рамках одного текста было непросто, но все же имели место попытки создать произведение, отвечающее, как «Рождественская песнь в прозе», всем выдвинутым Лесковым критериям (таков, например, рассказ самого Лескова «Жемчужное ожерелье»).

Большинство произведений этого жанра распадаются на два основных типа, весьма отличных друг от друга, но объединенных общим названием «святочный рассказ»: первый тип — рассказы сентиментально-нравоучительные, в центре которых оказываются явления как общественной, так и частной жизни; второй — рассказы, в которых преобладает фантастическое начало<sup>9</sup>. Первый тип (рождественский рассказ) обычно приурочивался к рождественской ночи и дню Рождества. Здесь история рождения Христа, даже в том случае, если она не входила непосредственно в текст, звучала в мощном едином аккорде с описанием современного зла, а сентиментальный сюжет легко поддавался нравоучительному толкованию. Второй тип рассказов соотносился со всем святочным периодом (от сочельника до Крещения), включая новогодние праздники; в них находили отражение сопутствующие народные обычаи и поверья — колядование, хождения ряженых, гадания, разгул нечистой силы и пр.<sup>10</sup>

Первоначально привилегия публикации рождественских рассказов, как и большинства других литературных произведений середины XIX столетия, принадлежала «толстым» журналам, которые продолжали печатать их вплоть до XX века. Иногда они выходили в свет и отдельными недорогими книжками, составленными из произведений одного или нескольких авторов<sup>11</sup>. К середине 70-х годов возникает новый тип периодических изданий — журналы для семейного чтения (так называемые «тонкие»). Адресованные широкому кругу читателей, они сделали святочный рассказ непременным литературным атрибутом рождественских праздников. Этот процесс хорошо прослеживается на примере популярного еженедельника «Нива», издание которого, начавшееся с 1870 года, было задумано А.Ф. Марксом с целью содействия умственному и нравственному развитию читателей. На протяжении нескольких лет в номерах, выходивших во время рождественских и новогодних праздников, отдельные рассказы, посвященные Рождеству и святкам, помещались наряду с другими материалами<sup>12</sup>. Однако праздничный выпуск «Нивы» за 1876 год уже почти целиком посвящен рождественской теме, которая воплощена и в

текстах, и в художественном оформлении<sup>13</sup>. В последующие годы практика печатания рождественских номеров, в которых и слово, и изобразительные средства служат одной-единственной теме, становится постоянной.

В этот же период святочные рассказы и отдельные стихотворения стали печатать и многие газеты. Начало было положено суворинским «Новым временем». Если в 80-х годах XIX века только некоторые, самые крупные издания выпускали номера, целиком посвященные Рождеству, то к 90-м годам эта практика широко распространилась как в обеих столицах, так и в провинции.

Роль газет в популяризации календарной литературы возрастала по целому ряду причин. Во-первых, они могли быстро выплачивать авторам гонорары. Во-вторых, газеты, особенно провинциальные, были ориентированы, как правило, на широкого читателя и не проявляли идеологической нетерпимости, отличавшей влиятельные столичные журналы. Для многих писателей эти два обстоятельства были весьма существенны. К тому же газеты давали прекрасную возможность преподнести рождественский рассказ широкой аудитории в самый день праздника. Журналы, которые выходили раз в месяц, и даже еженедельники для этой цели годились гораздо меньше. В 1890-е годы большинство рождественских и святочных текстов поступало к читателю в день Рождества, хотя нередко праздничные материалы можно было встретить и в нескольких следующих номерах.

Жанр пасхального рассказа складывается значительно позже и в основном по образцу рождественского<sup>14</sup>. В 70-х и 80-х годах пасхальные выпуски газет были еще очень редки. В «Ниве», например, праздник Пасхи отмечался лишь несколькими иллюстрациями на темы Страстной недели<sup>15</sup>. К концу 90-х годов входит в жизнь понятие так называемого пасхального номера, то есть целиком посвященного Пасхе. Это начинание с различной скоростью подхватывают большинство периодических изданий. В некоторых газетах и журналах пасхальные рассказы сопровождаются статьями и очерками, разъясняющими смысл праздника и связанных с ним обрядов и обычаев; в других — основное внимание уделяется собственно художественным текстам<sup>16</sup>.

В отличие от дня Рождества, с которого начинается празднование исконно языческих народных святок, праздник Пасхи не сопровождают карнавальные, амбивалентные по своему характеру обряды. Эта особенность Пасхи отразилась и на пасхальном рассказе, основными моментами которого становятся ожидание чуда, сопереживание Страстям Господним, воспоминания о праздниках в детстве и о более гармоничном, счастливом, чем во взрослом возрасте, состоянии души. Как правило, в нем присутствует и нравоучительный элемент, естественным образом вытекающий

из самой идеи Светлого Воскресенья. Роль сверхъестественного в этих произведениях обычно сведена до минимума.

Приведем два типичных примера пасхальных текстов, принадлежащих перу малоизвестных писателей. Главный герой рассказа Н. А. Иванова «В святую ночь», тюремный узник, в ночь Пасхи вспоминает свое прошлое, и в частности убийство неверной жены, приведшее его на сибирскую каторгу. Услышав звон колоколов, он взламывает дверь камеры и бежит, однако его останавливает вооруженный охранник. Каторжник молит о милости. И вдруг происходит чудо, которое только и может совершиться Святой ночью: « — Пощади!.. — тихо-тихо проговорил Сергей. И растаяло сердце строгого воина; думал ли он, что Сергею далеко не уйти, или вспомнились ему слова Спасителя: “И ненавидящим нас простим!” — Ступай с Богом! — сказал он, отвернулся и, вытерев серым рукавом щинели глаза, отправился к противоположному концу стены...»<sup>17</sup> В рассказе А. Грузинского «Христос Воскресе» умирающая актриса разговаривает со своим старым другом. Жалуясь на тяжелую долю, которая выпадает женщине, посвятившей себя театру, она вдруг вспоминает, как в детстве любила Пасху: «Мне слышатся нежные голоса, поющие “Христос Воскресе”, за спиной у меня вырастают крылья, и мне становится легко... совсем легко...»<sup>18</sup>

Рождественские и пасхальные номера необходимо было заполнять материалами подходящего содержания. Эта задача часто — особенно в провинции — решалась при помощи переводов. В газетах как XIX, так и XX века мы то и дело встречаем приуроченные к праздникам публикации целого ряда зарубежных писателей, в первую очередь французских: Франсуа Коппе, Анатоля Франса, Жана Лоррена, Пьера Лоти, Эмиля Золя. Печатались также переводы произведений Брет Гарта, Марии Конопницкой, Сельмы Лагерлеф, Макса Нордау, Болеслава Пруса, Жоржа Роденбаха, Августа Стриндберга, Марка Твена. В то же самое время к святочной и пасхальной литературе все активнее начинают прибегать русские писатели различных направлений<sup>19</sup>. Создание таких произведений постепенно входит в традицию у сотрудничавших с газетами литераторов. К этому делу привлекают и маститых писателей, бывших постоянными авторами того или иного издания<sup>20</sup>.

Так, значительную роль в развитии святочной традиции сыграл рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (1876), который породил множество эпигонских сюжетов о замерзающих или как-то еще погибающих детях. Лесков обратился к жанру календарной прозы в 1873 году, опубликовав рассказ «Запечатленный ангел», за которым последовала целая серия произведений, завершившаяся в 1893 году рассказом «Пустоплясы»<sup>21</sup>. В 1886

году он издает свои святочные рассказы отдельным томом. В их числе такие классические образцы, как «Зверь» и «Привидение в Инженерном замке», а также произведения, весьма условно относимые к этому жанру, например антисемитские «Жидовская кувырколлегия» и «Путешествие с нигилистом»<sup>22</sup>.

Особое место среди создателей святочной и пасхальной литературы занимает Чехов. В его творчестве представлен значительный арсенал средств, которыми может воспользоваться автор, пишущий в этом жанре. Такие рассказы, как «Кривое зеркало» (1883), «Восклицательный знак» (1885) и «Ночь на кладбище» (1885), являются по сути пародией на фантастический вариант рождественского рассказа. В 1886 году Чеховым были написаны не только три рождественских текста: «На пути», «Ванька» и «То была она!», но и великолепный пасхальный рассказ «Святою ночью». Спустя несколько лет он использует рождественскую тему в совершенном по лаконичности рассказе «На святках»<sup>23</sup>.

Среди других известных писателей, работавших в жанре календарной прозы в конце XIX века, следует назвать Короленко, самый известный святочный рассказ которого — «Сон Макара» (1883), и Куприна, чье раннее творчество включает такие святочные тексты, как «рождественскую сказку» «Жизнь» (1895), рассказы «Бонза» (1896), «Недоразумение» (1896; более позднее название — «Путаница») и «Тапер» (1900). Отдали дань этому жанру и писатель-маринист Станюкович, автор рассказов «Елка» (1880), «Рождественская ночь» (1892), «Светлый праздник» (1893), «В роде святочного рассказа», «Загадочный пассажир» (1901), и Мамин-Сибиряк, чьи рассказы большей частью посвящены жизни старообрядцев<sup>24</sup>, и ряд других прозаиков.

Горький, относившийся по преимуществу иронически к условностям календарной литературы (см. его рассказ 1894 года «О мальчике и девочке, которые не замерзли», где он насмешливо обыгрывает стандартный рождественский сюжет), писал, однако, и серьезные тексты в этом жанре, как, например, пасхальный рассказ «На плотях» и рождественский «Извозчик» (оба — 1895). В рассказе «В сочельник» (1899) он изображает двух мелких ворышек, которые слушают пьяные откровения податного инспектора, не скрывающего перед ними отвращения к своей благопорядочной жизни; однако, внезапно осознав пролегающую между ним и его собеседниками социальную пропасть, он спешит домой в тот мир, который только что порицал. Здесь тоже отчасти соблюдены требования сентиментального жанрового шаблона, хотя классовое различие между персонажами для Горького все же оказывается важнее.

Несмотря на жесткие ограничения, накладываемые жанром праздничной литературы, он все-таки, благодаря ряду присутствующих

ему черт, привлекал серьезных писателей. Во-первых, являясь в значительной мере реалистическими, эти тексты тем не менее позволяли выходить за рамки поэтики реализма. Рождественские и пасхальные рассказы в диккенсовском духе предоставляли возможность для детального отображения общественного бытия и социального неравенства. Здесь можно было рассказать о бедности, несправедливости и человеческих страданиях, включив при этом в текст определенную долю нравоучения; можно было не только изображать религиозные чувства, но и утверждать моральные ценности христианства. Кроме того, прогрессивные и радикально настроенные писатели, обычно имевшие ограниченные возможности для выражения своих взглядов, могли прибегать к форме невинной рождественской или пасхальной истории для обнародования критических высказываний на социальные и политические темы, подкрепляя их ссылками на христианские идеалы<sup>25</sup>. И, наконец, традиционные формы празднования Рождества и Пасхи создавали в людях особый психологический настрой, подталкивали к воспоминаниям и самоуглублению. А это, в свою очередь, позволяло авторам найти такие неожиданные сюжетные ходы, которые выводили за рамки обычных жизненных обстоятельств и рутинной психологии персонажей. С помощью сюжетных зигзагов, оправданных атмосферой христианского праздника, порой достигалась счастливая концовка и в тех случаях, когда логика повествования предвещала трагическую развязку. Все это, в сочетании со святочной традицией фантастического, стимулировало такие полеты фантазии у писателей, каких читатель не знал со времен романтизма.

Таким образом, к концу 90-х годов литературные тексты, приуроченные к христианским праздникам, создавались во все увеличивающемся объеме и попадали к читателям по нескольким каналам. Вместе с тем к концу века внутри этой литературной традиции складывается и тенденция к самоосмеянию, о чем свидетельствуют многочисленные пародии. Пародированию подвергаются все условности жанра святочного и пасхального рассказа. Этому способствовало несколько причин. Истоки календарной прозы были слишком близки во времени, слишком очевиден был механизм формирования жанра. В эпоху, когда сама мысль о какой-либо жанровой иерархии или классификации встречала сопротивление, авторы рождественских и пасхальных рассказов, а иногда и стихотворений остро чувствовали гнет читательских представлений относительно обязательных признаков этого жанра. Писатели стали все чаще утверждать, что его повествовательные возможности исчерпаны, что обращение к фантастике неубедительно, что язык изобилует штампами, а чувствительность

слишком часто оборачивается смешной напыщенностью. В результате этих сомнений и появились комические псевдотексты.

Пародийные и сатирические трактовки календарных текстов позволяют глубже осмыслить их содержание и увидеть породивший их издательский механизм. Мотивы, которыми руководствовались авторы праздничных газетных номеров, раскрыты в рассказе С. Яблоновского «Почти рождественское»:

Ведь уже спокон веков повелось: во все остальные дни года мы, журналисты, говорим с вами об этике и эстетике, о политике, о городских делах, передаем вам все события мчащейся и ползущей — смотря по эпохе — жизни, а на Рождество и на Светлый праздник рассказываем вам сказки.

На Светлый праздник рассказывается что-нибудь розовенькое, сентиментальное, если кто умеет, так даже стихами, а для Рождества принято приготовить что-нибудь пострашнее. На Рождество газету редко кто читает в обычное время, за утренним чаем. Утро уходит на праздничные заботы и приемы, а в газету заглядывают вечером. В праздное вечернее время так приятно легкое щекотанье нервов, и вот тут-то и прочитываются рассказы о привидениях, о замерзающих в рождественскую ночь детях и женщинах, о чудесных елках, о покойниках, обо всем, отчего у невзыскательного читателя начинают слегка лазить мурашки по спине<sup>26</sup>.

Распространенность повествовательных штампов в огромной массе текстов, сочиненных к Рождеству и Пасхе, высмеивается в начальных строках юмористического «Руководства для молодых писателей», написанного сатириком О. Л. Д'Ором:

Всякий человек, имеющий руки, двугривенный на бумагу, перо и чернила и не имеющий таланта, может написать рождественский рассказ.

Нужно только придерживаться известной системы и твердо помнить следующие правила:

1) Без поросенка, гуся, елки и хорошего человека рождественский рассказ не действителен.

2) Слова «ясли», «звезда» и «любовь» должны повториться не менее десяти, но и не более двух-трех тысяч раз.

3) Колокольный звон, умиление и раскаяние должны находиться в конце рассказа, а не в начале его.

Все остальное неважно<sup>27</sup>.

Таким образом, к началу XX века «почва» под рождественской и пасхальной литературой уже колебалась. Хотя талантливые писатели и обогатили этот жанр целым рядом значительных в художественном отношении произведений, все же ценность многого из написанного вызывала сомнения. Праздничная словесность уже была обречена оказаться на литературных задворках. Однако вдруг она получила движущий импульс благодаря двум новым факторам, как внелитературному, так и литературному. Первый — это политическая ситуация в России 1905-го и последующих годов; второй — расцвет модернизма, который пришелся на 1900-е годы.

## ПРАЗДНИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОЛИТИКА

По установившейся традиции праздничный номер газеты обычно открывался редакционной статьей с рассуждениями на тему данного праздника. Типичным примером такого текста может служить редакционная статья в рождественском выпуске «Новостей и биржевой газеты» за 1900 год. На заданный в ней вопрос о том, где на пороге нового столетия можно найти «мир и благоволение», автор дает ответ: нигде, напоминая читателю о жестокости и страданиях, которые продолжают царить на земле. По его мнению, остается лишь уповать на праведного судию, приход которого неминуем<sup>28</sup>. Такое заключение звучит умозрительно и вневременно. Специфика современной общественной ситуации здесь почти не ощущается, как, впрочем, и во всех остальных материалах того же номера.

Русская пресса предреволюционных лет, скованная цензурными строгостями, в праздничных номерах редко затрагивала темы внутривнутриполитической жизни России. Иногда она откликнулась на события за рубежом, например на бурскую войну. Правда, в 1889 году праздничные номера некоторых газет писали о голоде, охватившем ряд российских губерний. В основном это были призывы к милосердию и оказанию помощи голодающим. Политические выводы отсутствовали<sup>29</sup>.

С началом русско-японской войны в праздничных номерах начинают появляться материалы, содержащие отклики на текущие события. Первое время это были отдельные заявления в поддержку войны, иногда с комментариями по поводу «желтой угрозы» и «врагов-нехристей»<sup>30</sup>. Но когда общество осознало масштаб человеческих жертв, в праздничных публикациях стали проявляться антивоенные настроения. Новая газета радикального направления «Наша жизнь» опубликовала в рождественском номере за 1904 год несколько материалов, в которых тема праздника послужила поводом для осуждения войны и условий социальной жизни. Особенно эффектно звучал очерк о крестьянской девочке, которая со своей матерью оказалась в совершенно отчаянном положении после того, как ее отца призвали на войну; на Рождество девочка умирает от голода<sup>31</sup>. В других материалах, лишь косвенно связанных с рождественской темой, либо шла речь о жестокости российской действительности, либо выражалась надежда на скорые перемены. В их числе рассказ С. Гусева-Оренбургского о злоупотреблениях деревенских властей и священнике, мирившемся с этим злом, а также одна из «политических сказок» Ф. Солюгуба<sup>32</sup>. В 1905 году (до Цусимы, но уже по-

сле крупнейших поражений в Маньчжурии) антивоенная тема настойчиво зазвучала в некоторых пасхальных номерах<sup>33</sup>.

Царский манифест 17 октября, образование новых политических партий, а также смягчение цензуры решительно изменили ситуацию. Возникло множество новых газет, часто связанных с политическими партиями. Получив свободы, пресса использовала литературу христианских праздников, чтобы высказать свою позицию по отношению к переменам во внутренней жизни, а также для открытой политической полемики. Общие рассуждения о христианской любви, милосердии и вере в воскрешение многих уже не удовлетворяли: при помощи повествовательных шаблонов этого жанра теперь выражалось отношение к злободневным вопросам. Характерно, что тон произведений обычно задавала редакционная статья, где смысл праздника толковался в связи с текущими событиями.

Широкое использование календарной словесности для нужд политики началось с Рождества 1905 года. Всего несколькими днями ранее было подавлено рабочее вооруженное восстание в Москве. Столкновения между восставшими и правительственными войсками привели к многочисленным жертвам. Опубликованные в праздничных выпусках материалы отразили жестокость этого противостояния, превзошедшего по своим масштабам даже кровавые события, которые имели место после октябрьского манифеста, но в определении виновных мнения печатных органов резко расходились в зависимости от политических взглядов их издателей и авторов.

Реакция справа была однозначной: пресса этого толка изображала события как результат заговора радикалов и евреев<sup>34</sup>. В реакционных «Московских ведомостях» поэтесса Л. Кологривова, используя стандартные образы и лексику рождественских стихов, обвиняет радикалов в том, что они довели страну до кровопролития:

И ныне над нашей Державой  
Царит непроглядная мгла,  
Крамола с враждою лукавой  
На гибель ей сети сплела<sup>35</sup>.

В том же номере помещен рассказ А. Астафьева «Крошка Бобик» с типичным для данного жанра сюжетом: в канун Рождества отец спешит домой к больному ребенку. Но в тексте присутствует и политический момент. Оказывается, у ребенка воспаление легких, которое он получил во время недавних беспорядков: «Толпа взбунтовавшихся проходила мимо нашей квартиры, и один из них камнем вышиб стекла в окне... Холодом охватило малютку — и вот...» Отца задерживает в пути забастовка железнодорожников,

парализовавшая всю Россию. Автор рассказа так расценивает эти события:

Наступила Рождественская ночь. Людская злоба у колыбели Христа не утихла. Бунты и забастовки продолжались и давили народ, как страшный кошмар, порождая тысячи несчастий и горя. Прикрываясь маской любви к пролетариату, преследуя свои кровожадные хищные цели, народолюбцы душили этот пролетариат и народ на глазах у растерявшегося Правительства<sup>36</sup>.

Самое влиятельное консервативное издание этого периода — «Новое время» поместило на Рождество 1905 года целую подборку праздничных текстов, где на разные лады, часто с использованием сатирических приемов, пропагандировались антирадикальные и антилиберальные взгляды. Одно из этих произведений, рассказ «Рождественские кошмары», содержит описание страшного сна армейского генерала, в котором он был вынужден принять участие в революции. Другой рассказ, «Миллионер-покойник», представляет собой вариант старой рождественской сказки о призраках. Его герой, московский миллионер, связан с социал-демократами и тратит свое состояние на революционную пропаганду. В конце концов это ему надоедает, и он, чтобы избавиться от дальнейших посягательств революционеров, инсценирует собственные похороны, а сам бежит в Европу. В рассказе «Кости сухие» во время бала у губернатора, где местная знать развлекается, нарядившись в костюмы персонажей Великой Французской революции, герою является видение врагов России — татар, поляков и французов, а также ее защитников. Автор явно проводит аналогию с текущими событиями. И наконец, в рассказе «Рождественский поезд» в процессе описания пассажиров и их взаимоотношений дается социальный срез общества с его политическими несуразностями и противоречивыми страстями. В заключение происходит «рождественское чудо»: свет рождественской звезды освещает поврежденный участок пути и таким образом спасает поезд от гибели<sup>37</sup>.

В либеральной прессе декабрьские события вызвали глубокое уныние. Редакционная колонка «Биржевых ведомостей» сравнивала современную ситуацию с татарским нашествием и Смутным временем. Перечислив факты братоубийственной борьбы, автор восклицал: «Что наши неудачи на морях и на маньчжурских полях в сравнении с тем, что теперь творится на Руси в эти незабвенные и трижды проклятые декабрьские дни!»<sup>38</sup> В таком же духе выступали и другие, не закрытые еще к тому времени издания<sup>39</sup>. В праздничном выпуске «Сибирской жизни» (Томск) открыто обсуждались просветительские задачи либеральной, демократической прессы в эпоху перехода к конституционной монархии<sup>40</sup>.

Среди прочих материалов в газете помещены стихотворение на тему рождения Христа, где проводилась аналогия между Иродом и Николаем II, а также рассказ о срубленной в лесу ели для праздничного торжества. Здесь трансформируется традиционный рождественский сюжет, и елка становится символом свободы<sup>41</sup>.

Спустя несколько месяцев, уже в 1906 году, в разгар выборов в Первую Думу, пасхальные номера газет и журналов оказались вовлечены в политическую борьбу. Либеральная пресса проводила прямые параллели между Страстями и Воскресением Господним и судьбой России. В Думе большинство мест получила партия кадетов, и эти результаты послужили поводом для оптимистического прогноза, данного газетой «Южный край»: «...сегодня Христос воскрес не только для того, чтобы поддержать веру в Божию правду, но и для того, чтобы водворить ее, наконец, в установлениях, законах и сердцах людских и изгнать гнет, насилие и произвол»<sup>42</sup>. Еще решительнее высказалась в редакционной статье новая газета — «Двадцатый век»:

И оказалось, она [т.е. надежда. — Х.Б.] все-таки жива! Оскорбленная, забитая — она поплыла по реке народной свободы, как плыли некогда христианские мученицы с нетленным венцом над головой...

В мрачной тьме — просвет. В небе среди свинцовых туч — луч света <...>

Это первая Пасха мужественной надежды.

Христос Воскресе!

Дума приближается!<sup>43</sup>

С этими публикациями резко контрастирует тон издателя кишиневской черносотенной газеты П. Крушевана<sup>44</sup>, который выразил свое отрицательное отношение к обществу, мирившемуся в течение полутора лет со злом и разгулом анархии, и демонстративно отказался печатать традиционные пасхальные сюжеты:

Общество, среди которого такие утратившие душу человеческую выродки могут быть терпимы — не имеет права называться христианским обществом!

Вот почему я не могу сегодня обратиться к вам с обычным христианским приветом, не могу сказать вам «Христос Воскресе!»<sup>45</sup>

Художественные тексты праздничных выпусков либеральных изданий в целом отразили политический оптимизм, царивший в начале 1906 года. Так, автор рассказа «Пасхальная ночь», напечатанного в одном из многочисленных сатирических изданий того времени, особенно подчеркивает радостную, оптимистическую атмосферу праздника в этом году. Один из персонажей, старик Петр, проведший немало лет в тюремном заключении за революционную деятельность, вспоминает недоброе прошлое, сопоставляя нынешнее и минувшее время:

Счастье стало как бы общим достоянием. Существование тюрем было непонятным и ненужным. Никто не нарушал прав другого. Вся жизнь превратилась в общий светлый праздник <...> Петр чувствовал, что вокресший Христос опять пришел на землю и чудесными добрыми глазами, сквозь мрак ночи, смотрит на новый счастливый мир, осуществивший Его великие заветы<sup>46</sup>.

Более откровенно надежда на грядущие политические перемены выражена в «драматической картине» Вл. Боцяновского «Суд Пилата», где использован один из традиционных приемов праздничной литературы — построение сюжета на основе эпизода из новозаветной истории. Рассказ заканчивается самоубийством Иуды и следующей репликой Пилата:

Вот казнь первая. Погиб предатель. Теперь черед за судьями, за нами. Я чувствую, что это не пройдет нам даром, что отзовется это и на Риме. Да что на Риме — всюду. Пожар начался в Галилее; ничтожной, дикой Галилее. Но искры от него летят уже повсюду. Вспыхнет скоро Иудея, а там и Греция, и Рим... и мир весь вспыхнет. Пожар начался... Охватит он всю землю, испепелит весь старый мир, все, чем до сих пор мы жили... Я это чувствую, почти что вижу. Каким из пепла встанет новый мир, что придет на смену — сказать я не могу, но старому конец<sup>47</sup>.

В 1906 году наряду с подобными прорицаниями появляется значительное количество рассказов, которые рисуют картины российской жизни в эпоху революции. Как правило, их авторы пытались связать сюжет с темой христианского праздника. Таков, например, рассказ В. Тихонова «Кум» об аресте сына богатого мельника, которого взяли прямо за праздничным столом в отцовском доме. Как оказалось впоследствии, ордер на арест был выдан его же крестным отцом, именуемым здесь Иудой. В рассказе А. Зенгера использован распространенный мотив научной фантастики: молекула как микромодель нашего мира. Рассматривая молекулу под микроскопом, учитель и ученик видят те же ужасы и борьбу противостоящих сил, что и в человеческом обществе. Кульминацией сюжета является наблюдаемое ими явление крестного хода<sup>48</sup>.

Иная ситуация представлена в рассказе «Ожидание». Тема его — страх дворянства перед революцией. Благостное пасхальное настроение старой барыни испорчено мыслями о том, что может случиться с ее имением в случае бунта. Поэтому и звон церковных колоколов, традиционно связанный с пасхальным ликованием, вызывает у нее чувство страха:

Но княгине чудились в ночной темноте звуки набата, жуткие, страшные и призывные. Не дивнозвучная хвала, а злобный гул несся к ней со всех сторон, упрямо подступал, терзал душу и обжигал пламенем, языки которого, казалось ей, прыгали в темноте<sup>49</sup>.

Консервативные газеты противопоставляли либеральной беллетристике свои, не менее тенденциозные публикации. У героя одной из них («Как в детстве») два года учебы в Петербургском университете оставили в памяти лишь душевные терзания, вызванные разочарованием в радикализме: «Когда <...> он слышит теперь эти великие когда-то для него слова: *свобода, правда, справедливость, равенство*, то чувствует, будто его чем-то грязным, отвратительным бьют по щекам. И он готов вцепиться в оскорбителя и нанести ему удары...» Он возвращается в поместье, где живут его мать и сестра, но чувствует, что ему недоступны их добродетельность и вера. Однако звуки пасхального шествия возрождают его душевные силы, и он говорит матери: «...Я больше не поеду туда, в город... к ним... к этим... не могу... Я останусь с вами... здесь, на земле... вместе с народом... с его верой...»<sup>50</sup>

В редакционных статьях и беллетристических текстах, опубликованных к Рождеству 1905 и Пасхе 1906 годов, присутствуют все основные моменты, определявшие в той или иной степени развитие календарной литературы на протяжении следующих двух лет. Эти два праздника служили источником готовых символов, легко обыгрываемых в политических выступлениях. Либералам для этих целей особенно подходила Пасха: мученичество и воскресение Иисуса Христа было исключительно удобно использовать в качестве аналогии страданиям народов России и их упованиям на будущее. Как и Христос, Россия должна воскреснуть — желательно в форме конституционной монархии. Потенциал рождественской символики оказался более ограниченным — здесь в основном эксплуатировался прием контраста. Образ младенца Иисуса и мотивы, ассоциируемые с его рождением (любовь, невинность, добродетель), противопоставлялись современной морали для демонстрации несоответствия идеалов, провозглашаемых праздником, будням российской действительности.

Правая пресса, резко выступавшая против любых политических уступок со стороны правительства, не могла трактовать символику Рождества и Пасхи в этом же духе. Здесь тоже применялось риторическое противопоставление «идеалы праздника — российская жизнь», но обращение к религиозной тематике и национальной праздничной традиции использовалось для критики современного состояния России как результата попрания народных святынь.

К декабрю 1906 года правительство развернуло политическое контрнаступление. Первая Дума канула в прошлое, а избирательное право перед выборами во Вторую Думу было ограничено. Военно-полевые суды все чаще выносят смертные приговоры; атмосфера в стране становится все более мрачной. Передовая статья

в рождественском номере «Биржевых ведомостей» сравнивает вымышленные ужасы святочных текстов с реальной жизнью:

Но в этой сфере творчества, что могла бы создать наиболее богатая фантазия, что могло бы придумать наиболее талантливое перо после тех ужасов, которые нагромождены действительностью, самую жизнью?

Разве в наших городах, селах и деревнях в течение всего истекающего года каждый день, каждый час земля не обгадрялась кровью братьев, избиваемых братьями, воздух не оглашался стонами мучаемых, преследуемых, голодных? Разве не стали обычными спутниками нашей жизни зрелища эшафотов и казней, грабежей и всякого рода насилий, чинимых над людьми, располагающими властью, и над людьми, всякой власти лишенными?<sup>51</sup>

Особенно резко «Биржевые ведомости» обрушиваются на карательные акции правительства. На фоне регулярно печатаемых в газетах списков казненных и приговоренных к казни, а также перечней совершенных политических убийств здесь и в других изданиях звучат призывы прекратить насилие<sup>52</sup>.

В рождественских выпусках 1906 года публиковались произведения, авторы которых рисовали сцены страданий и ужасов. Так, например, Н. Рахманов в «Круге вечности» изображает страдания рабочих, погромы, угнетающую атмосферу домов для умалишенных, заканчивая свой очерк фантазмагорической картиной: «Перекликались голодным воем фабрики и заводы. И труд пробуждался от кошмарного сна и торопился отдать свои соки. В предрассветном тумане колыхались миражи домов и крепостной церкви. Шел взвод солдат <...> Где-то пировала смерть»<sup>53</sup>. В качестве другого примера можно привести рассказ К. Баранцевича «Слава Богу», в котором бездетные супруги рождественской ночью мечтают о ребенке, но ужасаются, представив, что их сын мог бы закончить жизнь на виселице. И вдруг, потрясенные этой мыслью, они осознают: где-то действительно есть матери, увидевшие своих сыновей покрытыми саваном<sup>54</sup>.

В течение последующих двух лет, по мере того как восстанавливалась власть правительства, падение политической активности нашло свое отражение и в календарной словесности. Хотя передовые статьи праздничных номеров еще продолжали обсуждать политические вопросы, число политизированных или допускавших политическое истолкование художественных произведений, приуроченных к Рождеству и Пасхе, заметно сокращалось<sup>55</sup>.

К Пасхе 1908 года позиции левых и правых весьма существенно изменились. «Речь» признала крушение своих надежд. В редакционной статье ее пасхального выпуска содержалось заявление, что национальное воскрешение все еще остается делом будущего, пока же в жизни страны царят апатия и разброд: «Никто ни во что не верит, никто ни на что не надеется, но никто ничего и не боится... К звукам пасхальных колоколов прислушиваются без тревоги

и волнения; и в противность единому чувству, еще недавно владевшему всеми, каждый слышит в них то, что хочет»<sup>56</sup>. Еще определеннее высказалась «Русь»: «В наши очередные дни, дни суровой ликвидации одного из периодов освободительного движения, привет “Христос Воскресе” раздаётся в широких народных массах как страстная и непоколебимая вера в лучшее будущее, как всеисцеляющее лекарство от тягостей и печалей очередной, современной русской действительности...»<sup>57</sup> Правая газета «Россия», связанная с министерством внутренних дел, в тот же день писала: «С каждым днем нашей государственной жизни губительные силы духовной и нравственной смерти слабеют и уступают место воскресению нар одного духа»<sup>58</sup>.

Литературный раздел пасхального номера «Речи» за 1908 год тоже сильно изменился. Политические мотивы еще встречаются в некоторых праздничных произведениях, таких, например, как сатирический рассказ «Мой паспорт» А. Куприна и политическая пародия В. Азова на знаменитое произведение Л. Андреева «Жизнь человека». В большинстве же произведений теперь господствуют традиционные пасхальные темы.

А. Бенуа в опубликованной к Рождеству статье, рассуждая о состоянии литературы для детей, свидетельствует о перемене общественного настроения. Он пишет об испорченности детской литературы «благородным гуманизмом», «благородной слезливостью». Дети же, по его мнению, нуждаются в радости, оптимизме, энтузиазме — как, впрочем, и все русское общество:

О, как важно было бы для всей русской культуры, если бы мы повеселели и научились у детей веселью. Русской жизни нужна бодрость и смелость, ей нужна яркость и красота, ей нужно веселье. Довольно ныть: слезами горю не поможешь, а, пожалуй, смехом и поможешь. Перестанем учить наших детей жалости и слезам. Заразимся от них их светлым весельем, их сильной беспечностью, их внутренней страстностью, всем их антиутилитарным бытием...<sup>59</sup>

Как мы видим, к концу 1908 года вопросы внутриполитической жизни утрачивают ведущую роль в праздничной литературе, вновь обретая ее лишь к весне 1917 года<sup>60</sup>. В промежутке между двумя революциями праздничные номера газет обращаются к этим вопросам лишь изредка. Один из примеров — редакционная статья в рождественском номере «Речи» за 1911 год, протестующая против дела Бейлиса, которое в это время так взбудоражило общественность<sup>61</sup>. На той же странице призыв к веротерпимости и человечности звучит в стихотворении К. Бальмонта «Голос оттуда», где автор напоминает о еврейском происхождении Христа<sup>62</sup>.

В пасхальном номере за 1912 год «Речь» поднимает еще одну, болезненную для этого времени проблему — голод в ряде губерний России<sup>63</sup>.

Но одна тема — тема смертных приговоров по политическим обвинениям, — являясь главной для 1906 года, оставалась актуальной и продолжала звучать очень остро в праздничных номерах и в период спада интереса к политике. Волна «судебных убийств» — расстрелов и повешений — по-прежнему катилась по стране. Она вызвала целый ряд выступлений в печати, и в том числе знаменитое публичное обращение Л. Толстого «Не могу молчать» (1908). Праздничные передовицы либеральных изданий продолжали акцентировать внимание на разрыве между религиозными идеалами, которые официально провозглашало правительство, и его жестокой внутренней политикой. Так, «Речь» в пасхальном номере за 1909 год пишет:

...И если кто-либо из тех несчастных, кого завтра поведут на казнь, стоя под виселицей и считая последние секунды своей жизни, обратится к палачу и скажет «Христос Воскрес», то и отверженный из людей, навеки заклеенный печатью Каина, надевая петлю и готовясь выбить скамейку из-под ног своей жертвы, должен откликнуться: «Воистину воскрес». <...> В воскресении Христа залог победы Его над миром. Но мир еще не побежден, пока имя Христа, славимое устами, не расцветает в сердцах. В самой возможности такого внешнего исповедания, уничтожаемого внутренним отрицанием, — величайшая победа лжи и отца лжи.

И эта победа всего решительнее и беспощаднее там, где внешнее призвание учения и подвига Христа всего теснее сплетается с повседневным течением языческой жизни. Там, где одновременно предписывается исполнение «христианского долга» — исповеди и причащения и утверждаются смертные приговоры, имя Христово поругано и унижено...<sup>64</sup>

В том же номере «Речи» тема смертной казни и возмущение многочисленными смертными приговорами находят отклик в статье Мережковского («Когда воскреснет») и стихотворении П. Соловьевой «Мертвый лед»<sup>65</sup>.

Несмотря на всю серьезность и даже болезненность поднимаемых проблем, политизация календарных текстов нередко вызвала нападки пародистов. Так, например, О. Л. Д'Ор высмеивает праздничные передовицы: «За несколько дней до Рождества передовики столичных газет удалились в пустыню, чтоб вдали от людей и соблазнов обдумать и написать свои праздничные статьи». Далее он приводит образцы им же выдуманных передовых статей из «Нового времени», «Русского слова» и черносотенного «Русского знамени», обыгрывая характерные для этих изданий стиль и тематику. Вот как выглядит пародия на шовинистические призы-вы рождественских выпусков «Нового времени»:

Братья! Сегодня в Вифлееме родилась Любовь... Сегодня мы растроганы. Сегодня хочется плакать и молиться. Сегодня хочется любить, любить ...

Братья! Иностранцы тоже люди! <...>

Финны — тоже христиане! Конечно, их не мешало бы перевешать. Но не сегодня, братья! Не сегодня!

Сегодня мы должны протянуть им руку и сказать с искренней любовью:

— Придите в наши объятия, чухонцы проклятые! Примите скорее наши лобзання, ибо послезавтра мы снова начнем ковать для вас цепи и кандалы, которые так любит наша газета<sup>66</sup>.

При этом пародировались не только передовые статьи, но и художественные календарные тексты. А. Измайлов в пародии «Как писать святочные рассказы» приводит «Рассказ истинно-русский» и «Рассказ либеральный». Герой первого («человек добрых старых устоев, високий патриот и член Союза русского народа»), рождественско́й ночью найдя на улице брошенного младенца, решает взять его на воспитание. Во время крещения акушерка обнаруживает, что ранее мальчик был подвергнут обрезанию. Однако герой, псборов внутреннее сопротивление, не отказывается от ребенка:

— Тяжелое испытание послал мне Бог. Но побеждаю искушение! Усыновляю его, хотя он и жид. Пусть весь мир видит красоту истинно русской души!..

Певчие прослезились. Акушерка плакала навзрыд. Щенок подвывал в соседней комнате. За окном тихо гудели рождественские колокола<sup>67</sup>.

В «либеральном» рассказе перед нами разоренная голодом деревня: «...Опустошенная казаками, разграбленная урядниками, изнуренная тифом деревня валялась в болотистой низине, забытая Богом и (его превосходительством) губернатором». Среди этого разорения двое возлюбленных, умирая от тифа, ведут беседу о Лассале и Скабичевском, прерывая ее любовными признаниями. Ретивый полицейский, мечтающий выслужиться, спешит арестовать их, но его ждет горькое разочарование:

Он вошел в комнату фельдшерицы и остолбенел. Его мечты разлетелись. И он, и она лежали мертвыми. В углу притаился страшный призрак тифа с опущенными и сморщенными черными крыльями...

Бум! — грянуло с колокольни. И призыв к рождественской службе прозвучал как набат...<sup>68</sup>

В другой пародии Измайлова — «Рассказ стиля модерн» образы, характерные для Блока, переплетаются с аллюзиями на прозу Бунина и Гусева-Оренбургского. Здесь мы вплотную подходим к очень существенному историко-литературному феномену. Появление пародий всегда свидетельствует о том, что некий литературный жанр достиг не только определенного уровня развития, но и оброс набором стиливых штампов. В данном случае обыгрыва-

ние элементов поэтики Блока означало растущее влияние модернизма на праздничную литературу. Это влияние чувствовалось уже в 1905—1907 годах, впоследствии же оно только усиливалось.

### ВЛИЯНИЕ МОДЕРНИЗМА

Выше мы уже отмечали, что жанр календарного рассказа в конце XIX века открыл перед писателями широкие возможности. Теперь рассмотрим те трудности, с которыми сталкивались работавшие в этом жанре писатели, в большинстве своем реалисты.

Святочные и пасхальные тексты требовали от автора способности создавать иллюзию чуда; праздничный текст должен был пробуждать в читателе религиозные чувства и тем самым подготавливать его к восприятию сверхъестественного, к неожиданным поворотам событий и к метаморфозам в поведении персонажей. Однако писателям реалистического направления, за малым исключением, плохо давались религиозная тема и изображение чудес, так как они привыкли в своих художественных построениях опираться на научно-материалистические представления. Идеология авторов влияла на поэтику: зачастую они делали попытки объяснить событие, воспринятое героем как чудо, причинами отнюдь не сверхъестественного порядка — мошенничеством, алкогольными галлюцинациями или самовнушением верящих в чудеса людей. Порою изображенное в тексте сверхъестественное событие оставалось вообще без объяснения. Независимо от наличия или отсутствия религиозных чувств основные принципы художественного метода писателей-реалистов приходили в столкновение с требованиями жанра<sup>69</sup>.

В отличие от писателей реалистического направления, модернисты чувствовали себя раскованнее. Сама природа символистского видения мира с его разделением на высшую и низшую сферы, располагала к созданию текстов, в которых решающую роль играет чудесное или фантастическое. Даже Брюсов, эстетика которого не смыкалась с религиозностью, мог выходить за пределы реалистической фабулы, обращаясь к областям, пограничным с психологией, — к «сумеречным» состояниям человеческой души. Другие же модернисты (Мережковский, Гиппиус, Блок, Иванов) — все те, для которых религия играла важнейшую роль, те, которые в своем искусстве стремились к постижению теологических и мистических вершин, — были готовы решительно противодействовать обмирщению праздничной литературы, стремясь вдохнуть в нее новый религиозный смысл.

О существовании кризисной ситуации внутри жанра праздничной литературы и об активности модернистов в этой сфере

свидетельствуют два произведения А. Амфитеатрова. В заметке 1908 года «Пасхальные памятки» он пишет:

Лучшие литературные отражения русской Пасхи — впрочем, только деревенской, Пасхи на снегу, талой Пасхи — весны — дали Левитов и Л.Н. Толстой в «Воскресении». Писать Пасху трудно. Надо верить, т.е. чувствовать воскресшего Христа как трепещущий символ единения восторженного человека с пробужденною природою. А где в литературе взять таких верующих людей? За исключением названных, все русские изобразители Пасхи — либо более или менее искусные декламаторы и притворщики под веру, им чуждую, либо Пасха для них — лишь далекий и красивый фон, на котором возникают и проходят интересующие их прекрасные поэтические фигуры<sup>70</sup>.

Эту оценку легко можно распространить и на рождественскую литературу. В рождественской сказке «Не ври!» Амфитеатров юмористически воспроизводит процесс создания праздничных рассказов. Его герой, писатель, затрудняясь в выборе сюжетного хода, вступает в спор со своей Совестью. Все приемы, и прежде всего те, в которых имеется политический мотив, кажутся ему устарелыми и неправдоподобными. Придя в отчаяние от своего бессилия, он вспоминает то время, когда можно было работать, не испытывая никаких сомнений:

— Как все было проще в старину! — вздохнул писатель. — Подумать только, что двадцать лет назад я самым спокойным образом писал «Елку у волков», и — ничего, на глазах слеза дрожала... ты молчала... публике нравилось... критика одобряла, что я хорошо понял звериную психологию...<sup>71</sup>

Новое время предъявляло новые требования: на фоне реальной жизни окончательно обесцветились старые сюжетные штампы календарной литературы.

В какой-то момент герой решает, что будет писать рассказ с привидениями, однако Совесть спорит с ним, приводя аргументы и политического и литературного характера:

...Да и какие теперь привидения? О революционных привидениях «фантастическую правду» напишешь — рассказ конфискуют, издателя оштрафуют, а тебя под суд отдадут. А остальные привидения — ну их! — по декадентскому департаменту.

— Беса побеспокоить?

— Предоставь это господину Ремизову. «Бесовские действия» — его монополия и специальность. К чертям, брат, так сразу, без подготовки, нельзя. До чертей дойти надо! Это своего рода ученая степень<sup>72</sup>.

Данный шуточный фрагмент отражает тот факт, что рождественская и пасхальная словесность испытывала все большее влияние со стороны модернизма.

Это влияние начало ощущаться еще до революции 1905 года. Так, ранние праздничные сочинения Сологуба и Брюсова уже да-

ют два возможных решения дилеммы, перед которой встала традиция календарной литературы: либо придать *большую убедительность религиозному компоненту*, либо *оживить повествование* новыми сюжетами, обновив тем самым старые традиционные схемы.

По первому пути пошел Сологуб, продемонстрировав его несколькими текстами. Так, например, в стихотворении «Скучная лампа моя зажжена...» лирический герой обращается к Богу, прося чуда, которое помогло бы ему преодолеть гнет обыденности:

Дай мне в одну только ночь  
Слабость мою превозмочь

И в совершенном создании одном  
Чистым навеки зажечься огнем<sup>73</sup>.

В другом стихотворении Сологуба «Ангел благого молчания» — лирический герой благодарит ангела, который защитил его как от других, так и от самого себя:

В тяжкие дни утомленья,  
В ночи бессильных тревог  
Ты отклонил помышленья  
От недоступных дорог<sup>74</sup>.

В обоих случаях почти полностью отсутствуют какие бы то ни было указания на праздник, однако звучащая здесь тема веры и любви близка и Рождеству, и Пасхе. Другая особенность этих текстов (характерная и для последующего развития календарного жанра) состоит в том, что оба стихотворения почти не передают обычного сологубовского мироощущения: свойственные посту пессимизм и неприятие жизни отступают здесь перед силой религиозного чувства.

Брюсов, который еще в 1902 году написал статью, посвященную рождественским рассказам<sup>75</sup>, выбирает иной путь. По всей видимости, создание праздничной прозы представляется ему достойной творческой задачей: почти одновременно со статьей он дебютирует сразу несколькими календарными рассказами, а год спустя публикует еще ряд аналогичных текстов. Один из них — «В зеркале»<sup>76</sup> — является ярким примером того типа текстов, которые сам Брюсов в предисловии к «Земной оси» называет «рассказами положений»: «...Все внимание автора устремлено на исключительность (хотя бы тоже “типичность”) события. Действующие лица здесь важны не сами по себе, но лишь в той мере, поскольку они захвачены основным “действием”»<sup>77</sup>. Написан он от лица женщины, одержимой страстью к зеркалам, которая приво-

дит ее к роковой встрече с собственным двойником. Женщине чудится, что ее отражение живет своей жизнью и имеет власть над ее волей. Однажды в декабре, перед Рождеством, они меняются местами, и женщина оказывается пленницей зазеркального мира. Затем происходит поворот в сюжете: теперь женщина психологически властвует над своим двойником. В конце рассказа она, мучаясь сомнениями в собственной реальности, признает, что страсть к зеркалам продолжает владеть ею.

Как и многие другие прозаические тексты Брюсова, рассказ посвящен исследованию границ между безумием и душевным здоровьем. При этом он вполне соотносится с правилами календарного жанра, хотя одновременно и отклоняется от них. «В зеркале» — рассказ, несомненно, фантастический, то есть вполне вписывающийся в святочную традицию. Вместе с тем в нем нет ничего сверхъестественного: страх объясним психическим состоянием героини. Таким образом, Брюсов демонстрирует прием, способный придать святочным текстам новую привлекательность<sup>78</sup>.

В предреволюционные годы символисты все еще были редкими гостями на страницах главных периодических изданий. Доступ в ведущие газеты и журналы облегчился для них лишь во время революции 1905 года, когда они оказались втянуты в политическую и общественную жизнь страны. В произведениях, которые иногда публиковали и праздничные выпуски, они обычно откликались на происходящие события. Так, особенно активный в политическом отношении Сологуб выступил в левых газетах «Народное хозяйство» и «Наша жизнь» с двумя стихотворениями: первое («Великого смятения...») представляет собой своего рода походную песню, которая почти лишена религиозных мотивов; во втором («В светлый день похоронили...»), опубликованном на Пасху 1906 года, проводится аналогия между воскресением Христа и России<sup>79</sup>. На Рождество 1906 года он помещает в кадетской газете «Речь» рассказ «Страна, где воцарился зверь». В центре сюжета — фигура правителя, которого власть превращает в зверя, сначала в переносном смысле, а затем и в буквальном — после того как его главная жертва в христианском смирении покоряется ему. Это совершенно очевидная аллегория кровавых событий в России<sup>80</sup>.

К 1907 году старые традиции «направленства» — подбор авторов в зависимости от идейного или эстетического направления печатного органа — окончательно рухнули. Крупнейшие издания отыскивали писателей и поэтов, которым было что сказать пребывавшему в полном смятении читателю: «Газеты и журналы («Русь», «Новь», «Товарищ» и др.) открыли двери декадентам, и М. Волошин, Г. Чулков, Чуковский и др. могут излагать свои

мнения (*horribile dictu*) на страницах какой-нибудь “Нивы” или “Русской Мысли”»<sup>81</sup>. Новаторски мыслящие писатели, философы, критики и художники получили возможность обращаться к массовой аудитории, и это, в частности, заметно отразилось на содержании праздничных номеров.

Почти каждый сколько-нибудь заметный писатель-модернист (как и целый ряд менее известных авторов) внес свой вклад в календарную словесность. Особенно часто встречаются публикации Блока, Сологуба, Иванова, Кузмина и Ремизова. Так, например, Блок между 1907 и 1916 годами печатается в праздничных номерах почти ежегодно, а иногда даже публикует к празднику сразу несколько произведений в различных изданиях. То же можно сказать и о Сологубе<sup>82</sup>.

Модернисты проявили себя в этом жанре по-разному, но в целом они раздвинули рамки праздничной литературы: расширили роль в ней поэзии, привлекли в ее круг новые, до того не использованные источники и, наконец, создали новаторские образцы прозы, порывающие со старыми нормами. Ниже мы более конкретно рассмотрим природу этой своеобразной литературной экспансии, внутри которой можно выделить несколько категорий текстов.

**1. Увеличение количества и разнообразия поэтических текстов.** Те немногие стихотворения, которые встречаются в праздничных выпусках конца XIX века, в основном принадлежат второстепенным авторам<sup>83</sup> и либо посвящены какому-нибудь сакральному событию, связанному с Рождеством или Пасхой, либо описывают созвучные празднику переживания лирического героя. Как и многие прозаические произведения этого типа, праздничная лирика сочетает сентиментальность и нравоучительность. В ней неизменно используются одни и те же «аксессуары», один и тот же, весьма ограниченный круг мотивов: в рождественских стихах это звезда, пастухи, ясли и т.п., в пасхальных — Крест, звон колоколов и т.д.<sup>84</sup> Изредка попадают также фельетоны в стихах, где обсуждаются злободневные вопросы политики и культуры<sup>85</sup>.

В праздничной литературе Серебряного века по-прежнему преобладает проза, но роль поэзии заметно возрастает. Часто появляются стихотворения символистов — Бальмонта, Сологуба, Блока, Иванова; другие поэтические течения представлены такими непохожими авторами, как Кузмин и Городецкий, Бунин и Ходасевич.

Стихи модернистов на рождественские и пасхальные темы по-разному соотносятся с традицией этого жанра. Как правило, поэты стремятся следовать его законам (выбор религиозного сюжета

и обязательность определенных мотивов). Но все же у каждого автора индивидуальная модель мира с ее собственной мифологией просматривается достаточно четко и зачастую даже главенствует. Более того, в ряде случаев тематика стихотворений вообще не связана с праздником и лишена какой бы то ни было религиозности. Появление таких стихотворений в праздничных изданиях убедительно свидетельствует о переменах, происходивших в календарной словесности.

Анализ некоторых текстов Блока, приуроченных к Рождеству и Пасхе, позволяет вскрыть целый спектр взаимоотношений между индивидуальной поэтической картиной мира и моделью мира, воспроизводимой в праздничной литературе. Некоторые блоковские стихотворения, напечатанные в праздничных номерах, создавались *не* по данному поводу: их темы выходят за рамки праздника и в них содержатся те же мотивы, что характерны для его поэтических сборников. Стихотворение «Старушка и чертенята», например, написанное в июле 1895 года, но опубликованное впервые на Пасху 1906 года, иронично и одновременно трогательно изображает некоторых мифологических персонажей русского фольклора, — тот же подход мы наблюдаем в цикле «Пузыри земли» из сборника «Нечаянная радость». Сюжет стихотворения — реакция чертенят на встречу со старушкой-паломницей — не связан с Пасхой и канонами официального православия:

Ты прости нас, старушка ты божия,  
Не бери нас в Святые Места!  
Мы и здесь лобызаем подножия  
Своего, полевого Христа<sup>86</sup>.

Однако основная тема — вера в приход Спасителя, выраженная в последней строфе («Но за майскими тонкими чарами / Затлевет и нам Купина...»), — делает стихотворение весьма уместным в праздничном издании.

В другом стихотворении Блока — «В глухую ночь» («Стою на царственном пути...») — лирический герой говорит о том, что он окружен тьмой и лишь слабо мерцающий свет указывает ему на существование обетованной земли, путь к которой нелегок. Здесь содержатся элементы магического обряда («Ступлю вперед — навстречу мрак, / Ступлю назад — слепая мгла. / А там — одна черта светла, / И на черте условный знак»), которые могут быть истолкованы и в духе праздничной традиции как связанные с Рождеством (мотив звезды). Иначе обстоит дело с двумя другими текстами: «Ночь — как ночь, и улица пустынна...» и «Я только рыцарь и поэт...» (оба опубликованы в 1909 году). В первом лирический герой обращается к любимой женщине; центральные

темы его — мятежный порыв, смерть и безысходность вечного возвращения:

И который раз, смеясь и плача,  
Вновь живут!  
День — как день; ведь решена задача:  
Все умрут<sup>87</sup>.

Второе стихотворение, первоначально озаглавленное «Даме с парохода» и опубликованное к Рождеству, также далеко от традиционных мотивов праздника. Это — откровенный любовный вызов даме, сопровождаемый пренебрежительными замечаниями о ее муже:

Я только рыцарь и поэт,  
Потомок северного скальда.  
А муж твой носит томик Уайльда,  
Шотландский плэд, цветной жилет...  
Твой муж — презрительный эстет.  
< . . . . . >  
И неужели после бала  
Ты не смежала томный взгляд,  
Когда воздушный свой наряд  
Ты с плеч покатых опускала,  
Изведав танца легкий яд?<sup>88</sup>

В некоторых произведениях Блок берет за основу темы и образы праздничной словесности для решения собственных творческих задач. Так, например, в стихотворении «Россия» (впоследствии озаглавленном «Новая Америка»), которое было написано в середине декабря 1913 года и опубликовано две недели спустя в «Русском слове», поэт использует рождественский сюжет («Праздник радостный, праздник великий, / Да звезда из-за туч не видна...») для изображения будущей России, воскресшей в новых шахтах и заводах. Стихотворение завершается необычной контаминацией — слиянием религиозной и индустриальной тем:

Черный уголь — подземный мессия,  
Черный уголь — здесь царь и жених,  
Но не страшен, невеста, Россия,  
Голос каменных песен твоих!

Уголь стонет, и соль забелелась,  
И железная воеет руда...  
То над степью пустой загорелась  
Мне Америки новой звезда!<sup>89</sup>

Среди поэтов, откликнувшихся на календарные праздники, Блок более других сохранял верность собственной поэтической мифологии. Впрочем, и другие авторы зачастую выступали с

произведениями, которые по содержанию были далеки от праздничного контекста, а иногда и просто чужды ему. Примером могут служить брюсовское «На пляже», изображающее самоубийство влюбленной пары, и стихотворение Ходасевича «Досада» («Что сердце. Лань...»), обращенное к женщине<sup>90</sup>.

Вместе с тем праздничная поэзия модернистов изобилует стихотворениями, в которых религиозная тема оказывается ведущей. Иногда же, как, например, в стихотворении Вяч. Иванова «Богопознание», решение теологического вопроса требует объединенных усилий рационального анализа и религиозного чувства:

Мужи богомудрые согласно  
Мудрствуют, что Бог непостижим.  
Отчего же сердцу дивно ясно,  
    Что оно всечасно  
    Дышит Им,  
И его дыханию сопричастно,  
И всему живому с Ним?<sup>91</sup>

Порой религиозная тема подается в каком-либо необычном ракурсе, что в свою очередь усиливает эмоциональный эффект. Примером может служить «Стебель свидетель» С. Городецкого, в котором Воскресение Христа показано глазами земляного червя. Этот необычный лирический герой рассказывает, как он на пути к Христу встретился со стебельком, который сломался от усилия дотянуться до Спасителя, и как потрясла его эта благая смерть. Экзотичность сюжета подчеркнута еще и тем, что христианская тематика сплавлена здесь с нехристианскими религиозными представлениями: в финале стихотворения говорится о переселении душ:

Я в долгом веке был и птицей,  
Змеей и зоркой древницею,  
Я человеком дважды был.  
Но никогда б я не забыл,  
Какому б телу ни отдался, —  
Как мертвый стебель улыбался<sup>92</sup>.

Первая мировая война внесла заметные коррективы в рождественскую и пасхальную поэзию. Хотя в некоторых стихотворениях по-прежнему на первом плане индивидуальное мироощущение, большинство поэтов начинают возвращаться к изначальному канону, сочетая традиционные мотивы с откликами на военные события и внутреннее положение страны. Так, на Пасху 1915 года «Русское слово» напечатало несколько стихотворений, в которых праздник Воскресения Христова ассоциировался с триумфом русской армии, взявшей крепость Перемышль, и с ожида-

емой победой над Турцией. Типичным примером таких текстов может быть стихотворение Сологуба «Пасха новая»:

И гром победы, и голос славы,  
И возвращение твое, весна!  
Пути пред нами, я верю, правы,  
И даль пред нами ясна, ясна!

Пускай мы были так нерадивы,  
Тая под спудом так много сил,  
Но гром, упавший на наши нивы,  
Тебя ль, Россия, не разбудил!

Христос воскресший, за Русью нашей  
Ты не попомнишь безумств и зла.  
Она склонилась пред страстной чашей  
И, как невеста, Тебя ждала.

Христос воскресший, иди к невесте,  
Веди невесту из зыбкой тьмы,  
И с нею вместе, с Россией вместе,  
Я верю, верю, воскреснем мы!<sup>93</sup>

**2. Обращение к древнерусской культуре.** До эпохи модернизма лишь немногие праздничные тексты обнаруживали влияние древнерусских памятников<sup>94</sup>. Ключевой фигурой, изменившей эту ситуацию, был Ремизов, в список сочинений которого между 1907 и 1918 годами входит более 40 произведений, впервые опубликованных на Рождество или на Пасху<sup>95</sup>. Большинство из них представляет собой переработку греко-славянских апокрифов, русского религиозного фольклора и других произведений славянского народного творчества (в особенности сказок)<sup>96</sup>.

Ремизовские переработки апокрифов, в основе которых лежат древние тексты, а также научные исследования по фольклористике и средневековой литературе, стали заметным явлением на страницах праздничных номеров газет и журналов<sup>97</sup>. Они воскрешали исконно русские (или славянские) религиозные начала, восстанавливая тем самым связь со средневековыми традициями, отсутствующую в тех многочисленных псевдобиблейских легендах (вышедших из-под пера русских и западноевропейских писателей), которые были витриной рождественских и пасхальных выпусков в конце XIX века. Для Ремизова эти переработки являлись частью его более широкой программы по созданию литературного апокрифа. Их сюжеты нередко значительно отклонялись от канонов праздничной литературы. Так, например, ни в «Христовом крестнике» 1908 года (впоследствии — «Иов и Магдалина»), ни в «Страстях Пресвятой Богородицы» (1910) нет столь типичного для этого жанра мотива всеобщего примирения. Иов в

своих странствиях встречается с грешниками, просящими его заступничества перед Богом, и, хотя он исполняет их просьбу, лишь один из них — да и то не человек, а щука! — получает прощение. Апокрифы Ремизова проповедуют обычное для текстов этого жанра христианское смирение и любовь к ближнему, но связывают их с гораздо более грозной, часто даже страшной картиной Божьего суда и кары<sup>98</sup>.

Одновременно с Ремизовым к средневековой и фольклорной религиозным традициям обратились и другие писатели. Городецкий в стихотворной сценке «Чудо Рождества Христова», написанной в духе примитивизма и построенной по модели древнерусского вертепа, вводит обмен репликами между людьми и неодушевленными предметами — звездами, и Вифлеемской звездой в частности<sup>99</sup>. «Сон» Н. Рериха начинается с предвоенных пророческих снов, где фигурирует дракон, а за этим следует пересказ рождественского сновидения, героями которого являются Святой Прокопий Устюжский и Святой Николай, заменившие волхвов. Заканчивается произведение обращением к Святому Николаю:

Злые силы на нас ополчены. Защити, владыко, пречистый град!

Пречистый град — врагам озлобление!

Прими, владыко, прекрасный град! Подвигнь, отче, священный меч! Подвигнь, отче, все воинство!

Чудотворец! Яви грозный лик! Укрой грады святым мечом!

Ты можешь! Тебе сила дана!

Мы стоим без страха и трепета<sup>100</sup>.

**3. Обращение к фольклорной традиции.** Как уже отмечалось, присутствие сказочного начала, изначально характерного для святочных текстов, по прошествии нескольких десятилетий обусловило порождение определенного набора сюжетных штампов, вследствие чего почти полностью изгладился тот эффект чуда, который считался отличительным свойством лучших святочных рассказов Диккенса. Модернисты же, стараясь вернуть календарным текстам способность изумлять читателя введением элементов чудесного, обращались к фольклору. Трактовка фольклорного материала при этом была различной — она колебалась от вполне серьезной до игривой.

В выработке такого подхода важную роль также сыграл Ремизов. В целом ряде праздничных изданий он помещает переработки народных сказок нерелигиозного содержания (или по крайней мере лишенных явной религиозности). Например, к Пасхе 1909 года он публикует две такие сказки — «Красная сосенка» и «Чудесные башмачки»<sup>101</sup>. Одна из них представляет собой вариацию на тему Золушки. Другая включает в себя классический русский

фольклорный сюжет преследования героя колдуном. Явных религиозных мотивов в них нет, однако они обе имеют счастливый конец, который удобно вписывается в радостное настроение, венчающее Страстную неделю<sup>102</sup>.

К этой же группе относятся и некоторые рассказы Сологуба. В «Снегурочке» (1908), например, повествуется об ожившем сказочном существе, которое, принеся детям много радости, в конце концов гибнет по вине взрослых<sup>103</sup>. «Очарование печали» представляет собой вариацию сказки о падчерице и завистливой мачехе. Однако здесь сюжет трансформирован своеобразной сологубовской мифологией, в результате чего жизнь и смерть на шкале ценностей меняются местами: складывается странная пародия на Воскресение, когда королева Марианна, наслав на свою падчерицу Ариану глубокий сон, принимает на себя груз ее «очарования печали» о всех земных горестях. Когда же при помощи волшебства Ариана пробуждается, мачеха лишает себя жизни, чтобы вновь переложить на падчерицу груз печали. В финале, когда Ариана берется нести еще одно бремя, их души соединяются: «По воле созидającego и разрушающего души вернулась она в мир, — нести ему очарование печали»<sup>104</sup>. Несмотря на упоминание Создателя, рассказ весьма далек от традиционных христианских представлений.

**4. Обращение к историческим материалам.** В большинстве случаев эта группа текстов, пополнившая собою беллетризованную русскую «petite histoire», относится к жанру исторического анекдота. Будучи опубликованными в праздничных выпусках периодических изданий, они, однако, с содержанием праздника связаны по-разному. Небольшой цикл С. Ауслендера «Святки в старом Петербурге» состоит из серии порой драматичных, а порою смешных рассказов о праздновании Рождества при дворах Петра I, Елизаветы и Павла I<sup>105</sup>. Действие рассказа Б. Садовского «Измайловский часовой», представляющего собой исторический анекдот времен царствования Александра I, происходит в праздничные дни. В центре повествования оказываются сам Александр, Николай и Аракчеев. Автор приводит разные подробности придворной жизни и политических интриг первых лет александровского правления, а также рассказывает об убийстве Павла I, случившемся тремя годами ранее<sup>106</sup>. Опубликованный на Пасху рассказ Брюсова «Последний император Трапезунда» выходит за рамки русской истории. Он повествует о том, как от руки султана Мехмеда Завоевателя погиб император Давид I. Слабохарактерный, всегда склонный к политическому компромиссу, поверженный монарх сохраняет, однако, верность христианству и вместе с сыновьями идет на мученическую смерть<sup>107</sup>. Этот текст, не име-

ющий эксплицитной связи с Пасхой, все же вполне уместен в праздничном выпуске.

**5. Обращение к нехристианским религиозным и культурным источникам.** Эта небольшая группа текстов отражает интерес символизма и модернизма вообще к другим культурам, к поиску общих мифологических и религиозных инвариантов. В некоторых произведениях этого типа, как, например, в стихотворении Волошина «Сердце мира, солнце Алкиана...», мифологические мотивы (в данном случае — греческие) служат лишь фоном для обращения к христианской теме<sup>108</sup>. Встречаются и более крупные произведения, такие, как эссе Бальмонта «Египетская горлица», посвященное истолкованию древнеегипетской концепции духовной и плотской любви, где тоже проводятся параллели с другими культурами. Опубликованное к Рождеству, это произведение, однако, имеет к рождественской теме весьма отдаленное отношение<sup>109</sup>.

Публикации специальных научных исследований по истории религии также способствовали тому, что культурные и духовные рамки календарной литературы сильно расширились. Так, например, напечатанная в рождественском выпуске «Речи» статья известного филолога Ф. Зелинского «Праздник света и спасения», в которой прослеживаются корни рождественских образов в языческих ритуалах греков и римлян, качественно отличалась от той волны публикаций конца XIX — начала XX века, в которых тема древних московских обрядов была ведущей<sup>110</sup>.

**6. Обращение к психологии в текстах с «фантастическим» сюжетом.** Упомянутый выше рассказ Брюсова «В зеркале» представляет собой одну из первых попыток возродить фантастико-психологический компонент в праздничном рассказе. Этим приемом — когда пружиной весьма виртуозного сюжета является особенность психики персонажа — вслед за Брюсовым воспользовались и другие писатели-модернисты. В праздничных выпусках начала века было напечатано несколько произведений, в центре внимания которых — последствия чувственной любви или иных страстей.

Кроме обсуждавшихся выше ранних текстов Брюсов опубликовал еще два рассказа данного типа — «За себя или за другую» (1909) и «Ее решение» (1911). В обоих исследуется состояние душевной раздвоенности<sup>111</sup>. В первом рассказе герой встречает женщину, очень похожую на ту, которую он когда-то любил. Его мучит это сходство, он теряется в догадках. Однако тайна совпадения так и остается непроясненной как для читателя, так и для писателя, а рассказ благодаря этому хорошо вписывается в контекст

рождественского выпуска. В опубликованном к Пасхе рассказе «Ее решение» героиня поставлена перед необходимостью выбора: стать любовницей юноши, который намного моложе ее, или же рассказать ему о своем бурном прошлом. Она сознает, что оба пути могут привести к его гибели. Это и происходит в финале, хотя читатель остается в неведении, какой выбор ею сделан в конце концов.

Внезапный поворот, стержнем которого является страсть, составляет также ядро святочного рассказа Ауслендера «Роза подо льдом». В нем речь идет о двух братьях, один из которых стреляется на дуэли из-за танцовщицы и гибнет. Перед дуэлью младший брат обещает отомстить за него. Но, встретив виновницу несчастья, готовую принять наказание, пленяется ею и забывает обещание<sup>112</sup>.

Чувственная любовь изображена также в рассказе Н. Петровской «Мадемуазель “без четверти десять”»<sup>113</sup>. Действие происходит на одном из европейских курортов. Молодая девушка, страстно влюбленная в итальянского скрипача, отдается, однако, пожилому французу. Ее решение вызвано глубоким безразличием к своей судьбе и стремлением к смерти. Несмотря на то, что рассказ проникнут настроением безнадежности, противоречащим идее Пасхи, он был опубликован в пасхальном выпуске.

Темой рассказов Ф. Сологуба «Красногубая гостья» (1909) и Г. Чулкова «Убийство панны Марии» (1908) является эротика, переплетенная с вампиризмом. Героя рассказа Сологуба — Варгольского навещает женщина-вампир. Она называет себя Лилит<sup>114</sup> — именем центрального персонажа сологубовской мифологии, связанного с идеей смерти. Обычно этот образ несет у Сологуба положительную семантику. Однако здесь по вполне очевидной причине (рассказ приурочен к Рождеству) торжествуют жизнеутверждающие мотивы и Лилит изгоняется благодаря вмешательству посланца с небес<sup>115</sup>. В рассказе Г. Чулкова<sup>116</sup> компонент сверхъестественного отсутствует: герой одержим «вампиризмом», о котором начитался в книгах, и в конце концов совершает убийство молодой девушки. В сущности, текст Чулкова представляет собой эффектную детективную головоломку, где тайна «труппа в запертой комнате» объясняется в самом конце.

**7. Создание текстов, в которых сознательно обыгрываются жанровые особенности календарной литературы.** Особый вклад в эту категорию календарных текстов, характеризуемую разрушением пасхальных и святочных канонов, внес Ремизов. В качестве примера приведем опубликованный им в 1908 году святочный рассказ «По воле» (1905), впоследствии получивший название «Святой вечер». Действие рассказа происходит в поезде. Герой

едет из Петербурга в деревню, где собирается встретить Рождество. Он психологически настроен на праздник, ожидая от него чуда — встречи с дедом Корочуном (фольклорным персонажем, повелителем зимы, который, согласно легенде, предоставил свою конюшню младенцу Христу), чтобы разделить с ним кутью. Здесь обращение к крестьянскому обряду само по себе является новаторским. Сцена в вагоне дает символический срез различных слоев российского общества, а в грубых перебранках персонажей отражаются политические страсти 1905 года. В конце рассказа появляется традиционная рождественская звезда и слышится пение колядок, на которое большинство пассажиров не обращают никакого внимания. Колядки заглушают звуки песни «На бой кровавый», ругань и обрывки разговоров о забастовках и колдунах. В конце концов герою удается совершить обряд призывания Корочуна, но происходит это в вагонном тамбуре, а рождественскую кутью заменяет обычный хлеб<sup>117</sup>. Таким образом нарушается схема привычной для читателя традиционной развязки святочного сюжета.

В совершенно ином духе написаны два других рассказа Ремизова 1911 года — «Галстук» и «Глаголица». Первый, опубликованный к Пасхе, рассказывает о необычном приезде, появившемся в Петербурге, — студенте из Африки. Этот парень, по прозвищу Турка, внутренне благороден, смел, к тому же у него горячая кровь — он считает всех женщин своими «невестами». В конце концов бурный нрав приводит его в Кресты, где он оказывается на Пасху. Там африканец встречает учителя еврейской школы, сидящего в тюрьме уже два года. Выбравшись на свободу, герой знакомится с проституткой Розой, женой учителя из Крестов, которой он случайно рассказывает о ее муже. В финале Турку опять арестовывают, а Роза становится жертвой шантажа<sup>118</sup>. Здесь все — и выбор персонажей, и пессимистическая концовка — противоречит традициям светлого пасхального сюжета.

«Глаголица», один из трех рассказов, позднее вошедших в «Учителя музыки», имеет более сложную композицию<sup>119</sup>. В повествование о вечеринке в доме отставного инспектора железных дорог Корнетова включены рассказы гостей и старой служанки. Эти вставные эпизоды представлены как попытки рассказчиков сочинить страшную святочную историю. Однако только служанке удается произвести сильное впечатление на слушателей и соблюсти каноны жанра. Особенно интересен обрамляющий сюжет, выходящий за рамки рождественских праздников: Корнетов носит прозвище Глаголица за то, что он «единственный на всем земном шаре писал письма и всякие дружеские послания глаголицей»; он собирает всевозможные побрякушки, делает фигурки из оберточной бумаги, коллекционирует имена и необычных людей, а кроме

того, покупает в магазинах продукты, снимает с них ярлыки и выдает за собственные изделия: короче говоря, Корнетов — «игровой» человек, рассказчик-*bricoleur*; он — модернист, каким был сам Ремизов. Эту параллель подкрепляет рассказ Корнетова о том, как он на Рождество видел черта, чуть ли не намекая, что Россией правит дьявол. Этот анекдот слушатели воспринимают трагически, но все завершается неожиданной шуткой: Корнетов имитирует звуки, которые якобы издавал черт.

Игровое перевертывание канонов святочного текста повторено и в более позднем рассказе Ремизова «Оказион» (1913)<sup>120</sup>. Игру с типовыми сюжетными ходами мы видим и в рассказе «На птичьих правах», где Корнетов и его гости оказываются в Петрограде военной поры<sup>121</sup>. Юмористическая тональность ситуации, когда персонажи рассказывают фантастические истории, довольно резко меняется в связи с тем, что один из гостей вспоминает реальный случай, произошедший в трамвае: бесчеловечное отношение людей друг к другу заставляет собеседников задуматься над судьбой России, и один из них взволнованно восклицает: «Родина моя, или уж твой конец пришел, — не от врага, а от твоей же рваной забитой доли?»<sup>122</sup> И несмотря на то, что концовка рассказа, высмеивающая святочную «чертовщину», комична, эта апострофа продолжает звучать на незатухающей ноте.

Как уже было показано, напряжение, возникающее между двумя полюсами — религиозным и светским, — охватывает весь спектр календарных текстов. В некоторых произведениях религиозные мотивы глубже, что обуславливает устойчивую связь с темами Рождества и Пасхи. В других заметен отход от религиозной тематики в результате решения задач эстетического, чисто литературного свойства. Благодаря им некоторые праздничные выпуски фактически становятся трибуной новой литературы.

Эстетизирование не ограничивалось только рамками отдельных произведений. Оно проявлялось более широко. Во-первых, номера, посвященные Рождеству и Пасхе, предоставляли свои страницы наиболее значительным произведениям современной литературы. Это могли быть и отрывки из будущих книг, и варианты уже опубликованных произведений. Например, в газете «Русское слово» были напечатаны главы еще не изданного романа Мережковского «Александр I»<sup>123</sup>. Несколько лет спустя «Речь» поместила в пасхальном выпуске варианты «Чем люди живы» и «Архангела» Л. Толстого, а также «Забывтое и новое о Достоевском» К. Чуковского<sup>124</sup>. В 1916 году в рождественском номере «Русских ведомостей» был опубликован отрывок из романа А. Белого «Котик Летаев»<sup>125</sup>. Можно сказать, что издатели газет и журналов стремились к тому, чтобы праздничные номера содержали самые качественные литературные материалы, а читатели получали на-

ибо более значительные произведения русской литературы как бы в виде рождественского или пасхального подарка.

Во-вторых, росло число «специальных выпусков», посвященных какой-либо одной теме. В качестве примера можно назвать рождественский номер «Утра России» за 1913 год, отданный современным писательницам. В нем помещены фотографии и рассказы четырех авторов — З. Гиппиус, Н. Петровской, Е. Нагродской и А. Крандиевской<sup>126</sup>. Другой пример связан с празднованием 100-летия со дня рождения Герцена в 1912 году. Многие праздничные выпуски особо отмечали тот факт, что юбилей пришелся на совпавшие в этот год Пасху и Благовещение. «Русское слово» посвятило весь литературный раздел своего пасхального номера Герцену и его юбилею: в него вошли публикации А. Измайлова, П. Щеголева, П. Боборыкина, Д. Философова и других<sup>127</sup>.

Все сказанное, однако, вовсе не означает, что модернисты господствовали в календарной литературе. После 1905 года здесь мирно уживаются представители и реализма, и модернизма (в широком смысле этих терминов), причем между теми и другими существовало немало точек соприкосновения. В праздничных номерах и специальных выпусках на одних страницах с Сологубом, Ивановым и Кузминым выступали Л. Толстой<sup>128</sup>, Куприн, Горький, Бунин, Д. Мамин-Сибиряк<sup>129</sup>. Встречаются также и новые, неизвестные читателю имена, знаменующие выход «молодых» талантов на литературную арену; это писатели преимущественно реалистического направления, испытавшие, однако, влияние модернистской эстетики или обратившиеся к другим традициям (например, к сказу): Шмелев, Зайцев, Пришвин, Тэффи.

Как и представители модернизма, писатели-реалисты значительно расширили жанровые рамки календарного рассказа. Просматривая рождественскую и пасхальную прессу конца первого — начала второго десятилетия XX века, мы обнаруживаем большое число произведений, очень интересных по замыслу, но имеющих весьма отдаленное отношение к празднику или лишь отчасти удовлетворяющих представления читателей о праздничной традиции.

Например, рассказ Куприна «Попрыгунья-стрекоза» представляет собой небольшую зарисовку из жизни знатных обитателей поместья. Повествование ведется от лица рассказчика, который, задумавшись над услышанной во время праздничного концерта басней о стрекозе и муравье, развивает ее сюжет до пугающей аллегории взаимоотношений между дворянством и народом. Его рассуждения приводят слушателей к мысли о неизбежности грядущей исторической расплаты<sup>130</sup>. В центре другого рассказа Куприна, «Путешественники», — деморализованный, тяготящийся жизнью полицейский чиновник, чья жена изменяет ему с его

начальником. Единственную радость герою доставляют воображаемые путешествия, о которых он мечтает вместе с сыном. Опубликованный на Пасху, этот вполне реалистический рассказ не содержит в себе никаких пасхальных мотивов (даже радость отца и сына оказывается быстротечной)<sup>131</sup>.

Среди публикаций Бунина в праздничных выпусках нередко лирические повествования о путешествиях по Палестине, сами маршруты которых задают связь с темой праздника<sup>132</sup>. Ближе к руслу календарной литературы стоит другое произведение Бунина — рассказ «Весна», где проводится традиционная, известная еще по древним текстам параллель между Пасхой и весной, обновлением души и природы. Тон этого рассказа оптимистичен, а в описании праздничной толпы людей разных сословий подчеркивается искренность переживаемого ими религиозного чувства<sup>133</sup>. «Святочный рассказ» Бунина, который он сам определяет как календарный, сделанный «в старом, добром стиле», представляет собой ироническое, поистине гоголевское повествование о жизни старого архивариуса и внезапной его смерти во время бурных дней освободительного движения<sup>134</sup>.

Праздничные выпуски предоставили замечательную возможность Ивану Шмелеву для публикации его рассказов, посвященных разным сторонам русского православия. «Весенний шум» повествует о сыне дьякона, изгнанном из семинарии, и об отчаянии его самого и его близких. Однако приход весны и Пасхи приносит молодому человеку другой, более оптимистичный взгляд на жизнь, понимание многообразия путей, которые может открыть ему судьба. Это мироощущение, вполне согласующееся с атмосферой Пасхи, передано автором в оригинальной форме<sup>135</sup>.

Надежды на будущее, связанные с весной и любовью, звучат и в рассказе А. Серафимовича «Веселый обман»<sup>136</sup>. Его разочарованная в своем замужестве героиня предостерегает от подобной ошибки младшую сестру, настаивающую, однако, на том, что даже иллюзорная любовь является благом.

Среди нескольких календарных произведений М. Пришвина особое место занимает рассказ «Бабыя лужа» — написанная в форме сказа трогательная история о деревенском пьянице-священнике, который идет по грибы со своей собакой<sup>137</sup>. Фантастика, юмор и чудачества представлены здесь в достаточной мере, чтобы можно было причислить этот текст к святочному жанру.

Рассказ А. Толстого «Самородок», помещенный в пасхальном номере «Русского слова», слабо связан с праздничной традицией. Здесь говорится о золотоискателе, нашедшем самородок с помощью молодой крестьянки. Они вместе празднуют их общую удачу, а затем она, соблазнив героя, зовет своего друга, чтобы отнять золото. Преследуемый выбрасывает самородок, а сам то-

нет в болоте<sup>138</sup>. Этот рассказ о страстях и убийстве окрашен в фаталистические тона. Единственное, что указывает на его потенциальную связь с календарным жанром, — создаваемое ощущение ужаса.

Наконец, следует остановиться на многочисленных рассказах Тэффи. Ее талант повествователя проявляется в многообразии замыслов, впрочем, тоже часто весьма далеко отклоняющихся от канона календарной традиции. Например, один из ее рассказов, «Олень», заканчивается самоубийством героя — маленького мальчика<sup>139</sup>. Почти столь же мрачен и колорит рассказа «Неживой зверь», повествующего о девочке, счастливая жизнь которой была разрушена разводом родителей. Символом разбитого детского сердца становится любимая игрушка — память о радостном прошлогоднем Рождестве, выброшенная на помойку, где ее разрывают крысы<sup>140</sup>. В более светлом ключе написан шуточный рассказ Тэффи «Кулич», связанный с Пасхой совершенно искусственно, что признает и сама писательница: «Все следует делать своевременно. Если человек носит звонкую фамилию Кулич, то когда же и поговорить о нем, как не на Пасху?»<sup>141</sup>

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Календарная литература, переживавшая кризис на стыке XIX—XX веков, после 1905 года достигает нового расцвета. Этому способствуют три обстоятельства. Во-первых, на какое-то время она становится трибуной для полемики различных политических группировок. Во-вторых, работавшие в этом жанре писатели-модернисты экспериментируют в области композиции и тематики, привлекая новые источники. Результатом этих экспериментов явилось многообразие литературных произведений, отражающих современные религиозно-эстетические искания. В-третьих, крупнейшие писатели-реалисты, решая те же творческие задачи, способствовали повышению уровня праздничных выпусков газет и журналов.

Дальнейшие исследования всего массива календарных текстов, на наш взгляд, должны быть сосредоточены на трех проблемах. Прежде всего это механизм формирования праздничных номеров, — следует выяснить, каков был взгляд на праздничную литературу со стороны самой прессы, как совершался отбор материалов, какова была структура праздничного выпуска и т.п. Кроме того, необходимо исследовать реакцию читателей на различные типы календарных произведений, чтобы понять, насколько они отвечали их ожиданиям.

И наконец, поскольку в советское время традиция календарной литературы фактически оборвалась, представляется целесообразным изучить под этим углом зрения периодическую печать русской эмиграции и таким образом прояснить пути дальнейшего развития святочных и пасхальных жанров.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор признателен Е. Душечкиной за советы и замечания по этой работе.

<sup>2</sup> В дальнейшем для обозначения обоих типов рассказов мы используем, наряду с другими, и термин, употребляемый в работах Е. Душечкиной, — «календарные тексты».

<sup>3</sup> См.: Русская календарная проза: Антология святочного рассказа. Учебные материалы к спецкурсу. Сост. и введ. Е. В. Душечкиной. Таллинский педагогический институт. Таллинн, 1988; Душечкина Е. В. Русская календарная проза 20—30 годов XIX века. — В кн.: Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Научно-информационные сообщения. Т. 2. Рига, 1989, с. 32—34; Е е ж е. Святочный рассказ: возникновение и упадок жанра. — В кн.: Пространство и время в литературе и искусстве. Методические материалы по теории литературы. Даугавпилский педагогический институт. Даугавпилс, 1990, с. 42—44.

<sup>4</sup> Некоторые писатели, в том числе Лесков, полагали, что первые русские образцы календарной литературы были даны у Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Однако литературные святочные рассказы встречаются уже в XVIII веке. См.: Душечкина Е. В. О характере литературных переделок XVIII в. («Новгородских девушек святочный вечер» И. Новикова). — В кн.: Учебные материалы по теории литературы XVIII в. Таллинн, 1982, с. 5—6; Е е ж е. Святочные истории в журнале М. Д. Чулкова «И то и сию». — В кн.: Литература и фольклор: Вопросы поэтики. Межвузовский сборник научных трудов. Волгоград, 1990, с. 12—22.

<sup>5</sup> См. об этом: Катарский И. Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966, с. 139—150.

<sup>6</sup> См.: Григорович В. Д. Зимний вечер. Повесть на Новый Год. — *Москвитянин*. 1855, № 1, с. 107—156; № 2, с. 57—104. Л. Толстой работал над своей так и не оконченной повестью «Святочная ночь» несколько раньше, в 1853 году, но вопрос о ее принадлежности к этому жанру остается открытым. Хотя действие в ней происходит во время рождественских праздников, а сюжет строится на контрасте деревенских и городских святочных обычаев, этому тексту все же недостает других необходимых черт календарного жанра — сочетания фантастики с реальностью, умиротворяющего праздничного настроения и т.п.

<sup>7</sup> Катарский И. Цит. соч., с. 247. Кроме «Зимнего вечера» Григорович написал еще ряд произведений календарного жанра, в том числе «Прохожий. Святочный рассказ» (1851), «Рождественская ночь. Рассказ» (1890) и др.

<sup>8</sup> Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 томах. Т. 7. М., 1958, с. 433.

<sup>9</sup> Сам Лесков сводит фантастический элемент до минимума и при этом всегда находит способ реалистически объяснить происходящее. В предисловии к своему сборнику «Святочные рассказы» (1886) он пишет: «Из этих рассказов только немногие имеют элемент чудесного — в смысле сверхъестественного и таинственного. В прочих причудливое или загадочное имеет свои основания не в сверхъестественном или сверхчувственном, а истекают из свойств русского духа и тех общественных веяний, в которых для многих, в том числе для самого авто-

ра, написавшего эти рассказы, заключается значительная доля странного и удивительного» (Л е с к о в Н. С. Святочные рассказы. СПб., 1886, с. II).

<sup>10</sup> Классические образцы обоих типов представлены в сборнике Ф. Нефедова «Святочные рассказы» (М., 1895). Три рассказа посвящены празднованию Рождества. В них поставлены проблемы нравственного порядка, а кульминацией является благотворное воздействие праздника на героя. Остальные повествуют о псевдофантастических происшествиях, за которыми стоит самое реальное объяснение — либо простодушие доверчивых крестьян, либо «пьяные» фантазии. Наличие четкой линии раздела, проходящей внутри жанра, фиксирует и рассказ А. Туркина «Действительность», герой которого, подающий надежды автор, сочиняет рождественскую историю: «Дело в том, что я никак не мог подобрать для своего рассказа подходящего сюжета. Перебирая в памяти все прочитанные мною в жизни святочные рассказы, я пришел к заключению, что из ста этих рассказов семьдесят были с привидениями, с смертельным ужасом, с холодным потом и судорогами во всем теле, двадцать из них были с благодетельной феей, опускающейся в комнату бедняка, и десять с замерзшим мальчиком на улице» (Т у р к и н А. Действительность. — Урал. 1898, № 564, 25 декабря).

<sup>11</sup> См. например: «Рождественский альманах». М., 1871.

<sup>12</sup> Так, в рождественских номерах «Нивы» за 1872 и 1873 гг. празднику посвящено всего по одному тексту. См.: К и л ь б е р г Н. П. Елка. Поэма в четырех частях. — *Нива*. 1872, № 52, с. 830; подп.: Г. Ненадо; П а р в о в. Христославывертепщики [с натуры]. — *Нива*. 1873, № 52, с. 822—826.

<sup>13</sup> Номер открывает краткий очерк «Об обычаях празднования елки», в котором содержится ссылка на январскую публикацию рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Следующий за ним короткий рассказ Иванова «Чем покорила?» не помечен как святочный, однако его тема победы смирения над гневом и враждой хорошо сочетается с общей темой праздника. Святочный рассказ «На волосок от смерти», напечатанный без указания автора, принадлежит к жанровой разновидности жутких рассказов: он повествует, как в страшной катастрофе, происшедшей в Германии накануне Нового года, едва не погибли машинисты поезда. Номер содержит также комментарии к иллюстрациям на рождественские темы.

<sup>14</sup> Одним из первых пасхальных рассказов было «Светлое Христово Воскресение» Григоровича (1850).

<sup>15</sup> См. например: *Нива*. 1872, № 16, с. 245, где помещена репродукция картины Рубенса, изображающей снятие с Креста.

<sup>16</sup> Так, пасхальный номер газеты «Русь» за 1897 год (№ 84, 13 апреля) содержит статью Владимира Соловьева «Христос Воскрес!» («Первая решительная победа жизни над смертью!...»), очерк Н. Энгельгардта «Христово Воскресение», рассказ о пасхальных традициях в Одессе (Я. Абрамов «Разговенье»), а также изображение Исаакиевского собора во время пасхального богослужения. Главной новостью дня в то время была греко-турецкая война, поэтому газета поместила боснийскую народную легенду о победе России и православия над Турцией. Этот текст, вторящий теме «Москва — Третий Рим», в общих чертах соответствовал пасхальной теме. Чисто беллетристических произведений в номере нет. «Новости и биржевая газета» (СПб.) начинает реагировать на праздник Пасхи только к началу XX века: в пасхальном номере за 1901 год напечатаны стихотворение и очерк о пасхальных традициях (№ 90, 1 апреля); в 1902 году праздничный выпуск содержит уже семь рассказов соответствующей тематики (№ 103, 14 апреля), а в 1903 году — шесть рассказов и два стихотворения (№ 95, 6 апреля).

<sup>17</sup> И в а н о в Н. А. В святую ночь. Набросок. — *Сибирский вестник*. [Томск], 1892, № 41, 12 апреля.

<sup>18</sup> Г р у з и н с к и й А. На Пасхе (Силуэты). I. Христос Воскресе! — *Южный край*. [Харьков], 1899, № 6284, 18 апреля. Переработанный, еще более слащавый

вариант этого текста был напечатан в 1917 году. См.: Л и г о в с к и й А. Крылья смерти. — *Московские ведомости*. 1917, № 66, 1 апреля.

<sup>19</sup> В «святочной» пародии Диогена [В. В. Билибина] «Черт» изображен писатель, который сочиняет рассказы для рождественских номеров по заказу одновременно нескольких редакций: «Время близилось к полуночи... Но Илларион Николаевич не замечал времени. Он сидел за письменным столом уже 48 часов подряд, торопясь приготовить к сроку все заказанные ему святочные рассказы». В соответствии с традицией рождественской фантастики, героя посещает дьявол, который возмущен тем, что писатели постоянно эксплуатируют его образ, и требует причитающуюся ему часть гонораров (*Новости и биржевая газета*. 1909, № 357, 25 декабря).

<sup>20</sup> Тому, как «пекли» святочные тексты в провинции, посвящен рассказ Казимира Баранцевича. Получив задание от редактора написать что-нибудь к Рождеству, один из сотрудников обходит несколько полицейских участков, надеясь услышать подробности о замерзших на улице людях, однако все усилия оказываются напрасными. Тогда, крепко выпив во время обеда, он, чтобы реализовать чуть ли не самый ходовой святочный штамп, сам замерзает до смерти на улице (Б а р а н ц е в и ч К. Рождественский рассказ. — *Уральская жизнь*. [Екатеринбург], 1899, № 235, 25 декабря).

<sup>21</sup> О специфике святочных рассказов Лескова см.: М с л е а н Н. Nikolai Leskov: The Man and His Art. Cambridge, Mass., 1977, p. 373—391; Д у ш е ч к и н а Е. В. Н. С. Лесков и традиция русского святочного рассказа. СПб. (в печати).

<sup>22</sup> Несмотря на их разнообразие, а иногда и слабую связь с рождественской темой, на что указывает Малин, рассказы обнаруживают общность схемы. Почти во всех случаях сюжет включает мотив подмены или срывания масок.

<sup>23</sup> См. сравнение святочных рассказов Чехова и Лескова в кн.: Е с и н Б. И. Чехов-журналист. М., 1977, с. 80—87. См. также: Д у ш е ч к и н а Е. В. Чехов и проблема календарной прозы. — В кн.: Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Материалы для обсуждения. Таллинн, 1988, с. 83—87.

<sup>24</sup> Они вышли отдельным томом в 90-х годах. Большинство из них вошло в издание: М а м и н-С и б и р я к Д.Н. Полное собрание сочинений. Т. XII. СПб., 1917, с. 122—190.

<sup>25</sup> Календарные тексты допускали разные, порою даже противоположные прочтения и истолкования. Так, А. Амфитеатров в очерке «Два слова о курьезе с «Альбигойцем»» рассказывает анекдот о том, как ему пришлось выдержать нападки одного священнослужителя из-за своей святочной «легенды» «Альбигойец» (1902). Этот рассказ, повествующий об Альбигойских войнах и жестокости католической церкви, был понят неким Ф. М. Розовым как аллегория взаимоотношений между православной церковью и Л. Толстым. Амфитеатров язвительно опровергает эту точку зрения; см.: А м ф и т е а т р о в А. Легенды публициста. СПб., 1905, с. 221—225.

<sup>26</sup> П о т р е с о в С. В. Почти рождественское. — *Русское слово*. 1906, № 330, 25 декабря; подп.: С. Яблоновский.

<sup>27</sup> Д'О р О. Л. [Иосиф Оршер]. Как надо писать рождественские рассказы (Руководство для молодых писателей). — *Речь*. Бесплатное приложение. 1909, № 354, 25 декабря.

<sup>28</sup> Мир и благоволение. — *Новости и биржевая газета*. 1900, № 357, 25 декабря.

<sup>29</sup> В этом отношении особенно характерна опубликованная в «Северном крае» редакционная статья «Весь христианский мир празднует ныне...» (*Северный край*. 1899, № 130, 18 апреля). По политической ориентации «Северный край» был довольно левой газетой.

<sup>30</sup> Так, газета «Русь» в начале войны писала: «Весь славянский мир всколыхнется до глубин души своей, и взоры всех братьев наших устремятся вместе с на-

ми на Далекий Восток, откуда со светом Светлого праздника идет на нас из страны восходящего солнца желтая гроза» (статья «Христос Воскресе!» — *Русь*. 1904, № 106, 28 марта).

<sup>31</sup> Чапыгин А. В праздник (Набросок). — *Наша жизнь*. 1904, № 50, 25 декабря.

<sup>32</sup> См.: Гусев - Оренбургский С. Кошмар; Сологуб Ф. Палочка-погонялочка и шапочка-многодумочка. — *Наша жизнь*. 1904, № 50, 25 декабря.

<sup>33</sup> См., например, статью «На пасхальные темы» (*Северный край*. № 102, 17 апреля).

<sup>34</sup> Черносотенная газета «День» (Москва) не только восхваляла войска, подавившие восстание, но и публиковала рассказы о том, как истинные патриоты реагируют на измену отечеству их родных. В одном из них крестьянин возмущается своим сыном, который вернулся из города напичканный социалистическими идеями. Ночью отец топором отрубает спящему сыну голову, а свой поступок объясняет следующим образом: «Я не мог его оставить в живых... он мог испортить много народа». В другой истории рассказывается о самом восстании: «Один студент предательски убил солдата и был за это застрелен патрулем. После этого в один из участков явился отец студента и просил передать благодарность солдатам за то, что они избавили страну от изменника. Семье убитого солдата он передал тысячу рублей, взять же тело погибшего сына отказался. «Он мне не сын, он изменил Царю и России», — прибавил несчастный отец» (очерк «Русская любовь к родине». — *День*. 1905, № 327, 25 декабря).

<sup>35</sup> Сочельник. — *Московские ведомости*. 1905, № 332, 25 декабря.

<sup>36</sup> Астафьев А. Крошка Бобик. Рождественский этюд. — *Московские ведомости*. 1905, № 332, 25 декабря.

<sup>37</sup> См.: *Новое время*. 1905, № 10697, 25 декабря. В номере также напечатаны и другие, вполне традиционные, произведения, как, например, сказка И. Головина о вампирах «Наяву или во сне».

<sup>38</sup> Ясинский И. И. На темы дня. Траур. — *Биржевые ведомости*. 1905, № 1947, 24 декабря; вечерн. вып.; подп.: Я.

<sup>39</sup> «Русские ведомости» были закрыты 23—31 декабря по приказу петербургского генерал-губернатора.

<sup>40</sup> См.: Демократ. Какая газета нужна народу? — *Сибирская жизнь*. 1905, № 261, 25 декабря.

<sup>41</sup> «И только Ирод-царь враг свободы, / Престол боявшись свой потерять, / В порыве дикой, безумной злобы / Велел младенцев всех избивать...» (Бахарев У. Христос родился в пещере тесной... — *Сибирская жизнь*. № 261.) На той же странице напечатана и рождественская сказка «Елка». Тенденция календарной литературы к аполитичности в этом номере газеты проявилась в публикации перевода из Жана Гренье «В ночь перед Рождеством». Этот текст представляет собой современную версию «Рождественской песни в прозе» Диккенса, перенесенную на американскую почву.

<sup>42</sup> *Южный край*. 1906, № 8748. 2 апреля.

<sup>43</sup> Пасха надежды. — *Двадцатый век*. 1906, № 9, 2 апреля. Лозунг «Христос Воскресе! Дума приближается!» напечатан также огромным шрифтом как заголовок второй страницы. Ср. также: «...Воскрес Христос — воскреснет и Россия!» (Праздник высшей правды. — *Страна*. 1906, № 37, 2 апреля).

<sup>44</sup> Крушеван был автором праздничных рассказов «Голодный и Голодриго», «Пойдем к ним!..», «Кто он?» и «Фатум». См. также его книгу «Призраки» (М., 1897).

<sup>45</sup> Крушев П. Глумень над жизнью. — *Друг*. 1906, № 86, 2 апреля. Схожий прием был использован годом раньше в одном стихотворении, напечатанном в либеральном «Русском слове». Перечислив пороки, от которых страдают народы, особенно в России («По-прежнему на каждом я шагу / Встречаю здесь предателя Иуду, / Насилия слугу, / Гонителя свободы, света, братства»),

поэт заключает : «Нет, я молчу пред радостным приветом / И не могу послать ему ответом: / «Воистину воскрес!»» (В е й н б е р г П. «Христос Воскрес!» Торжественным приветом...» — *Русское слово*. 1905, № 104, 17 апреля).

<sup>46</sup> Ю ж н ы й А л е к с а н д р (псевд.) Пасхальная ночь. — *Мой пулемет*. [СПб.], 1906, № 2, апрель.

<sup>47</sup> Б о ц я н о в с к и й Вл. Суд Пилата. — *Двадцатый век*. 1906, № 9, 2 апреля.

<sup>48</sup> См.: Т и х о н о в В. Кум; З е н г е р А. Учитель и ученик. — *Двадцатый век*. 1906, № 9, 2 апреля.

<sup>49</sup> Я к у ш к и н В. Е. Ожидание. Рассказ. — *Речь*. 1906, № 38, 2 апреля; подп.: В. Я. Сходную трактовку проблемы — неспособность высших слоев преодолеть страх перед революцией и найти взаимопонимание с народными массами — можно найти в рассказе П. Боборыкина «Не перенес!» (*Русские ведомости*. 1906, № 90, 2 апреля). Герой рассказа, либеральный миллионер-фабрикант, буквально бежит со встречи со своими рабочими и, осознав после этого крах своих давних убеждений, кончает жизнь самоубийством.

<sup>50</sup> Ч е б о т а р е в Ф. Как в детстве. — *Русская земля*. [Москва], 1906, № 22, 2 апреля.

<sup>51</sup> В рождественский день... — *Биржевые ведомости*. 1906, № 9663, 25 декабря; утренний выпуск.

<sup>52</sup> Ср. с передовицей в газете «Русь»: «Позволительно надеяться, что казенная военно-полевая юстиция прекратит хотя бы на эти дни священных воспоминаний свою деятельность, которая, конечно, вызвала бы горестные слезы на глазах Небесного Младенца в вифлеемских яслях» («Тесными вратами к миру». — *Русь*. 1906, № 86, 25 декабря.)

<sup>53</sup> Р а х м а н о в Н. Круг вечности. — *Товарищ*. 1906, № 149, 25 декабря.

<sup>54</sup> См.: Б а р а н ц е в и ч К. Слава Богу. — *Русские ведомости*. 1906, № 313, 25 декабря.

<sup>55</sup> Это в меньшей степени относится к изданиям, находившимся на противоположных полюсах политического спектра. И все же произведения, подобные рассказу Т. Щепкиной-Куперник «Телеграмма» (*Речь*. 1907, № 95, 22 апреля), где речь идет о том, как полиция заманивает эмигранта в Россию во время Пасхи, появляются гораздо реже, чем в период 1905—1906 гг.

<sup>56</sup> Только два года прошло... — *Речь*. 1908, № 89, 13 апреля.

<sup>57</sup> Воскресения двери. — *Русь*. 1908, № 103, 13 апреля.

<sup>58</sup> С каждым новым днем... — *Россия*. 1908, № 732, 13 апреля.

<sup>59</sup> Б е н у а А. Художественные письма. Кое-что о елке. — *Речь*. 1908, № 318, 25 декабря. Перепечатана в «Современном слове» (1908, № 402).

<sup>60</sup> О календарных произведениях, приуроченных к Пасхе 1917 года (т. е. опубликованных после февральской революции), см. в наст. книге статью «Пасха 1917 г.: Ахматова и другие в русских газетах».

<sup>61</sup> «Внутреннего мира в России нет, давно нет. Идет внутри у нас борьба светлых и темных сил. Мы сказали бы, что слишком много развелось у нас Иродов, жаждущих крови. Ведь только душа Ирода могла отразиться в тех, кто, при помощи «кровавых наветов» на людей, созданных по образу и подобию Божьему, хотят нового избиения, новых кровавых гекатомб, новых вакханалий зверств и изуверства» (Рождество. — *Речь*. 1911, № 354, 25 декабря).

62

Самозакланый; во спасенье  
 Всех, кто придет ко Христу,  
 Он на земле свое служенье  
 Взметнул как светоч в темноту,  
 Средь обреченных на мученье,  
 Что верны на своем посту.

Кто скажет «Нет», в том хитрость Змея,  
Возжадет поздно — молвить «Да».  
Пребудем — сердцем не сходя,  
Мы — здесь; нас призовут — Туда.  
Несть Эллина, ни Иудея,  
Есть Вифлеемская звезда!

В последнем двустиишии отражены строки из послания апостола Павла к Колоссянам: «где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос» (Кол. 3: 11).

<sup>63</sup> В глубине России. — *Речь*. 1912, № 83, 25 марта.

<sup>64</sup> *Речь*. 1909, № 86, 29 марта. См. также: Весь христианский мир празднует Пасху... — *Речь*. 1910, № 106, 18 апреля.

<sup>65</sup> *Речь*. 1909, № 86, 29 марта.

<sup>66</sup> Д' О р О. Л. Рождественские передовицы. — *Утро России*. 1909, № 67/34, 25 декабря.

<sup>67</sup> И з м а й л о в А. А. Кривое зеркало: пародии и шаржи. СПб., 1910, с. 159. Возможно, что пародия навеяна сюжетом пасхального рассказа из правой газеты «Россия», где акушерка в родильном доме подменяет христианского ребенка еврейским, в результате чего христианскому ребенку делают обрезание, а еврейского крестят. Несколько месяцев спустя, на Пасху, подмена детей обнаруживается и сначала приводит в ярость обе пары родителей. В конце рассказа страсти утихают, и мать-еврейка, умиленная зрелищем обоих детей, спящих рядом, выражает готовность креститься. См.: М и к л а ш е в с к и й М. М. Злая шутка. — *Россия*. 1908, № 732, 13 апреля.

<sup>68</sup> Там же, с. 161.

<sup>69</sup> Разумеется, этот конфликт возникал только у серьезных писателей; что же касается литературных поденщиков, то они просто фабриковали свои тексты, следуя известным схемам.

<sup>70</sup> А м ф и т е а т р о в А. Пасхальные памятки. — *Речь*. 1908, № 89, 13 апреля.

<sup>71</sup> А м ф и т е а т р о в А. Не ври! — *Речь*. 1907, № 304, 25 декабря.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> С о л о г у б Ф. Стихотворения. Л., 1975, с. 210 (Библиотека поэта. Большая серия). Стихотворение написано в августе 1898 г., но опубликовано лишь в 1903 г. в пасхальном выпуске журнала «Живописное обозрение» (№ 15, 14 апреля).

<sup>74</sup> С о л о г у б Ф. Стихотворения, с. 246. Это произведение впервые было опубликовано в газете «Петербургская жизнь» (1904, № 796, 25 декабря).

<sup>75</sup> Б р ю с о в В. Рождественские рассказы в газетах. — *Прибалтийский край*. 1902, № 8, 10 января; подп.: *Гармодий*. Статья дает обзор рождественских номеров ряда московских газет: Брюсов критикует большинство текстов за слабость и банальность, оценивая положительно произведения Л. Андреева и А. Будищева.

<sup>76</sup> Впоследствии этот рассказ был включен в сборник «Земная ось», где первоначальный подзаголовок «Святочный рассказ» заменен на подзаголовок «Из архива психиатра». Этот сборник и почти все остальные упоминаемые ниже тексты Брюсова переизданы в кн.: Б р ю с о в В. Я. Рассказы и повести. *Slavische Propylaen, Texte in Neu- und Nachdrucken*, 49. München, 1970.

<sup>77</sup> Б р ю с о в В. Я. Рассказы и повести, с. 18.

<sup>78</sup> Брюсов не всегда избегает сверхъестественного. В этом смысле рассказ «Защита» (1903) более традиционен: читателю до конца остается неясным, был ли явившийся герою призрак реальностью, или же это только обман его воображения.

<sup>79</sup> Сологуб Ф. Стихотворения, с. 319, 331.

<sup>80</sup> Переизд. в кн.: Сологуб Ф. Рассказы. Ред. и предисловие Э. Бристоль. Berkeley, 1979, p. 225—239.

<sup>81</sup> Горнфельд А. Литературные беседы. 30: Торжество победителей. — *Товарищ*. 1907, № 352, 23 августа. Ср. также: Войтовский Л. Текущий момент и текущая литература (К психологии общественных настроений). СПб., 1908, с. 12.

<sup>82</sup> Например, к Рождеству 1911 г. Сологуб публикует «Золото королевь» («Одесские новости»), «Лознгрин» («Речь», «Современное слово»), «Поцелуй нерожденного» («Утро России»).

<sup>83</sup> Пожалуй, наиболее известен из них К. Фофанов, регулярно печатавшийся в «Новом времени». Немало праздничных стихотворений сентиментального характера опубликовала и Т. Щепкина-Куперник.

<sup>84</sup> Приведем достаточно характерный образец праздничной поэзии:

Этот звон колокольный, сиянье огней,  
Эти звуки молитв, это стройное пенье,  
Оживленные радостью сердца людей  
Вновь меня взволновали до слез умиленья.  
Этот дым голубой от душистых курений,  
Что волнами повис над толпой в вышине,  
Этот храм—точно чудные грезы во сне...  
В вечнопамятный день — день рожденья Христова  
Самым светлым мечтам я во власть отдаю,—  
И витают пред мною картины былого,  
И я верю опять и по-детски молюсь...  
Хорошо бы по-детски так верить всегда,  
Да со многим давно уже ум не мирится,  
Впечатленья не те уж, не те и года...

(Кузнецов М. В Храме. — *Биржевые ведомости*. 1889, № 353, 25 декабря.)

<sup>85</sup> См., например: Левинский И. М. Святочная фантазия. — *Киевское слово*. 1899, № 4298, 25 декабря; подп.: *Гарольд*. Этот текст, насыщенный литературными аллюзиями, представляет собой пародию на диалог между Фаустом и Мефистофелем.

<sup>86</sup> Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. М.—Л., т. II, 1960, с. 20—21.

<sup>87</sup> Блок А. Собрание сочинений, т. III, с. 68.

<sup>88</sup> *Речь*. Бесплатное приложение. 1909, № 354, 25 декабря. Стихотворение было слегка переработано в 1912 году. См.: Блок А. Собрание сочинений, т. III, с. 164.

<sup>89</sup> Блок А. Собрание сочинений, т. III, с. 269—270.

<sup>90</sup> Брюсов В. На пляже. — *Речь*. 1910, № 354, 25 декабря. Произведений, укладывающихся в традиционный канон праздничного текста, у Брюсова довольно немного. Таково, например, «Зерно», в котором затронута тема круговорота жизни и смерти в природе. См.: *Речь*. Бесплатное приложение. 1909, № 354, 25 декабря. Стихотворение Ходасевича опубликовано в «Русской молве» (1912, № 17, 25 декабря).

<sup>91</sup> *Утро России*. 1916, № 101, 10 апреля.

<sup>92</sup> *Речь*. Бесплатное приложение. 1910, № 106, 18 апреля.

<sup>93</sup> *Русское слово*. 1915, № 67, 22 марта. Здесь также опубликованы стихотворения «Перемышль» и «Чаша святой Софии» Иванова, «Бей в барабан» Бальмонта и «В древнем Галиче» Сергея Мамонтова.

<sup>94</sup> Один из редких примеров такого рода текста — «Последний день Иуды. Пасхальный рассказ. (Из апокрифических толкований)» М. Н. Альбова (1908). См.: Ал ь б о в М. Н. Сочинения. Т. V. СПб., б. д., с. 305—317.

<sup>95</sup> Подсчеты основаны на картотеке произведений Ремизова, составленной Алексом М. Шейном (Alex M. Shane). Я благодарен ему за предоставленную возможность воспользоваться ею и ознакомиться с его коллекцией изданий Ремизова.

<sup>96</sup> Ремизов начал регулярно публиковать свои произведения в праздничных выпусках только с 1911 года, но и тогда тексты, основанные на фольклоре, продолжали занимать заметное место в его творчестве.

<sup>97</sup> Об этой стороне его творчества см.: Д о ц е н к о С. Н. Современный апокриф А. Ремизова. — В кн.: Блоковский сборник. Х. Тарту, 1990, с. 82—91.

<sup>98</sup> Эти тексты, а также и ряд ремизовских переработок апокрифов, опубликованные в праздничных выпусках, переизданы в кн.: Р е м и з о в А. Сочинения. Т. 7: Отреченные повести. СПб., 1910—1912.

<sup>99</sup> *Русское слово*. 1909, № 296, 25 декабря.

<sup>100</sup> *Русское слово*. 1914, № 297, 25 декабря.

<sup>101</sup> Переизданы в кн.: Р е м и з о в А. Докука и балагурье. СПб., [1914].

<sup>102</sup> В «Чудесных башмачках» концовка неоднозначная. Эти рассказы, а также некоторые другие, основанные на фольклорных мотивах, позднее были объединены в более крупные произведения. «Красная сосенка», а также рассказы «Обреченная» (1912), «Отчаянная» (1912), «Отгадчица» (1913), «Поперечная» (1913) и «Сердечная» (1913) вошли в состав «Русских женщин» — галерею портретов и судеб, подчас несчастливых, иногда несущих христианскую идею, но чаще связанных с миром чудес и сверхъестественных существ. См.: Р е м и з о в А. Докука и балагурье, с. 13—91.

<sup>103</sup> С о л о г у б Ф. Рассказы, с. 314—327.

<sup>104</sup> С о л о г у б Ф. Очарование печали. Сентиментальная новелла. — *Речь*. 1908, № 89, 13 апреля.

<sup>105</sup> См.: *Речь*. 1912, № 354, 25 декабря.

<sup>106</sup> См. там же. В число праздничных публикаций Садовского входят также «Дедовские часы» (*Русская молва*. 1912, № 17, 25 декабря).

<sup>107</sup> См.: *Утро России*. 1910, № 101, 10 апреля.

<sup>108</sup> См.: *Русь*. 1907, № 346, 25 декабря.

<sup>109</sup> См.: *Речь*. 1910, № 354, 25 декабря.

<sup>110</sup> З е л и н с к и й Ф. Праздник света и спасения. — *Речь*. 1913, № 353, 25 декабря.

<sup>111</sup> См.: *Речь*. 1910, № 354, 25 декабря; *Речь*. 1911, № 98, 10 апреля.

<sup>112</sup> *Речь*. Бесплатное приложение. 1909, № 354, 25 декабря. См. также: А у с л е н д е р С. Весенние дни. — *Русская молва*. 1913, № 123, 14 апреля.

<sup>113</sup> См.: *Утро России*. 1913, № 87, 14 апреля.

<sup>114</sup> В древнееврейской мифологии — имя первой жены Адама.

<sup>115</sup> *Утро России*. 1909, № 67, 25 декабря; переизд. в кн.: С о л о г у б Ф. Рассказы, с. 337—356. Пародия на этот рассказ под названием «Сологубая гостья» была опубликована в той же газете несколькими днями позже; см.: О т ш е л ь н и к. Рождественская проза (Дружеские пародии). — *Утро России*. 1909, № 68—35, 29 декабря. Автор пародии использует еврейское имя вампира, взятое у Сологуба (Лидия Ротштейн), чтобы обыграть тему «черной сотни», спасителем же героя делает не небесного посланца, а черносотенца. В этой же публикации содержатся пародии на Бунину и Баранцевича.

<sup>116</sup> *Речь*. 1908, № 318, 25 декабря.

<sup>117</sup> См.: Р е м и з о в А. По воле. — *Слово*. 1908, № 532, 25 декабря; переиздано в кн.: Р е м и з о в А. М. Избранное. М., 1978, с. 80—87.

- 118 Ремизов А. Галстук. Рассказ. — *Речь*. 1911, № 98, 10 апреля; переиздано в кн.: Ремизов А. Сочинения, т. 5, с. 195—210.
- 119 См.: *Речь*. 1911, № 354, 25 декабря; переиздано в кн.: Ремизов А. Весеннее порошье. СПб., [1915], с. 209—228.
- 120 См.: Ремизов А. Весеннее порошье, с. 229—256.
- 121 См.: *Биржевые ведомости*. 1915, № 15290, 25 декабря; утр. вып.; переиздано в кн.: Ремизов А. Среди мурья. Рассказы. М., 1917, с. 45—56.
- 122 Ремизов А. Среди мурья, с. 54.
- 123 См.: *Русское слово*. 1911, № 82, 10 апреля (главы «Концерт» и «Казанка»).
- 124 См.: *Речь*. 1914, № 94, 6 апреля.
- 125 См.: Б е л ы й А. Отрывки из детских впечатлений. — *Русские ведомости*. № 298, 25 декабря.
- 126 См.: *Утро России*. 1913, № 296/7, 25 декабря. В номере опубликованы рассказы: «Забвение» Н. Петровской, «Роковая могила» Е. Нагродской, «Полуби меня беленьким» З. Гиппиус, «Голубые цветы» А. Крандиевской.
- 127 См.: *Русское слово*. 1912, № 71, 25 марта. В заключительной статье этого выпуска «Черты бессмертия» проводится мысль о непреходящем значении герценовского наследия, то есть особым образом используется идея Пасхи. Пасхальные мотивы обыграны также в статье петербургского издания «Газета-копейка», посвященной жизни Герцена, и в газете «Утро России». См.: А н з и м и р о в В. А. Гордый юбилей. — *Газета-копейка*. 1912, № 71/938, 25 марта; подп.: А. Владимиров; Е р м и л о в В. Благовест русского «Колокола». — *Утро России*. 1912, № 71, 25 марта.
- 128 «Чем люди живы» Толстого с иллюстрациями Н. Ге было опубликовано в приложении к «Утру России» (1911, № 297, 25 декабря).
- 129 См., например: Пасхальный альманах (СПб., 1910), где опубликованы произведения Чехова, Горького, В. Бонч-Бруевича, Мережковского, Блока, Ремизова и других писателей.
- 130 См.: *Русское слово*. 1910, № 298, 25 декабря.
- 131 См.: *Речь*. 1912, № 83, 25 марта.
- 132 См., например: Б у н и н И. Пустыня дьявола. — *Русское слово*. 1909, № 296, 25 декабря; Б у н и н И. Генисарет. — *Русское слово*. 1912, № 297, 25 декабря.
- 133 См.: *Речь*. 1913, № 102, 14 апреля.
- 134 См.: *Русское слово*. 1914, № 297, 25 декабря. В дальнейшем рассказ печатался под заглавием «Архивное дело».
- 135 См.: *Речь*. 1913, № 102, 14 апреля. Ср. также другие праздничные рассказы Шмелева: «В ненастье» (1912), «По приходу» (1913), «В усадьбе» (1914) и т.д.
- 136 См.: *Речь*. 1911, № 98, 10 апреля.
- 137 См.: *Речь*. 1912, № 354, 25 декабря.
- 138 См.: *Русское слово*. 1910, № 89, 18 апреля.
- 139 См.: *Речь*. Бесплатное приложение. 1910, № 106, 18 апреля.
- 140 См.: *Русское слово*. 1911, № 297, 25 декабря.
- 141 *Русское слово*. 1910, № 89, 18 апреля.

## ПАСХА 1917 Г.: АХМАТОВА И ДРУГИЕ В РУССКИХ ГАЗЕТАХ

1 (14) апреля 1917 г. в особом «пасхальном» номере газеты «Русское слово» были помещены четыре стихотворения Ахматовой: «Приду сюда и отлетит томленье...», «Все обещало мне его...», «А, это снова ты!..» и «Судьба ли так моя переменилась...». В конце года эти стихи с небольшими изменениями вошли в состав сборника «Белая стая». С тех пор они многократно перепечатывались в прижизненных и посмертных изданиях Ахматовой.

Приведем тексты газетной публикации:

### I

Приду сюда и отлетит томленье.  
Мне ранние приятны холода.  
Таинственные темные селенья —  
Хранилища молитвы и труда.

Спокойной и уверенной любви  
Не превозмочь мне к этой стороне.  
Ведь, капелька новгородской крови  
Во мне, как льдинка в пенистом вине.

---

Впервые опубликовано в кн.: Ахматовский сборник. Выпуск 1. Сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. Париж: Institut D'Études Slaves, 1989, с. 53—75. Статья написана по-русски и переработана автором для настоящего издания. Печатается с разрешения Института славистики (Париж).

© Institut D'Études Slaves, 1989

И этого никак нельзя поправить,  
Не растопил ее великий зной,  
И, что бы я ни начинала славить,  
Ты, тихая, сияешь предо мной.

## II

Все обещало мне его:  
Край неба тусклый и чернотный,  
И милый сон под Рождество,  
И Пасхи ветер многозвонный,

И прутья красные лозы,  
И парковые водопады,  
И две большие стрекозы  
На ржавом чугуне ограды.

И я не верить не могла,  
Что будет дружен он со мною,  
Когда по горным склонам шла  
Горячей каменной тропею.

## III

А, это снова ты! Не отроком влюбленным,  
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным  
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь,  
Страшна моей душе предгрозовая тишь.

Ты спрашиваешь, что я сделала с тобою,  
Врученным мне любовью и судьбою.  
Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,  
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

Прости меня теперь. Учил прощать Господь.  
В недуге горестном моя томится плоть,  
А вольный дух уже почиет безмятежно.  
Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,

И крики журавлей, и черные поля...  
О, как была с тобой мне сладостна земля.

## IV

Судьба ли так моя переменялась,  
Иль вправду кончена игра?  
Где зимы те, когда я спать ложилась  
В шестом часу утра?

По-новому, спокойно и сурово,  
Живу на диком берегу.

Ни праздного, ни ласкового слова  
Уже промолвить не могу.

Не верится, что скоро будут святки.  
Степь ядовито зелена.  
Сияет солнце. Лижет берег гладкий  
К: к-будто теплая волна.

Когда от счастья томной и усталой  
Бывала я, то о такой тиши  
С невыразимым трепетом мечтала,  
И вот таким себе я представляла  
П смертное блуждание души<sup>1</sup>.

Современники Ахматовой видели в ее поэзии своего рода лирический дневник. Жирмунский писал: «Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов»<sup>2</sup>. Четыре текста, о которых идет речь, полностью подпадают под это определение. Героиня размышляет о своем особом отношении к новгородской «стороне», прославляет новую любовь, пытается подвести итог прежней, а также описывает свою новую жизнь в другой, отличной от петроградской атмосфере<sup>3</sup>.

Публикация этих сугубо интимных стихотворений в данном случае имела особое значение. Печатаясь в данном выпуске «Русского слова» — ведущей русской газеты, чей тираж в течение двух недель после февральской революции превысил один миллион экземпляров, — Ахматова не только выступала перед самой широкой аудиторией, но и включала свои произведения в определенным образом маркированный контекст традиционных литературных публикаций по случаю Рождества и Пасхи. У этой традиции имелась своя история. В прошлом писатели использовали произведения, созданные в русле этой традиции, для обнародования тех или иных политических заявлений. Этот опыт оказался особенно важным весной 1917 г.

Мы утверждаем, что, во-первых, Ахматова учла эту традицию при подготовке своих текстов для публикации в газете и что, во-вторых, читатели «Русского слова», у которых сложился определенный «горизонт ожиданий» (термин Р. Яусса), порожденный опытом чтения пасхальной литературы, должны были воспринять ее стихотворения не просто как отдельные образцы ахматовской лирики, а как некий единый текст, интерпретировавшийся в контексте праздника. Чтобы показать это, охарактеризуем саму

традицию, а также литературные произведения, печатавшиеся на Пасху 1917 г. Эти материалы мало изучены, хотя их анализ позволяет восстановить один из интересных эпизодов в истории взаимоотношений русской словесности и журналистики.

Как было изложено в предыдущей статье<sup>4</sup>, к концу XIX века сформировалась традиция печатания в повременных изданиях литературных текстов, в основном прозаических, каким-то образом связанных с Рождеством и Пасхой, — так называемых святочных (рождественских) и пасхальных рассказов. Широкое распространение этих жанров связано с ростом числа периодических изданий.

Хотя святочные рассказы, ввиду больших сюжетных возможностей, преобладали количественно, пасхальные тексты также сформировались как продуктивный жанр. Пасха, самый значительный христианский праздник, обусловила не только тему, но и определенный набор мотивов. В пасхальных произведениях рассказывалось о страстях Иисуса, описывалось празднование Пасхи в разные времена, исследовалось воздействие праздника на современного человека. Сама тема победы Иисуса над грехом и смертью стимулировала обращение к духовным сторонам человеческой жизни. При этом писатели либерального и радикального направлений обличали существующий общественный порядок, опираясь на идеалы христианства.

К началу 1890-х годов пасхальные номера становятся постоянным явлением русской литературной и журналистской практики. В них печатаются как литературные светила (например, Чехов), так и множество ныне уже забытых литераторов. И само обилие текстов, и их зачастую весьма низкое качество вскоре вызывают реакцию внутри самого жанра. Многие писатели, ощущая шаблонность языка и чрезмерную сентиментальность пасхальных рассказов начинают писать пародии, которые печатаются в тех же праздничных номерах.

После 1905 г. быстро растет всеобщее признание модернистской литературы. Символисты становятся сотрудниками столичных газет, и через два-три года состав пасхальных и святочных номеров отражает разнообразие борющихся друг с другом литературных течений и интерес к ним со стороны массового читателя. К праздникам ведущие газеты ангажируют крупных писателей, часто помещают иллюстрации известных художников, превращая таким образом эти номера в значительные литературные события<sup>5</sup>.

К тому времени расширяются и тематические рамки праздничных выпусков: эстетические соображения часто берут верх над религиозными, и в этих номерах помещаются произведения, связанные с праздником самым отдаленным образом или не

связанные вовсе. Но последнее — исключение. Сила традиции все еще побуждает авторов выступать в печати с произведениями, содержащими пасхальные или рождественские мотивы.

Начало широкому использованию святочных и пасхальных рассказов для распространения политических идей было положено сразу после революции 1905 г., когда цензурные правила были смягчены. В то время праздничные номера не довольствовались сентиментальными повествованиями о милосердии и любви к ближнему. Газеты, как правило, непосредственно связанные с политическими партиями, пользовались сюжетными ходами святочных и пасхальных текстов для провозглашения определенных взглядов. Обычно общий тон номера задавала передовица, в которой излагался взгляд редакции на праздник в данной социально-политической ситуации. Затем эта тема разрабатывалась в определенной части публикуемых в номере рассказов и стихотворений.

Можно привести много примеров такого соединения политики и литературы. Остановимся на Пасхе 1906 г., совпавшей по времени с выборами в Первую Государственную Думу. В стране ожидалась большие перемены, и либеральная пресса была настроена оптимистически. Проводились прямые параллели между событиями Святой Недели и судьбой России, например, в одной из статей появившейся незадолго до того кадетской газеты «Речь»:

Его распяли, и Он воскрес.

И ты, Россия, воскресла, как Он.

Бесконечно долгие месяцы безумной и ненасытной злобы.

Карательные экспедиции, военное положение, чрезвычайная охрана. Каторга и ссылка; расстрелы и казни без счета и числа.

Но жив дух твой, Россия; и очищенная и возвеличенная крестною мукой, ты воскресла, свободная, и враги и насильники твои, объятые смущением, повергнуты в прах. Для вас, возлюбивших родную землю и пострадавших за нее, для вас, живых и мертвых, — воскрес Христос.

Под горячими лучами солнца тают снега, бегут весенние ручьи и обнаженные поля облакаются в зеленые одежды.

В перезвоне пасхальных колоколов — разве вы не слышите немолчного трепета жизни, звонких и радостных, перекликающихся голосов: «Да здравствует свободная Россия, да здравствует свободный народ!...»<sup>6</sup>

Сходные идеи провозглашала и сатирическая газета «Мой пулемет». Так, автор статьи «Два Воскресения» утверждает, что свободу в прошлом «истязали», «пытали», держали в «ужасном приказном склепе», но, как оказалось, она осталась живой и ныне воскресает: «Послы народа радостно спешат навстречу воскресающей богине. Занимается новая заря новой России»<sup>7</sup>.

Как и следовало ожидать, художественные произведения соот-

ветствовали оптимистическому настроению передовиц. Один из рассказов, помещенных в «Речи», принадлежит сентиментальной писательнице Т. Щепкиной-Куперник, частой участнице праздничных номеров. В рассказе молодая девушка ждет известий от жениха, которому как участнику освободительного движения пришлось бежать от ареста за границу. В конце повествования героиня получает из Лондона телеграмму «Христос Воскресе». Это сообщение о том, что ее возлюбленный вне опасности, — интерпретируется как радостная весть о всей России<sup>8</sup>.

В конце 1900-х гг. откровенная политическая риторика по большей части исчезает со страниц праздничных номеров газет. Правительство восстанавливает контроль над страной, консервативные веяния охватывают общество, а внимание публики переключается на другие сферы жизни. Во время войны, когда естественным образом повышается интерес к политике, особенно ввиду угрозы военной катастрофы, авторы пасхальных и святочных произведений вновь обращаются к насущным проблемам России. В декабре 1914 г. Блок в стихотворении «Два века» (вариант 1-й главы поэмы «Возмездие») призывает к самопожертвованию, а в конце 1916 г. Федор Крюков печатает рассказ «Ползком», в котором утверждается идея стойкости, живучести русского народа<sup>9</sup>.

Таким образом, когда революционные события весны 1917 г. обрушились на русское общество, и писатели, и читатели имели уже большой опыт обращения к политически окрашенным пасхальным и святочным текстам. Пасха праздновалась вскоре после падения старого режима — 2(15) апреля, и пресса не могла не воспользоваться этим событием, чтобы выразить свое отношение к свершившейся революции. Отдельные произведения такого рода, главным образом стихи, уже появились в печати, но пасхальные дни были особенно подходящим поводом для коллективных литературных выступлений<sup>10</sup>. Ведущие газеты избрали различные варианты исполнения праздничных номеров. Одни намеренно отказались от традиционного выпуска, вторые предпочли «розовую» линию пасхальной литературы, третьи же напечатали подборки текстов, в большинстве которых подчеркивается связь между праздником и революцией<sup>11</sup>.

Первый вариант представлен газетой «Речь», органом партии кадетов. Одно из лучших повременных изданий России, эта газета в прошлом отличалась высоким уровнем праздничных публикаций<sup>12</sup>. В этом году тем не менее «Речь» не подготавливает традиционного пасхального номера, а субботний выпуск открывает передовицей, в которой обсуждается значение Пасхи в данный исторический момент. В ней напоминает о некоторых основных духовных проблемах, всегда волновавших человечество и находящих решение в христианстве, особенно в событиях Святой

Недели. Однако, говорится в статье, эта Пасха пришла как бы не вовремя: можно ли быть «праздными для праздника», когда стране нужны постоянные усилия всех ее граждан, когда положение на фронтах угрожающе? Очевидно, для себя редакция газеты ответила на этот вопрос отрицательно<sup>13</sup>.

Схожее решение было принято газетой «Русские ведомости», также не выпустившей специального пасхального номера. Следует, однако, отметить появление в ее субботнем номере отрывка «Николай Павлович» из повести Толстого «Хаджи-Мурат», ранее не печатавшегося в России<sup>14</sup>. Примечателен сам факт публикации этого антимонархического текста, одновременно помещенного и в «Русском слове» (см. ниже).

Ко второму варианту праздничного номера относится выпуск «Московских ведомостей». Газета, в недавнем прошлом выражавшая крайне правые взгляды и связанная с черносотенным движением, заняла примирительную позицию после победы революции<sup>15</sup>. На Пасху «Московские ведомости» печатают передовицу, где подчеркиваются непреходящие ценности праздника, нынешнее положение страны сравнивается с нашествием Батыя и Смутным временем и выражается уверенность в защищенности России от внешних врагов благодаря ее христианской вере<sup>16</sup>. За ней следует статья о Пасхе, написанная священником (единственный пример, обнаруженный в доступных нам материалах начала апреля 1917 года)<sup>17</sup>. Далее помещен ряд стихотворений и рассказов, сочиненных совершенно неизвестными авторами (серьезные писатели в этой газете не печатались из-за ее политической репутации). Все эти тексты разрабатывают традиционные темы религии и морали; для большинства из них характерны использование клишированных образов и высокопарный, архаизированный стиль<sup>18</sup>.

Текущие события почти не нашли отражения в литературной части номера, за исключением двух текстов. Один из них — стихотворение «У часовни» содержит следующую строфу, обращенную к России:

О, родина-мать, и в страданиях  
Все ж духом не падай, скорбя;  
Поддержат в твоих испытаниях  
Молитва и вера тебя.  
Да, путь твой исполнен тревоги,  
Все ж сможешь его ты пройти,  
Коль обе стоят при дороге  
Часовней на скорбном пути<sup>19</sup>.

Второй текст — приключенческий рассказ «Страшный граф. (Польская легенда)». Действие происходит в Польше перед ее

разделом, а героем является французский врач Эмиль, попавший в дом некоего графа Длуговецкого, отъявленного злодея. Француз влюбляется в молодую жену графа (вынудившего ее вступить в брак) и пользуется взаимностью. Когда граф узнает об этом и угрожает им позорной смертью, Эмиль убивает его. До этого момента мы имеем дело с дешевой романтикой, которой особенно были полны провинциальные газеты конца XIX века, но далее вносится дополнительный элемент — возможно, аллюзия на вне-текстовую реальность: замок оказывается в руках восставших крестьян графа; они отпускают на свободу молодых людей и сжигают гнездо тирана<sup>20</sup>.

К типу пасхального выпуска, представленного «Московскими ведомостями», частично можно отнести праздничный номер другой правой газеты — «Нового времени», хотя в нем гораздо меньше «свято-русского» духа. Пасхальная передовица приветствует революцию, развивая идею о ее национальной уникальности. В статье подчеркивается, что революция победила без жертв, поэтому сейчас возможно празднование «бескровной Пасхи»<sup>21</sup>. Передовице сопутствует довольно заурядный литературный материал («Новому времени» также было трудно привлечь к сотрудничеству видных писателей). В рассказе о праздновании прошедшей Пасхи в австрийской тюрьме говорится о благотворном влиянии праздника на человеческую душу; благодаря ему герой, несмотря на удручающую обстановку, обретает внутреннее спокойствие<sup>22</sup>. В газете также напечатаны два стихотворения. Одно из них представляет собой традиционные размышления о праздновании Пасхи в прошлом. Другое стихотворение, в котором использованы пасхальные образы, является непосредственным откликом на революционные события<sup>23</sup>.

Третий вариант пасхального номера выпустили два крупных издания — «Биржевые ведомости» и «Русское слово». В первой из этих газет помещена восторженная редакционная статья о значении нынешней, «революционной Пасхи», противопоставленной «Пасхе самодержавной», а свершившееся в России приравнивается к Воскресению Христа: «Слова о Светлом Воскресении... приобретают характер символической *правды*, получают содержание такой истины о “воскресшем духе”, которая осуществляется в жизни»<sup>24</sup>. Общему направлению передовицы соответствуют почти все литературные произведения номера<sup>25</sup>.

В рассказе журналиста и писателя Иеронима Ясинского «В лесу» затронуты социальные истоки происшедшего. В центре повествования объяснение причин, побудивших старого лесника избить дворянина, с которым он прежде дружил. Жертва избиения признается жене, что был наказан лесником за соблазнение внучки. Он видит два варианта дальнейших действий: либо передать

дело полиции, либо пустить себе пулю в лоб. Эта небольшая зарисовка нравов могла восприниматься как некая модель существовавших общественных взаимоотношений<sup>26</sup>.

Другой текст — фельетон А. Альперовича «Казарма накануне революции (капля из моря)», где условия жизни в армейской казарме, названной современным «мертвым домом», представлены как одна из причин народного гнева. Следует также отметить рассказ Ф. Сологуба «Самосожжение Зла». В нем автор открыто заявляет, что мораль его повествования имеет отношение к современности: «Показалось мне почему-то, что то происшествие, которое я собираюсь пересказать, в отдаленных подобиях прообразует душу века сего»<sup>27</sup>.

В «Биржевых ведомостях» напечатаны также два стихотворения: К. Бальмонта — «Удел крылатых» и Т. Щепкиной-Куперник — «К Христу». Второй текст, выстроенный на религиозных мотивах, отличается известной политической остротой<sup>28</sup>.

Самый представительный подбор пасхальных художественных и публицистических текстов помещен в «Русском слове», где опубликована и Ахматова. Эти произведения очевидно преобладают в номере: они начинаются сразу после объявлений на первой полосе и занимают свыше трех страниц, а репортаж о внешних и внутренних событиях отодвинут в конец. (Примечательно, что в это время объем обычного выпуска «Русского слова» был сокращен до одного листа с целью удовлетворения возросшего спроса на газету.) Редакционная статья отсутствует, то есть на сей раз истолкование происходящего предоставлено участвующим в номере литераторам. Большинство из них избирают революцию темой своих произведений<sup>29</sup>, но разрабатывают ее по-разному. В одних текстах религиозный элемент сведен к минимуму или представлен в категориях морали, в других, возрождающих традиции пасхальной литературы 1905—1906 гг., — он наглядно присутствует в тесной связи с политической тематикой.

Литературная часть газеты начинается с отрывка из «Хаджи-Мурата», но большего по объему, чем в «Русских ведомостях»: кроме фрагмента «О Николае Павловиче» сюда включен и другой фрагмент о Николае I — «Отрывок без начала»<sup>30</sup>. В небольшом вступлении публикатор текста В. Чертков замечает, что хотя эти фрагменты не могли быть пропущены цензурой, они исключены Толстым по эстетическим соображениям: «Он нашел эти страницы непропорционально обременительными в художественном отношении». Факт помещения текста, представляющего собой обвинительный акт против династии Романовых, в ключевом месте пасхального номера был безусловно семиотичен.

Иная сторона прошлого России показана в статье Владимира Бурцева «В 1882—1884, в 1905—1906 и в 1916—1917 гг.», в ко-

торой автор, известный революционер-эмигрант вспоминает различные периоды революционной активности. Статья заканчивается на оптимистической ноте: «Перспективы так широки, что их сейчас трудно даже и охватить. Счастливы те, кто увидят Россию будущего».

В двух других произведениях даны зарисовки текущей жизни. В очерке «Великое и смешное (миниатюры революции)» Н. Тэффи изображает, как реагируют люди на новые условия. Константин Тренев («В провинции») описывает поведение самых разных людей — от губернатора и полицмейстера до простого народа в первые дни революции<sup>31</sup>.

Патетическую концовку имеет рассказ Г. Петрова «Трижды воскресший», довольно типичный и для пасхальной литературы вообще, и для ее «политической» разновидности в частности. Молодая медсестра, испытавшая личное горе, спасает и постепенно выхаживает тяжело раненного мальчика Адама. Он выздоравливает, к нему возвращается утраченная речь, а медсестре удается отыскать за границей его отца, оказавшегося польским аристократом. Молодая женщина боится предстоящего отъезда мальчика, к которому привязалась, но получает обнадеживающее письмо от отца Адама, где он пишет о своем приезде и о возможности нового счастья для них всех. В письме идея Воскресения становится универсальной:

Кто знает, что ждет нас после встречи? Теперь всеобщая Пасха. Воскресают страны, воскресает свобода народов. Воскреснет наша умученная, распятая Польша. Трижды воскрес наш маленький Адам. Может быть, воскреснет и наше с вами большое счастье. На общую Пасху будем ждать и нашу с вами Пасху.

Рассмотрим теперь произведения, где тесно сочетаются революционная и религиозная темы. На первом месте среди них статья Д. Мережковского «Ангел революции», посвященная вопросу о том, можно ли «соединить воскресение России с Воскресением Христовым, красное яичко — с красным знаменем...». Сначала ответ кажется отрицательным. Мережковский проследживает связь самодержавия с православной церковью, в основном с такими ее представителями, как Серафим Саровский и Григорий Распутин. Эта связь, пишет он, создала конфликт между церковью и революцией, которая, начиная с декабристов и по нынешнее время, глубоко религиозна по духу, хотя все более теряет веру:

И вся она, от начала до конца, пронизана духом Христовым, духом любви жертвенной. Может быть, с первых времен христианских мучеников не было во всемирной истории более христианского, более Христова, чем русская революция. Дух Христов, религиозное действие пламенует в

ней; но религиозное сознание, исповедание, имя Христово меркнет. Совершая дело Христово, революция от самого Христа отрекается или как-будто отрекается.

Вот почему, указывает Мережковский, соединить политическое и религиозное воскресение будет нелегко. Однако цель эту можно достигнуть путем таинства. Хотя тело Христа, плоть без духа, принадлежит церкви, но дух его с революцией, «в темных толпах человеческих». Конец статьи оптимистичен. Воскресение Иисуса никогда не казалось таким близким, как в этом году; сам он еще не появился, но предзнаменования чуда налицо: «Мы еще не видели Христа воскресшего, но мы уже видели великое землетрясение, и камень от гроба отваленный, и стерегущих, которые стали как мертвые, и ангела, подобно молнии, ангела революции, который нам сказал: “Христос воскрес”».

Если Мережковский еще испытывает сомнения, то для других участников выпуска сакральность свершившейся революции непреложна. Так, Бальмонт под общим заглавием «Пасхальные строки» печатает несколько стихотворений, прославляющих революцию и ее участников («Христос Воскресе», «Вольный стих», «Слава крестьянину», «Женщина») <sup>32</sup>.

В этом же духе написаны два стихотворения Балтрушайтиса «Светлая Заутреня» и «Зодчим Нови» (их общее заглавие — «Красный звон») <sup>33</sup>.

Вяч. Иванов также представлен двумя стихотворениями. Первое, «Тихая жатва», воспевает грядущее пришествие Христа вместе с небесным воинством, готовым встать на защиту России. Второе стихотворение, «Поэт на сходке», состоит из двух частей — «Толпа» и «Поэт» и является реминисценцией на пушкинскую дихотомию. Толпа считает революцию делом своих рук:

Не видит он, что эта гряда  
Во прах низверженных твердынь,  
Народом проклятых гордынь —  
Народной ненависти чудо,  
Не дар небесных благостынь.

На взгляд же поэта, чудо сотворено Россией, произведшей на свет божественного ребенка: «Его звезда взошла, — и мирно / Распались кольца всех цепей». Однако в заключение поэт указывает на опасность, грозящую новорожденному, и призывает всех к его защите:

Но подле колыбели вырыт  
Могильный ров, — народ, внемли! —  
И воинов скликает Ирод  
Дитя похитить у Земли!

Всем миром препояшьте к брани,  
Замкните в дух огонь знамен —  
И бойтесь праздновать заране  
Последний приговор времен!

В той же подборке Щепкина-Куперник выступает с несколькими стихотворениями, где в той или иной степени присутствуют религиозные и политические мотивы. Интересно ее стихотворение «Победившим», призывающее проявить милосердие к представителям старого режима: «Победы светлой, победы славной / Не запятняйте родною кровью!»<sup>34</sup>

Вернемся к приведенным вначале четырем стихотворениям Ахматовой и рассмотрим их в контексте пасхальной литературы, и в частности в контексте материалов «Русского слова» и других пасхальных газетных выпусков 1917 года.

Прежде всего очевидна оригинальность ахматовского выступления, ее независимость от общей традиции. За исключением нарочито «вневременных» публикаций в «Московских ведомостях», по большей части произведения, вышедшие в свет в дни Пасхи 1917 года, особенно поэтические, удивительно схожи и в содержательном плане (национальное воскресение России) и в выборе художественных приемов (использование религиозных мотивов). Соединением, по словам Мережковского, красного яичка с красным знаменем увлекаются многие; при этом различия между литературными школами явно отодвигаются на второй план. Вклад же Ахматовой в пасхальный номер — не риторика, а лирика, и притом лирика, лишенная эксплицитных пасхальных мотивов (какие мы находим, например, в стихотворении 1914 года «Ответ» («Какие странные слова...»)). Возможно, что это различие было намеренно подчеркнуто редакцией газеты: тексты Ахматовой напечатаны на той же странице, что и остальные поэтические произведения, но отдельно от них, на противоположной стороне полосы.

Вместе с тем есть основание утверждать, что Ахматова учла возможное влияние различных направлений пасхальной традиции на восприятие ее стихотворений. Об этом свидетельствуют избранный ею порядок расположения текстов и создаваемое таким образом впечатление от их прочтения.

Интересно сравнить расположение текстов в «Русском слове» и в «Белой стае». Сборник Ахматовой включает четыре раздела стихотворений (пятый раздел занимает поэма «У самого моря»). Стихотворения из «Русского слова» отнесены к разным разделам в зависимости от темы. Третье стихотворение из газетной публикации («А, это снова ты!...») в книге стоит первым, рядом с другими текстами, в которых присутствует тема «старой» любви

(«Твой белый дом и тихий сад оставлю...», «Слаб голос мой, но воля не слабеет...», «Был он ревнивым, тревожным и нежным...» и др.). Следующий текст, «Все обещало мне его...», помещен во втором разделе, вместе с целым рядом стихотворений, развивающих тему новой влюбленности («9 декабря 1913 года», «Под крышей промерзшей пустого жилья...», «Еще весна таинственная тлела...» и др.). В третьем разделе «Белой стаи» преобладает патриотическая тематика — судьба России, судьба народа во время войны (в таких текстах, как «Пахнет гарью. Четыре недели...», «Можжевельника запах сладкий...», «Утешение», «Молитва» и др.). Естественно, что стихотворение «Приду туда, и отлетит томлень...»<sup>35</sup> включено в этот раздел. Стихотворение «Судьба ли так моя переменилась...», напечатанное в газете, оказалось почти в самом конце сборника; его тема примыкает к темам сна и памяти, доминирующим в четвертом разделе (особенно в стихотворениях «Сон», «Белый дом», «Из памяти твоей...», «Как белый камень в глубине колодца...»).

Таким образом, для газетной публикации Ахматова отбирает произведения, включенные в тематические рамки задуманного сборника, но особый порядок расположения текстов в газете обуславливает их иное прочтение. В «Белой стае» на первом месте лирический элемент. Национальная же и военная тематика появляется во второй половине книги, создавая фон, на котором происходят изменения в душевном состоянии героини. В «Русском слове» национальная тема задается с самого начала, она на первом плане. В «Приду сюда и отлетит томлень...» обозначена связь между героиней и новгородской традицией — и, шире, Россией вообще. Только после этого следуют лирические мотивы — любви, измены и, наконец, душевного спокойствия (хотя и купленного ценой некоторых потерь)<sup>36</sup>.

Первое стихотворение играет ключевую роль в установлении связи между ахматовскими текстами и кругом политически направленных пасхальных текстов в «Русском слове» и других газетах. Учитывая переломный исторический момент (особенно военную угрозу), а также описанный выше общий литературный фон, выдвигание на первый план национальной темы, вероятно, воспринималось как приветствие свершившейся революции. Конечно, своеобразие текста Ахматовой по сравнению с другими очевидно. Она не упоминает революцию, но «славит» страну и народ, эту революцию совершивший.

Выше было отмечено почти полное отсутствие специфически пасхальных мотивов в четырех произведениях Ахматовой. Однако некоторые особенности первого стихотворения позволяют рассматривать его в русле пасхальной традиции. Особенности эти обусловлены национальной темой, неразрывно связанной с

христианством. Способ описания изображенного в стихотворении мира — «таинственные селения», где соединены труд и молитва, «тихий» (в религиозном смысле), сияющий в воображении поэта угол России — отвечает требованиям жанра, служит сигналом близости данного стихотворения к традиции.

С точки зрения читателя, включенность ахматовских произведений в широкий пасхальный контекст в какой-то мере должна была закрепляться и двумя другими стихотворениями. В первом из них — «Все обещало мне его...» — появлению любимого предшествуют предзнаменования, связанные с Рождеством (сон, по народной традиции) и с Пасхой (звон колоколов, которому героиня придает особый смысл, — постоянный мотив в пасхальной литературе). На наш взгляд, имеются основания говорить о вероятности дополнительного прочтения данного текста: здесь может идти речь об ожидаемом прибытии жениха. В третьем по счету стихотворении — «А, это снова ты!..» — выдвигается мотив христианского прощения («Учил прощать Господь»). Это стихотворение представляет нам еще одно свидетельство чуткости Ахматовой к жанру пасхальной литературы. В тексте, напечатанном в «Белой стае», есть две строки, отсутствующие в «Русском слове». Они следуют за 6-м стихом («Врученным мне любовью и судьбою»): «Я предала тебя. И это повторять — / О, если бы ты мог когда-нибудь устать!»<sup>37</sup> Возможно, строки эти в газетной публикации сознательно изъяты самой Ахматовой. Героиня прямо говорит о том, что *предала* адресата своего монолога. Однако признание в предательстве и сам мотив предательства были бы не совсем уместны в контексте установившейся к тому времени традиции литературного осмысления святого праздника.

Возвращаясь к открывающему газетную публикацию стихотворению «Приду сюда и отлетит томлень...», следует отметить, что пафос этого текста (утверждение кровной связи с землей предков, декларирование «спокойной и уверенной» любви к ней, торжественная интонация) позволяет включить его в тот круг произведений поэта, к которым относятся часто цитируемые строки Мандельштама из статьи 1916 года: «...В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал — после женщины настал черед *жены*... Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России»<sup>38</sup>.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Русское слово*. 1917, № 73, 1 (14) апреля. В издании Большой серии «Библиотеки поэта» (далее — БП), осуществленном под редакцией В. М. Жирмунского, указано, что в этом же номере напечатано стихотворение Ахматовой «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», ранее опубликованное в сборнике «Четки» (Анна А х м а т о в а. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 457). Однако этого стихотворения в газете нет. Ошибка не повторяется в ахматовской библиографии в кн.: Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель, т. 2. М., 1978, с. 133—195.

<sup>2</sup> Ж и р м у н с к и й В. М. Преодолевшие символизм. — В кн.: Ж и р м у н с к и й В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 120.

<sup>3</sup> На биографический контекст стихотворений указывают комментаторы различных изданий Ахматовой и авторы научных исследований. «Капельки новгородской крови» в тексте I отсылают к родословной Ахматовой, по материнской линии ведущей свое происхождение от новгородских бояр (А х м а т о в а А. Соч. в двух т. Сост. В. А. Черных. М., 1986, т. 1, с. 401). Стихотворение II в автографе посвящено «Б. А.», т.е. художнику Борису Анрепу, с которым Ахматова встретила весной 1915 г. в Царском Селе и которому, по словам самой Ахматовой, она посвятила семнадцать стихотворений в «Белой стае» и четырнадцать — в «Подорожнике» (БП, с. 463). В стихотворении III, датированном летом 1916 г. по «Черной тетради», по-видимому, имеется в виду Н. Гумилев: их брак с Ахматовой в то время распался. Рональд Хингли определяет стихотворение как «одно из самых ранних из целого ряда поэтических упреков, на протяжении многих лет выдвигаемых Ахматовой в адрес своих избранников, которые не соответствовали ее высоким требованиям» (H i n g l e y R. Nightingale Fever: Russian Poets in Revolution, N.-Y., 1981, p. 58). Стихотворение IV написано в декабре 1916 под Севастополем, в доме первой жены Анрепа, Юнии, где Ахматова жила некоторое время (ей оно и посвящается в «Белой стае»). Стихотворение отражает «перемены, происшедшие в ее жизни за два с половиной года войны» (Х е й т А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Пер. с англ. М., 1991, с. 61).

<sup>4</sup> См. статью «Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм», где более подробно описаны святочная и пасхальная традиции.

<sup>5</sup> Например, на Пасху 1913 г. «Русское слово» напечатало отрывки из дневников Л. Толстого, а также следующие рассказы: «Слобода Толмачиха» М. Горького, «Пальма и сказка» И. Бунина, «На пути в Эммаус» Д. Мережковского, «Венчанная» Ф. Сологуба и «Маори» К. Бальмонта (*Русское слово*. 1913, № 87, 14 апреля).

<sup>6</sup> *Речь*. 1906, № 38, 2 апреля. Это вторая из двух статей, открывающих номер. В первой же говорится о несоответствии пасхальной темы любви и всепрощения нынешнему положению в стране, которая только что пережила столь тяжкие страдания. Статья заканчивалась оптимистическим упованием на будущую Думу и восстановление справедливости: «Если нельзя вернуть жизни казненным, если не воскресить безжалостно загубленных, пусть живые вернуться к жизни, пусть раскроются двери тюрем и крепостей».

<sup>7</sup> *Мой пулемет*. [СПб], 1906, № 2, апрель.

<sup>8</sup> В пасхальную ночь. — *Речь*. 1906, № 38, 2 апреля. Проникновение политической тематики в святочные и пасхальные выпуски было настолько велико, что также стало объектом пародий. В фельетоне «Как писать святочные рассказы» известный критик и юморист А. Измайлов дает два сатирических образца политических текстов: «Рассказ истинно-русский» и «Рассказ либеральный» (см. в наст. книге статью «Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм», с. 301).

<sup>9</sup> Стихотворение Блока было напечатано в «Русском слове», 1914, № 297, 25 декабря. Текст этой публикации отличается от окончательной редакции. Так, впоследствии не был воспроизведен целый фрагмент, следующий после строк «Какие огненные дали / Открылись взору твоему!»:

Как день твой величав и пышен,  
Как светел твой чертог, жених!  
Нет, то не рог Роланда слышен,  
То звук громовый труб иных!  
Так, очевидно, не случайно  
В сомненьях закалял ты дух,  
Участник дней необычайных!  
Открой твой взор, отверзи слух  
И причастись от жизни смысла,  
И жизни смысл благослови,  
Чтоб в тайные проникнуть числа  
И храм воздвигнуть — на крови.

См.: Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т. III, М.—Л., 1960, с. 605—606. В основе сюжета крюковского рассказа — попытка группы людей переправиться через реку зимой, в тяжелых условиях. В конце рассказа всем приходится ползти по льду, чтобы добраться до другого берега. Один из организаторов переправы поощряет остальных восклицанием «Доползем!», что наводит повествователя на следующую мысль: «В этом “доползем” ухо мое уловило какую-то знакомую ноту неунывающей российской склонности к упованию. И, невольно поддаваясь ее зову, я повторял мысленно: — Доползем!..» (*Русские ведомости*. 1916, № 298, 25 декабря). Аллегорическая развязка рассказа навеяна размышлениями автора о будущем России.

<sup>10</sup> В «Русском слове» падение царской власти приветствовали Ю. Балтрушайтис — стихотворениями «1-е марта» и «Привет родины» (1917, № 57, 12 марта) и К. Бальмонт — стихотворением «Благовестие» (1917, № 68, 25 марта). Газета «Биржевые ведомости» напечатала статью Ф. Сологуба «Литургия», в которой февральская революция рассматривалась в терминах священнодействия (1917, № 16124, 8 марта, утр. вып.). Сологуб, часто печатавшийся в «Биржевых ведомостях», посвятил революционным событиям еще целый ряд статей и стихотворений.

<sup>11</sup> Нами рассмотрены газетные материалы 1917 г. из библиотек Колумбийского университета, Университета штата Иллинойс (г. Урбана), Нью-йоркской публичной библиотеки и Библиотеки Конгресса. Почти все пасхальные выпуски в 1917 г. появились в субботу, а не в воскресенье, как того требовала традиция. По-видимому, это объясняется вступлением в силу новых договоров о предоставлении рабочим выходных дней в праздники.

<sup>12</sup> Например, в пасхальном номере предыдущего года помещены тексты А. Ремизова («Днесь весна благоухает», «Царь Соломон» («Отреченная повесть»), Евг. Замятина («Кряжи»), Г. Гребенщикова («Якуня-Ваня») и др. (*Речь*. 1916, № 99, 10 апреля).

<sup>13</sup> Среди Великих событий. — *Речь*. 1917, № 77, 1 апреля.

<sup>14</sup> *Русские ведомости*. 1917, № 73, 1 апреля. См. примеч. 30.

<sup>15</sup> См. статью «Новая жизнь», в которой редакция заявляет: «Что свершилось, то свершилось бесповоротно. Пусть же наши взоры будут обращены не к прошлому, а к грядущему», — и призывает к победе в войне, сохранению внутреннего порядка и восстановлению законности (*Московские ведомости*. 1917, № 49, 11 марта).

<sup>16</sup> «И в этой глубокой вере ручательство именно того, что тьма погибели не обмыт нас, как не обьяла в конец тьма смерти Самого Богочеловека. И в нынешний Светлый день крепко верится, что эта тьма отходит от земли свято-русской и ее народа...» (Христос Воскресе! — *Московские ведомости*. 1917, № 66, 1 апреля).

<sup>17</sup> Протоиерей И. Восторгов. Радость всемирная (К Пасхе). — *Московские ведомости*. 1917, № 66, с. 1.

<sup>18</sup> См., например: Л и г о в с к и й А. Крылья смерти. — *Московские ведомости*. 1917, № 66. В этом слащавом рассказе умирающая актриса предается воспоминаниям о своей детской любви к празднику Пасхи. В центре другого рассказа этого автора, «Великий грешник», напечатанного в том же номере, — исповедь старого человека, считающего себя грешником, хотя на самом деле его «преступления» оказываются мнимыми. Однако повествователь серьезно и с неуместным пафосом утешает героя: «Полно, великий грешник! Не бойся. Кто много любил, тому много будет прощено».

<sup>19</sup> А с т а х о в М. У часовни. — *Московские ведомости*. 1917, № 66. Одно из трех стихотворений под общим заглавием «Святая Русь».

<sup>20</sup> К а р е я н о в Н. Страшный граф. — *Московские ведомости*. 1917, № 66.

<sup>21</sup> *Новое время*. 1917, № 14742, 1 апреля.

<sup>22</sup> Я н ч е в е ц к и й Д. Пасха каторжника. — *Новое время*. 1917, № 14742.

<sup>23</sup> Последние два четверостишия этого текста характерны для данного жанра:

Низвергнув гнет лжецов тупых и лицемерных,  
Во имя «малых сих» борясь за мир и свет,  
Она попрала смерть душою милосердной  
И палачам рекла, что казней больше нет!

Путь к братству всех людей от городов до весей —  
Вот истый путь Руси, отысканный опять.  
И ей ли в эту ночь достойно не предстать  
И не ответить — «Воистину воскрес!»

(К о п ы т к и н С. Великая суббота. — *Новое время*. 1917, № 14742.) Говоря о казнях, автор имеет в виду многочисленные смертные приговоры полевых судов в 1905—1908 гг.

<sup>24</sup> Воскресение. — *Биржевые ведомости*. 1917, № 16164, 2 апреля, утр. вып. В статье упоминаются «розни» внутри революции, «анархические отклонения», она призывает к слиянию народа и армии.

<sup>25</sup> Единственное исключение — рассказ Льва Пасынкова «Сахарный баран» о крестинах в доме бедного чиновника. Обряд воздействует на измученного жизнью отца и на крестную мать, молодую неверующую девушку, которая вдруг ощущает смысл крещения и обязуется в будущем помогать ребенку. Этот рассказ имеет мало общего с религиозно-сентиментальными текстами из «Московских ведомостей».

<sup>26</sup> *Биржевые ведомости*. 1917, № 16164, с. 5—6.

<sup>27</sup> Действие рассказа происходит в Испании. Его героиня Лаура терпит притеснения со стороны отца и брата, которые собираются принудить ее уйти в монастырь. Она влюблена, но не хочет послушаться отца и бежать из родительского дома. Преодолев серьезные препятствия, Лаура выходит замуж за своего возлюбленного, а ее гонители погибают. Когда муж Лауры замечает, что все кончилось бы лучше, если б не ее покорность, дуэнья девушки возражает: «Если бы Лаура самовольно ушла из родительского дома, то и отец, и брат искали бы причинить ей зло. Смирение же и покорность Лауры их зло обратило на них самих, —

и так вы увидели, что зло само себя сгубило». Можно предположить, что этот рассказ — аллегория отношений между самодержавием и народом, чье христианское смирение в конечном счете привело к победе.

<sup>28</sup> См. первые три строфы:

Не только слово «выпощенье»  
На землю людям Ты принес,  
Но и святое возмущенье  
Людской неправдой, о Христос!

Не Ты ль, как праха горсть рассеяв,  
Из храма торгашей изгнал?  
Не Ты ли гордых фарисеев  
Своим презреньем запятнал?

Явись, явись на землю снова!  
Пролей в пустыню свежий дождь!  
Нам нужен грозный пламень слова,  
Нам нужен светозарный Вождь.

(*Биржевые ведомости*. 1917, № 16164, с. 5)

<sup>29</sup> Два текста «выпадают» из общего направления номера. Один из них — юмористический рассказ М. Горького «Миша». По содержанию он не имеет отношения к празднику, но по своей легкой, веселой тональности вполне сочетается с типичными образцами пасхального жанра. Второй текст — «Из повести» И. Бунина. Первая часть этого текста, озаглавленного в рукописи «Жизнь», была в переработанном виде напечатана в 1920 г. под заглавием «Отто Штейн», а вторая положена в основу очерка «Город Царя Царей», посвященного Цейлону. См.: Бунин И. Собр. соч. в 9 т. Т. IV. М., 1966, с. 406—411, 495—496; т. V, с. 130—138, 517; см. также: Крутикова Л. В. В мире художественных исканий Бунина (как создавались рассказы 1911—1916 гг.). — В кн.: Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2-я. М., 1973, с. 90—120.

<sup>30</sup> Оба фрагмента были опубликованы раньше за границей. См.: Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат. Роман. Берлин: Изд. «Свободного Слова» В. и А. Чертковых, 1912, с. 150—155.

<sup>31</sup> Ряд сцен заключается следующим эпизодом. На улице появляются двое рабочих, и один из них вдруг выступает с речью, начиная ее словами: «Христос воскрес, товарищи!» В быстро собравшейся толпе раздается смех, так как до праздника еще далеко. Рабочий продолжает:

С девятьсот третьего года не крестился, а теперь: Христос воскрес!.. Воскрес распятый и погребенный самодержавием Христос — Бог земли русской!..

Осняет себя широким крестом, и среди зачарованной тишины зазвучала горячая стальная речь...

<sup>32</sup> Все четыре текста включены в сборник «Революционер я или нет» (М., 1918; за просмотр библиографии Бальмонта приносим благодарность Р. Паттерсону). Последние три перепечатаны В. Н. Орловым в издании Большой серии «Библиотеки поэта» (Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1969, с. 430—431); революционные мотивы в них связаны с христианством лишь очень опосредованно. Довольно банальное стихотворение «Христос Воскресе» является типичным образцом религиозно-политической поэзии.

<sup>33</sup> Последнее четверостишие из «Светлой Заутрени» дает представление об обоих текстах:

Расторгла сумрак жизни тесной  
Русь, вся распятая в былом,  
И в час Заутрени Воскресной  
Поет вселенский свой псалом!

<sup>34</sup> Ранее не казнить побежденных призвал Ф. Сологуб в небольшом стихотворении «Оставим святость смертных казней...» (*Биржевые ведомости*. 1917, № 16126, 9 марта, утр. вып.).

<sup>35</sup> Текст, напечатанный в «Белой стае», отличается от газетной редакции: «сюда» в 1-й строке заменено на «туда», вместо формы множественного числа — «хранилища» в 4-й строке употреблена форма единственного числа (множественное число восстановлено в более поздних изданиях сборника), и в ряде мест поправлены знаки препинания. Следует отметить, что в примечаниях к этому стихотворению в издании под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова допущена ошибка в первой строке текста из «Русского слова»: «Приду сюда и отлетит сомненье» (А х м а т о в а А. Соч., т. 1, изд. 2-е. Международное литературное сотрудничество, 1967, с. 393).

<sup>36</sup> В тексте есть ряд мотивов, предполагающих двоякое истолкование. Героиня стала спокойной; она живет по-новому, «игра» ее прежнего существования как будто «кончена»; при этом она не может «промолвить» «ни праздного, ни ласкового слова», зелень степи кажется «ядовитой» (10-я строка позже переделана: «Степь трогательно зелена»), но, оказывается, причиной усталости в прежней жизни было счастье.

<sup>37</sup> В. М. Жирмунский не указывает на это разночтение ни в примечании к стихотворению, ни в разделе «Другие редакции и варианты» (как и на включение слова «навек» после «мне» в 6-м стихе в «Белой стае»). По всей видимости, оно ошибочно откомментировано в примечании к стихотворению «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», где упоминается публикация в «Русском слове» «без ст. 7–8» (БП, с. 457).

<sup>38</sup> М а н д е л ь ш т а м О. О современной поэзии. — В кн.: Осип М а н д е л ь ш т а м. Собр. соч., т. III. Нью-Йорк, 1969, с. 30.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- А.И.** см. *Измайлов А.А.*
- Абрамов Я.В.** 321  
Разговенье 321
- Авенариус В.П.** 196
- Азов В. (Ашкинази В.А.)** 299
- Айхенвальд Ю.И.** 239, 262
- Альберт Великий (Albertus Magnus)**  
62
- Альбов М.Н.** 327  
Последний день Иуды. Пасхальный рассказ 327
- Альперович А.** 337  
Казарма накануне революции (капля из моря) 337
- Амфитеатров А.В.** 303, 322, 325  
Альбигоец 322  
Два слова о курьезе с «Альбигойцем» 322  
Легенды публициста 322  
Не ври! 303, 325  
Пасхальные памятки 303, 325
- Андерсен Х.К. (Andersen H.Ch.)** 245
- Андерсон Ф. Дж. (Anderson F. J.)**  
67—68
- Андреев Л.Н.** 175, 194, 234—235, 237, 239, 246, 250, 261, 299, 325  
Жизнь человека 299  
Тьма 234, 246  
Черные маски
- Анзимеров В.А.** 328  
Гордый юбилей 328
- Аничков Е.В.** 223, 232
- Анненков Н.И.** 29, 34—35, 44, 52, 55—56, 58—59, 66
- Анненский И.Ф.** 194, 208  
Книги отражений 208  
О современном лиризме 194
- Анреп Б.В.** 343
- Анреп Ю.П.** 343
- Арабажин К.И.** 262
- Арбер А. (Arber A.)** 68
- Ардов Т.** см.: *Тардов В.Г.*
- Арцыбашев М.П.** 175, 194, 253—254, 257—259  
Деревянный чурбан 259  
Санин 253—254
- Аспарух** 53, 72—74, 76, 147, 202, 222
- Астафьев А.** 293, 323  
Крошка Бобик 293, 323
- Астахов М.** 345  
У часовни 345
- Ауслендер С.А.** 312, 314, 327  
Весенние дни 327  
Роза подо льдом 314  
Святки в старом Петербурге 312
- Афанасьев А.Н.** 66, 114, 147, 199, 205, 210, 219, 225, 230, 267
- Ахматова А.А.** 10, 69, 75, 156, 178, 324, 329, 331, 337, 340—343, 347  
«А, это снова ты...» 329  
Белая стая 329

- Белый дом («Морозное солнце. С парада...») 341
- «Бухты изрезали низкий берег...» (У самого моря) 340
- «Был он ревнивым, тревожным и нежным...» 341
- «Вестей от него не получишь больше...» (Утешение) 341
- «Все обещало мне его...» 329, 341—342
- «Дай мне горькие годы недуга...» (Молитва) 335, 341
- 9 декабря 1913 года («Самые темные дни в году...») 341
- «Еще весна таинственная тле-ла...» 341
- «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...» 343, 347
- «Из памяти твоей...» 341
- «Как белый камень в глубине колодца...» 341
- «Какие странные слова...» (От-вет) 340
- «Можжевельника запах слад-кий...» 341
- Молитва («Дай мне горькие годы недуга...») 335, 341
- «Морозное солнце. С пара-да...» (Белый дом) 341
- Ответ («Какие странные сло-ва...») 340
- «Пахнет гарью. Четыре неде-ли...» 341
- «Под крышей промерзшей пу-стого жилья...» 341
- Подорожник 343
- «Приду сюда и отлетит том-ленье...» 329, 341—342
- «Самые темные дни в году...» (9 декабря 1913 года) 341
- «Слаб голос мой, но воля не слабеет...» 341
- Сон («Я знаю, я снюсь тебе...») 341
- «Судьба ли так моя перемени-лась...» 329, 341
- «Твой белый дом и тихий сад оставлю...» 341
- У самого моря («Бухты изреза-ли низкий берег...») 340
- Утешение («Вестей от него не получишь больше...») 341
- Черная тетрадь
- Четки 343
- «Я знаю, я снюсь тебе...» (Сон) 341
- Аякс см.: Измайлов А.А.**
- Байрон А.И. (Мильбанк А.И.) (Вугон А.И. [Millbank]) 94, 109, 273—276, 279, 282**
- Байрон Дж.Г. (Вугон G.G.)**
- Гяур 273
- Манфред 274
- Балавинский С. 231**
- Балтрушайтис Ю.К. 339, 344**
- Зодчим Нови 339
- 1-е марта 344
- Привет родины 344
- Светлая заутреня 339
- Бальмонт К.Д. 194, 299, 306, 313, 326, 337, 339, 343—344, 346**
- Бей в барабан 326
- Благовестие 344
- Вольный стих 339
- Голос оттуда 299
- Египетская горлица 313
- Женщина 339
- Маори 343
- Революционер я или нет 346
- Слава крестьянину 339
- Удел крылатых 337
- Христос Воскресе 339
- Баранцевич К.С. 298, 322, 324, 327**
- Рождественский рассказ 322
- Слава Богу 298, 324
- Бахарев У. 323**
- «Христос родился в пещере тесной...» 323
- Бахтин М.М. 5**
- Бейлис М. 299**

- Белинский В.Г.** 236, 285
- Белый А.** (Бугаев Б.Н.) 155, 175, 232, 240, 271, 281, 316, 328  
 Котик Летаев 316  
 Луг зеленый 271, 281  
 Начало века 232  
 Отрывки из детских впечатлений см.: *Котик Летаев* 328  
 Петербург 259
- Бенсток (Benstock, S.)** 197, 217
- Бенуа А.Н.** 222, 299, 324  
 Художественные письма. Кое-что о елке 324
- Бентли К. (Bentley C. F.)** 281
- Берберова Н.Н.** 223, 232  
 Курсив мой 232
- Бернат Э. (Biernat, E.)** 260
- Бешенковский Е.В.** 11, 230
- Билибин В.В.** 322  
 Черт 322
- Блок А.А.** 10, 28, 69—70, 75, 114, 145, 169, 223, 228, 238—240, 260, 264—283, 301—302, 306—308, 326—328, 334, 344  
 Балаганчик («Вот открыт балаганчик...») 169  
 Безвременье 271  
 «Было то в темных Карпатах...» 282  
 В глухую ночь («Стою на царственном пути...») 307  
 Возмездие 334, 344  
 «Вот открыт балаганчик...» (Балаганчик) 169  
 Даме с парохода (см.: «*Я только рыцарь и поэт...*») 307—308  
 Два века 334  
 «День догорел на сфере той земли...» (Песнь Ада) 274—276, 279, 282  
 Ее прибытие 269  
 Ирония 272, 278  
 Король на площади 269  
 Литературные итоги 1907 года 239, 260, 265
- На поле Куликовом 28  
 Незнакомка («По вечерам над ресторанами...») 169  
 Немые свидетели 276  
 Нечаянная радость 307  
 Новая Америка («Праздник радостный, праздник великий...») 308  
 «Ночь — как ночь, и улица пустынна...»  
 О современной критике 260  
 О чем поет ветер 282  
 Песнь Ада («День догорел на сфере той земли...») 274—276, 279, 282  
 Песнь Судьбы 271  
 «По вечерам над ресторанами...» (Незнакомка) 169  
 «Побывала старушка у Троицы...» (Старушка и чертенята) 307  
 Поэзия заговоров и заклинаний 114, 267  
 «Праздник радостный, праздник великий...» (Новая Америка) 308  
 Пузыри земли 307  
 Роза и крест 75, 283  
 Россия (см.: *Новая Америка*)  
 Солнце над Россией 271, 277—278  
 Старушка и чертенята («Побывала старушка у Троицы...») 307  
 «Стою на царственном пути...» (В глухую ночь) 307  
 «Тропами тайными, ночными...» 264—266  
 «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» 270  
 «Тяжкий плотный занавес у входа...» (Шаги Командора) 276, 282  
 Черная кровь 277  
 Шаги Командора («Тяжкий,

- плотный занавес у входа...») 276, 282  
 «Я ее победил, наконец!...» 276—277, 279, 282  
 «Я только рыцарь и поэт...» 307—308  
 «Я ухо приложил к земле...» 264—265  
 Ямбы 265—280
- Боборыкин П.Д.** 317, 324  
 Не перенес! 324
- Болонев Ф.Ф.** 149—150
- Бонч-Бруевич В.Д.** 328
- Боцяновский В.Ф.** 247, 296, 324  
 Суд Пилата 296, 324
- Брик О.М.** 98
- Бристоль Э. (Bristol E.)** 326
- Бройд С. (Broÿde S.)** 75
- Брукс Дж. (Brooks J.)** 260
- Брюсов В.Я.** 194, 237—238, 302—305, 312—313, 325—326  
 В зеркале 304  
 Ее решение 313—314  
 За себя или за другую 313  
 Защита 325  
 Земная ось 304, 325  
 Зерно 326  
 На пляже 326  
 Последний император Трапезунда 312  
 Рождественские рассказы в газетах 325
- Будберг В.** 66
- Будищев А.Н.** 325
- Бунин И.А.** 194, 239, 282, 301, 306, 317—318, 327—328, 343, 346  
 Весна 318  
 Генисарет 328  
 Город Царя Царей 346  
 Из повести 346  
 Отто Штейн 346  
 Пальма и сказка 343  
 Пустыня дьявола 328  
 Святочный рассказ (Архивное дело) 318
- Буренин В. П.** 240
- Бурлюк Д.Д.** 72, 76, 153
- Бурлюк М.Н.** 72, 76, 175
- Бурнакин А.А.** 235, 248, 252—253, 258—259
- Бурцев А.Е.** 25, 34
- Бурцев В.Л.** 337  
 В 1882—1884, в 1905—1906 и в 1916—1917 гг. 337
- Буслаев Ф.И.** 199, 219
- В.Я. см.: Якушкин В.Е.**
- Вейнберг П.И.** 324  
 «Христос Воскрес!» Торжественным приветом...» 324
- Венгерова З.А.** 222, 232, 262—263, 282
- Вергежский А. см.: Тыркова А.**
- Вересаев В.В.** 176
- Верлен П. (Verlaine, P)** 39  
 L'art poétique
- Верховская А.П.** 232
- Верховский Ю.Н.** 223
- Виленский Н.М. см. Минский Н.М.**
- Витте С.Ю.** 220
- Владимиров А. см.: Анзимеров В.А.**
- Владимирова А.** 96
- Вогел Л. (Vogel L.)** 282
- Вогюэ М. де (Vogue M. de)** 5
- Водичка Ф. (Vodička F.)** 259
- Войтоловский Л.Н.** 260, 326
- Волин В.** 241, 247
- Волконская В.М.** 176
- Волошин М.А.** 238, 240, 247—248, 261, 305, 313  
 Лики творчества: Леонид Андреев и Федор Сологуб  
 «Сердце мира, солнце Алкиана...» 261
- Волынский А. Л.** 33—34
- Вольф (Wolf L.)** 281
- Воровский В.В.** 246, 248, 261
- Восторгов И.** 345  
 Радость всемирная (К Пасхе) 345
- Вревская А.** 279
- Вроон Р. (Vroon R.)** 10, 68, 99,

- 109—110, 122, 145, 147, 156,  
174—175, 179—181, 187—188  
Врубель М.А. 279
- Гарбуз А.В. 66  
Гармодий см. *Брюсов В.Я.*  
Гарольд см.: *Левинский И.М.*  
Гарт Б. (*Bret Harte*) 288  
Ге Н.Н. 328  
Геродот 70—76, 202, 209, 222, 229  
Герцен А.И. 174, 317, 328  
Гиппиус З.Н. 218—219, 222, 231—  
232, 259, 302, 317, 328  
    Дмитрий Мережковский 232  
    Полюби меня беленьким 328  
    Роман-царевич 259  
Гладышова М. (*Gladyszowa M.*) 149  
Гоголь Н.В. 197  
    Вечера на хуторе близ Дикань-  
    ки 320  
    Страшная месть 271  
    Тарас Бульба 196  
Голов И. см.: *Садовской Б.*  
Головин И.Г. 323  
    Наяву или во сне 323  
Горнфельд А.Г. 326  
Городецкий С.М. 306, 309, 311  
    Стебель свидетель 309  
    Чудо Рождества Христова 311  
Горький М. (*Пешков А. М.*) 216,  
219, 223, 237, 255, 263, 284,  
289, 317, 328, 343, 346  
    В сочельник 289  
    Извозчик 289  
    Миша 346  
    На плотях 289  
    О мальчике и девочке, кото-  
    рые не замерзли 289  
    Слобода Толмачиха 343  
Гофман В.В. 110, 153  
Грайв М. (*Grieve M.*) 58, 61, 66  
Гребенщиков Г.Д. 344  
    Якуня-Ваня 344  
Грень Ж. (*Grenier J.*) 323  
    В ночь перед Рождеством 323  
Григорович Д.В. 285, 320—321  
    Зимний вечер Повесть на Но-  
    вый Год 320  
    Прохожий. Святочный рас-  
    сказ 320  
    Рождественская ночь. Рассказ  
    320  
    Светлое Христово Воскресе-  
    ние 321  
Григорьев А.А. 285  
Григорьев В.П. 10, 95—96, 102,  
111, 146, 153—155, 168—169,  
174, 176, 179, 181, 187  
Григорьев И.Г. 261  
Гриц Т. 45  
Грот Я.К. 177  
Грузинский А.Е. 288, 321  
    На Пасхе (Силуэты) I. Хри-  
    стос Воскресе! 288, 321  
Грушовский Б. (*Hrushovski B.*) 111  
Грыгар М. (*Grygar M.*) 51—52, 95,  
110—111, 151  
Гумилев Н.С. 177, 193, 343  
    Лесной дьявол 177  
Гуревич Л.Я. 224, 232  
Гуро Е.Г. 28, 176  
Гусев-Оренбургский С.И. 292, 301,  
323  
    Кошмар 323  
Густавич Б. (*Gustawicz B.*) 52  
Даль В.И. 28, 38, 46, 58—59, 88—  
89, 104, 112, 128—129, 131,  
134—136, 138—143, 148—150,  
165, 319  
Дантес Ж.Г. 204, 224  
Демократ 323  
    Какая газета нужна наро-  
    ду? 323  
Дарвин Ч.Р. (*Darwin C.*) 108, 165  
Дешарт О.А. 192, 207, 212, 223,  
227, 232  
Диккенс Ч. (*Dickens C.*) 285, 311,  
320, 323  
    Колокола 285  
    Рождественская связь в прозе  
    285, 323

- Рожественские повести 285  
 Сверчок на печи 285
- Динес Л. (Dienes L.) 229
- Диоген (Билибин В. В.) 322
- Диоген Лаэртский 106, 111
- Диоскорид 61, 65
- Добровольский В.Н. 150
- Доватур А.И. 209, 229
- Д'Ор О.Л. см.: Оршер И.Л.
- Достоевский Ф.М. 96, 152, 250,  
 279, 284, 288, 316, 321  
 Мальчик у Христа на елке  
 288, 321
- Доценко С.Н. 327
- Дуганов Р.В. 10, 39, 51, 74—76, 93,  
 95, 99, 105, 109, 110—112
- Душечкина Е.В. 7, 11, 85, 320,  
 322
- Дягилев С.П. 221
- Ермилов В.Е. 328  
 Благовест русского «Колоко-  
 ла» 328
- Ермолов А. 35, 51, 149
- Есин Б.И. 322
- Жерар Ф. 55, 61
- Жилкин И.В. 223
- Жирмунский В.М. 70, 110, 270,  
 280—281, 283, 331, 343, 347
- Забьлин М. 67
- Зайцев Б.К. 317
- Залесова Е.Н. 25, 35
- Замятин Е.И. 344  
 Кряжи 344
- Зеленин Д.К. 147, 266, 280
- Зелинский Ф.Ф. 223, 313, 327  
 Праздник света и спасения  
 313, 327
- Зенгер А. 296, 323  
 Учитель и ученик 296, 323
- Зиновьева-Аннибал Л.Д. 253  
 Тридцать три урода 253
- Золя Э. (Zola E.) 288
- Зоркая Н.А. 261
- Зубкова Н.А. 66
- И. см.: Игнатов И.Н.
- Иванов Вс. В. 111
- Иванов Вяч. И. 8, 157, 182, 191—  
 210, 215, 217, 220—221, 223,—  
 228, 231—233, 302, 306, 309,  
 317, 326, 339  
 Богопознание 309  
 Кризис индивидуализма 225  
 Москва 192  
 О веселом ремесле и умном  
 веселии 199, 201  
 О неприятии мира  
 Перемышль 326  
 Поэт на сходке 339  
 Тантал 192  
 Тихая жатва 339  
 Чаша святой Софии 326  
 Cog ardens 192
- Иванов Вяч. Вс. 1035, 37—39, 51—  
 52, 77, 92—93, 96, 110—112,  
 276, 282
- Иванов Д. В. 207, 232
- Иванов Е.П. 267, 281
- Иванов Н.А. 288, 321
- В святую ночь 288, 321
- Иванов-Разумник Р.В. (Иванов  
 Р.В.) 242, 261
- Ивановский В.Н. 223
- Игнатов И.Н. 235, 246, 249, 251,  
 256—261
- Измаильская В.Д. 282
- Измайлов А.А. 229, 231, 235—237,  
 239, 241, 243—244, 246—247,  
 249—252, 256, 258, 259—263,  
 301, 312, 317, 325, 343
- Казакова С.Я. 177
- Калачев Н. 35
- Каллистов Д.П. 209, 229
- Каменский А.П. 253—254  
 Четыре 254

- Каннингхэм С. (Cunningham S.) 62, 67  
 Капица О.И. 150  
 Карянов Н. (псевд., наст. имя: *Ежов Н.М.*) 345  
     Страшный граф 335, 345  
 Карташев А.В. 222, 232  
 Катарский И. 285, 320  
 Катловкер Б. 281—282  
 Кильберг Н.П. (Ненадо Г.) 321  
     Елка 321  
 Кинер Ф. 108  
 Клоус Э. (Clowes E.W.) 188  
 Коган П.С. 231, 257, 263  
 Кодрянская Н. 210, 230  
 Кожин В.В. 100, 110  
 Кологривова Л. 293  
     Сочельник 293, 323  
 Комовский С.Д. 177  
 Коннолли Дж. (Connolly J. W.) 229  
 Конопницкая М. 288  
 Коппе Ф. 288  
 Копыткин С. 345  
     Великая суббота 345  
 Корелли М. см. также *Стокер Б.*  
     281  
     Вампир — граф Дракула 281  
 Корнфельд М.Г. 281  
 Короленко В.Г. 289  
     Сон Макара 289  
 Костомаров Н.И. 45, 52  
 Котляревский Н.А. 223  
 Котрелев Н.В. 11  
 Крацдиевская (Тархова) А.Р. 317, 328  
     Голубые цветы 328  
 Кранихфельд В.П. 261—262  
 Кржижановский Ю. 171  
 Крижанич Ю. (Križanić Ju.) 107  
 Крутикова Л.В. 346  
 Крученых А.Е. 22, 25, 30, 42—43, 145, 152, 174, 207, 227  
 Крушеван П.А. 295, 323  
     Глумление над жизнью 323  
     Голодный и Голодриго 323  
     Кто он? 323  
     Пойдем к ним! 323  
     Призраки 323  
     Фатум 323  
 Крюков Ф.Д. 334, 344  
     Ползком 334, 344  
 Кузмин М.А. 75, 221, 223, 253, 257—258, 263, 306, 317  
     Крылья 253  
 Кузнецов М. 326  
     В Храме 326  
 Кук Р. (Cooke R.) 10, 65, 68, 147, 192, 207, 212, 227, 232  
 Кумпан К.А. 11, 280  
 Куприн А.И. 194, 239, 282, 289, 299, 317  
     Бонза 289  
     Жизнь 289  
     Мой паспорт 299  
     Недоразумение (Путаница) 289  
     Попрыгунья-стрекоза 317  
     Путешественники 317  
     Тапер 289  
 Курциус, Э. (Curtius E.R.) 80, 94  
 Кшицова Д. (Kšicová D.) 153, 174  
 Лавров А.В. 11, 232, 282  
 Лагерлеф С. (Lagerlof S.) 288  
 Лазаревский В.А. 36, 282  
 Ланг А. (Lang A.) 199, 219  
 Латышев В.В. 75  
 Леви-Стросс К. (Levi-Strauss C.) 93  
 Левин Ю.И. 11, 46, 52, 75, 96, 145, 280, 326  
 Левинский И.М. 326  
     Святочная фантазия 326  
 Левинтон Г.А. 280  
 Леннквист Б. (Lönnqvist B.) 10, 93, 95, 111, 125, 144—146, 148, 169  
 Леопарди Дж. (Leopardi G.) 109, 112, 194  
     Диалог Фридриха Рейса со своими мумиями 112  
     Диалог Христофора Колумба и Педро Гутьерреса 112

- Пари Прометея 112  
 Operette moraLi 109  
**Лермонтов М.Ю.** 82, 153, 158, 160, 279  
 Демон 158  
 На воздушном океане 82  
 Смерть поэта 176  
 Тамара 158, 161  
**Лесков Н.С.** 196—197, 285—286, 288, 320—322  
 Жемчужное ожерелье 285—286  
 Жидовская кувырколлегия 289  
 Запечатленный ангел 288  
 Зверь 289  
 Привидение в Инженерном замке 289  
 Пустоплясы 288  
 Путешествие с нигилистом 289  
 Святочные рассказы 320—321  
**Лившиц Б.К.** 51, 53, 76  
 Полутораглазый стрелец 53, 76  
**Лиговский А.** 322, 345  
 Великий грешник 345  
 Крылья смерти 322  
**Ломоносов М.В.** 112, 252  
 Риторика 112  
**Лоррен Ж. (Lorrain J)** 288  
**Лоти П. (Loti P.)** 288  
**Лотман Ю.М.** 111, 229, 282  
**Лохер Я. (Locher J.)** 130  
**Лукиан Самосатский** 106, 108, 111  
 Дважды обвиненный 106  
 Разговоры в царстве мертвых 108  
**Луначарский А.В.** 255  
  
**Майков Л.Н.** 46, 52  
**Макашина Т.С.** 150  
**МакДжилливрей Р. (MacGillivray R.)** 281  
**МакЛин Х. (McLean H.)** 322  
**Маковецкий С. (Makowiecki S.)** 34  
  
**Максимов Д.Е.** 7, 260  
**Малахьева-Мирович В. (Малахьева В.Г.)** 263  
**Малмстад Дж. (Malmstad J.)** 281  
**Мамин-Сибиряк Д. (наст. имя : Мамин Д.Н.)** 289, 317, 322  
**Мамонтов С.С. (Потык)** 263, 326  
 В древнем Галиче 326  
**Мандельштам О.Э.** 10, 39, 69, 75, 148, 178, 259, 342, 347  
 Египетская марка 259  
 О современной поэзии 347  
 Соломинка 148  
**Маргаритов В.П.** 9, 16, 18, 20—21  
**Марков В.Ф.** 9—11, 36, 95, 98, 105, 153, 174, 188, 193, 207—208, 213, 227—228, 230  
**Маркс А.Ф.** 108, 286  
**Марченд Л. (Marchand L.A.)** 282  
**Матюшин М.В.** 28, 176  
**Маяковский В.В.** 110, 116, 145, 151, 153, 156, 164  
**Мейерхольд В.Э.** 232  
**Мейлах М.Б.** 75  
**Менжинский В.** 223  
**Мережковский Д.С.** 194, 218—222, 225, 228, 231—232, 300, 302, 316, 328, 338—340, 343  
 Александр I 316  
 Агел революции 338  
 Грядущий Хам 219  
 Когда воскреснет 300  
 На пути в Эммаус 343  
**Меркулова В.А.** 60, 60  
**Миклашевский М.М.** 325  
 Злая шутка 325  
**Минский Н.М.** 216, 222—224, 232  
**Минц З.Г.** 75, 265—268, 280—283  
**Мирский Д.С. (Myrsky D.)** 238, 260  
**Мирский С. (Mirsky S.)** 94—95, 110  
**Митрофанова В.В.** 35, 149—150  
**Михайлов А.** 263  
**Михайловский Н.К.** 240  
**Мордерер В.Я.** 10—11, 175, 178  
**Мошинский К. (Moszyński K.)** 25, 34, 52, 60, 66

- Мюллер М. (Muller M.) 199, 219
- Нагородская Е.А. 317, 328  
 Роковая могила 328
- Ненадо Г. см.: *Кильберг Н.П.*
- Нефедов Ф.Д. 321  
 Святочные рассказы 321
- Новиков И. 320  
 Новгородских девушек свя-  
 точный вечер 320
- Новополин Г.С. 262
- Нордау М. 288
- Нувель В.Ф. 222
- Овидий 63, 136  
 Фасты 136
- Огард Т. (Augarde T.) 68
- Орел В. 138, 150
- Орлов А.И. 112
- Орлов Вл.Н. 265—266, 346
- Оршер И.Л. (Д'Ор О. Л.) 255—256,  
 262—263, 291, 300, 322, 325  
 Как надо писать рождествен-  
 ские рассказы (Руководст-  
 во для молодых писате-  
 лей) 291, 322  
 Рождественские передовицы  
 325  
 Рыбы пляски 262
- Островский А.Н. 194, 214
- Отшельник (псевд.) 327  
 Рождественская проза. (Дру-  
 жеские пародии) 327
- Павлова М.М. 228
- Паймен А. (Puman A.) 282
- Папюс (Жерар Анкосс) (Papus  
 [Geward Ancausse]) 55, 61, 65
- Парвов 321
- Парнис А.Е. 10, 38, 51, 93, 111,  
 118, 141, 145, 150—151, 155,  
 168—169, 176, 183, 188
- Пасынков Л. 345
- Сахарный баран 345
- Паттерсон Р. (Patterson R.) 346
- Пахмусс Т. (Pachmuss T.) 231
- Перегрин 261
- Пермяков Г.Л. 117, 126, 145, 148
- Перцов Н.В. 11, 177
- Перцов П.П. 222, 224, 232
- Петров Г.С. 338  
 Трижды воскресший 338
- Петровская (в замужестве Соко-  
 лова) Н.И. 314, 317, 328  
 Забвение 328  
 Мадемуазель «без четверти де-  
 сять» 314
- Петровская О.В. 25, 35
- Петровский Д.В. 170
- Петрочко Л. (Petrochko L.) 52
- Пильский П.М. 262
- Пирожков В.М. 231
- Платон 106
- Плиний Старший 65
- Победоносцев К.П. 271, 278
- Повесть о мутянском воеводе Дра-  
 куле 269
- Полидори Дж. (Polidori J.) 273—  
 274, 282  
 Вампир 273—274, 282
- Полонский В.П. 260
- Полонский Г.И. 261
- Померанцева Е.В. 147
- Поморска К. (Pomorska K.) 7, 22,  
 38, 51—52, 209, 229
- Потебня А.А. 199, 219
- Потресов С.В. (Яблоновский С.)  
 291, 322
- Почти рождественское 291, 322
- Потык см.: *Мамонтов С.С.*
- Праз М. (Praz M.) 274—275, 282
- Пришвин М.М. 208—209, 317—  
 318  
 Бабыя лужа 318  
 Плагиатор ли А. Ремизов?  
 208—209
- Прус (Prus V.) 288
- Пугачев Е.И. 108, 122, 156
- Пуни И. 51

- Пуни К. 51**
- Пушкин А.С. 43, 116, 145, 152—158, 160, 164—167, 171, 173—178, 202, 204, 208, 226, 271**  
 Арап Петра Великого 166  
 «Духовной жаждою томим...» (Пророк) 156  
 Египетские ночи 160, 163, 166, 173  
 «Зима. Что делать нам в деревне?...» 157  
 К Наташе 176  
 Капитанская дочка 156  
 Медный всадник 177  
 Певец («Слыхали ль вы за рошей глас ночной...») 164  
 Пир во время чумы 158—160, 166, 169, 173  
 Полтава 164  
 Послание Дельвигу 170  
 Пророк («Духовной жаждою томим...») 156  
 «Слыхали ль вы за рошей глас ночной...» (Певец) 164
- Пшибышевский С. (Pszybyszewski S.) 250**
- Пяст (наст. фам.: Пестовский) В.А. 223, 225, 231—232**
- Рабинович С. (Rabinowitz S. J.) 228, 231**
- Раевская-Хьюз О. (Hughes O.) 197, 208**
- Разин С.Т. 99, 108, 110, 122**
- Раскин Дж. (Ruskin J.) 276**
- Распутин Г.Е. 338**
- Рахманов Н. 298, 324**  
 Круг вечности 298, 324
- Редько А.Е. 255, 257, 259, 262—263**
- Рембо А. (Rimbaud A.) 110**  
 Озарения 110
- Ремизов А.М. 191—199, 201, 203—205, 207—210, 222—225, 232, 303, 306, 310—311, 314—316, 327—328, 344**  
 Весеннее порошье 328  
 Взвихренная Русь 232  
 Галстук 315, 328  
 Глаголица 315  
 Гуси-Лебеди 195  
 Днесь весна благоухает 344  
 Доука и балагурье 327  
 Задушницы 195, 295  
 К морю-океану 205, 225  
 Каменная баба 205—206, 225—226  
 Красная сосенка 311, 327  
 Кукха 192, 207, 227, 232  
 Летавица (Ночь у Вия) 195, 199, 215, 219  
 Лимонарь 191—192, 195, 208, 211—212, 215, 228  
 Мавка 210, 230  
 На красном поле 210, 230  
 На птичьих правах 316  
 О безумии Иродиادیном 196, 203, 216, 223  
 Обреченная 327  
 Оказион 316  
 Отгадчица 327  
 Отреченные повести 208, 344  
 Отчаянная 327  
 Письмо в редакцию 208—210, 228—230  
 По воле (Святой вечер) 314, 327  
 Поперечная 327  
 Посолонь 191, 193, 195, 208, 211, 213, 215, 228  
 Россия в письменах 197, 208, 217, 228  
 Сердечная 327  
 Сказки 210, 230  
 Среди Мурья 328  
 Страсти Пресвятой Богородицы 310  
 Учитель музыки 315  
 Христов крестник (Иов и Магдалина) 310

- Царь Диоклетиан 196  
 Царь Соломон 344  
 Чудесные башмачки 311, 327  
**Рерих Н.К.** 311  
 Сон 311  
**Риффатер М. (Riffaterre M.)** 77, 93  
**Робинсон Ч. (Robinson Ch.)** 108  
**Ровинский П.А.** 214, 151  
**Роденбах Ж. (Rodenbach G.)** 288  
**Розанов В.В.** 222, 224, 232  
 В мире неясного и нерешенного 232  
**Розанов М.Н.** 282  
**Розенталь Б. (Rosenthal B.G.)** 231—232  
**Розенталь Ш. (Rosenthal Ch.)** 198—199, 207, 218—219, 227  
**Розенфельд И.** 263  
**Розов Ф.М.** 322  
**Романов Е.Р.** 52, 146, 337  
**Ропс Ф. (Rops F.)** 177  
**Ростафинский Я. (Rostafiński J.)** 67  
**Ростовцев М.И.** 223  
**Рот Ф. (Roth Ph. A.)** 281  
**Рубенс П. (Rubens P.)** 321
- Савлий** 76  
**Садовников Д.Н.** 35, 96, 149  
**Садовская К.М.** 282  
**Садовской Б.А.** 241, 247, 261, 312, 327  
 Дедовские часы 327  
 Измайловский часовой 312  
 Розы без шипов 261  
**Салтыков-Щедрин М.Е.** 247  
**Саровский Серафим** 338  
**Сахаров И.П.** 68, 114, 210  
**Святослав** 122  
**Сегал Д.М.** 11, 75  
**Седир П. (Sédir P.)** 55—56, 58—63, 65, 68  
**Серафимович А.С.** 239, 318  
 Веселый обман 318  
**Сикора И. (Śikora I.)** 67  
**Синяковы** 170
- Скил** 73—74, 202  
**Симина Г.Я.** 149  
**Симмонс К. (Simmons C.)** 110  
**Сливовский Р. (Śliwowski R.)** 263  
**Слинина Е.В.** 153, 159, 174  
**Слово о полку Игореве** 26  
**Смирнов И.П.** 80  
**Соболев А.Л.** 11, 229  
**Соколов Н.М.** 112  
**Соловьев В.С.** 321  
 Христос Воскрес! 300, 321  
**Соловьева П.С.** 300  
 Мертвый лед 300  
**Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.)** 10, 163, 169, 175, 194, 207, 211—236, 238, 240—263, 292, 303—306, 310, 312, 314, 317, 326—327, 337, 343—344, 347  
 Ангел благого молчания («Грудь ли томится от зною...») 304  
 «В день Воскресения Христова...» 231  
 «В светлый день похоронили...» 305  
 «Великого смятения...» 305  
**Венчанная** 343  
 «Грудь ли томится от зною...» (Ангел благого молчания) 304  
**Дым и пепел (Творимая легенда)** 213, 235, 242, 244, 258—259, 261, 263  
**Золото королевы** 326  
**Капли крови (Творимая легенда)** 213, 235, 241, 243, 246, 248, 250, 256—257, 260  
**Королева Ортруда (Творимая легенда)** 235, 241—242, 247, 258, 261  
**Красногубая гостя** 314  
**Литургия Мне** 233, 344  
**Лоэнгрин** 326  
**Любви** 254

- Мелкий бес 211, 229, 234, 247, 255
- Навыи чары (Творимая легенда) 10, 175, 207, 211—212, 218, 220, 226, 229, 231, 234—236, 240—244, 246, 248—262
- О Грядущем Хаме Мережковского 219
- О недописанной книге 233
- «Оставим святость смертных казней...» 347
- Очарование печали 312, 327
- Палочка-погонялочка и шапочка-многодумочка 323
- Пасха новая 310
- Победа смерти 169
- Поцелуй нерожденного 326
- Самосожжение Зла 337
- «Скучная лампа моя зажжена...» 304
- Снегурочка 312
- Страна, где воцарился зверь 305
- Творимая легенда (Навыи чары) 10, 175, 207, 211—212, 218, 220, 226, 229, 234—236, 240—244, 246, 248—262
- Царица поцелуев 163, 254
- Я. Книга совершенного самоутверждения 233
- Солон 76**
- Соссюр Ф. де (Saussure F. de) 27, 89**
- Станюкович К.М. 289**
- В роде святочного рассказа 289
- Елка 289
- Загадочный пассажир 289
- Рождественская ночь 289
- Светлый праздник 289
- Старобинский Я. (Starobiński J.) 96**
- Степанов Н.Л. 22, 72, 98—99, 118, 153, 155, 180, 201,**
- Стокер Б. (Stoker B.) 264, 267—271, 273—275, 277, 281—282**
- Дракула 264, 267—270
- Стратановский И.Г. 76**
- Стриндберг А. (Strindberg A.) 288**
- Сумцов Н.Ф. 45**
- Сципион Африканский Старший 108—109, 112, 165**
- Сципион Эмилиан 112**
- Тайлор Э. (Taylor E.) 199**
- Тан (Богораз) В.Г. 230, 244, 261**
- Тарановский К.Ф. 7, 10, 12, 75**
- Тардов В.Г. 260**
- Твен М. (Twain M.) 288**
- Тернавцев В.А. 222**
- Терновская О.А. 150**
- Тименчик Р.Д. 11, 75**
- Тихонов В. 296, 324**
- Кум 296, 324
- Тоддес Е.А. 75**
- Толстой А.К. 283**
- Семья Вурдалака 283
- Упырь 282—283
- Толстой А.Н. 193—194, 318**
- Самородок 318
- Толстой Л.Н. 267—268, 271, 278, 282, 300, 303, 316—317, 320, 328, 335, 343, 346**
- Архангел 316
- Не могу молчать 271, 300
- Николай Павлович (Хаджи-Мурат) 335
- О Николае Павловиче (Хаджи-Мурат) 337
- Отрывок без начала (Хаджи-Мурат) 337
- Святочная ночь 320
- Хаджи-Мурат 335, 346
- Чем люди живы 245, 316, 328
- Топоров В.Н. 35, 75**
- Тренев К.А. 338**
- В провинции 338
- Тренин В.В. 110, 145**
- Трояновский А.В. 55—56**
- Туркин А. 321**
- Действительность 321

- Тыркова А.В. 238, 257, 262—263  
 Тынянов Ю.Н. 110—111  
 Тэффи (псевд., урожд. Лохвицкая, по мужу — Бучинская) Н.А. 317, 319, 338  
     Великое и смешное (миниатюры революции) 338  
     Кулич 319  
     Неживой зверь 319  
     Олень 319  
 Тютчев Ф.И. 86, 88, 93, 95  
     Весенняя гроза 86, 88, 93, 95  
 Тянь-Шанский С. 52  
 Уайльд О. (Wilde O.) 238, 256, 308  
 Уирт Дж. (Wirth J.) 177  
 Улановская Б.Ю. 228—229  
 Упырь см.: Катловкер Б. 282—283  
 Успенский Б.А. 52, 98, 102—103, 110—111  
 Фарино Дж. (Faryno J.) 112  
 Филд (Field A.) 212, 229  
 Философов Д.В. 209, 240, 260, 262, 317  
     Апофеоз беспочвенности 260  
     Без стиля 262  
 Фофанов К.М. 326  
 Фрай К. (Fry C. L.) 281  
 Франс А. (France A.) 288  
 Хадас М. (Hadas M.) 108  
 Хансен-Лёве А. (Hansen-Löve A.A.) 167—168, 177—188  
 Харджиев Н.И. 10, 16, 21—22, 32, 34, 40, 52, 75—76, 110, 116, 132, 145, 148, 151, 180, 182, 192, 212  
 Хейт А. (Haight A.) 343  
 Хенслова М. (Henslowa M.) 67  
 Хингли Р. (Hingley R.) 243  
 Хлебников В.В. 15—194, 197—198, 201—205, 207—210, 259  
     Азы из Узы 174  
     Алеше Крученных («Игра в аду и труд в раю...») 174  
     «А может, удача моргнет...» 94  
     Аспарух 53, 72—74, 146—147,  
     «Бежим, дитя, бежим за ели...» (Любовник Юноны) 161  
     Берег невольников («Невольничий берег...») 34  
     Бех («Знай, есть трава, нужна для мазей...») 22—36, 38, 40, 42, 52, 54—56, 65—66, 94—96, 112, 144, 147  
     Боги 83—84, 124, 175  
     Брату («Сомаревный венок обманностей бытийных...») 187  
     Будетлянский 155  
     В лесу («На эти златистые пижмы...») 42, 52, 68, 125, 150  
     «...в них качаются люди...» 66  
     «В перчатке из червей...» (Мава Галицийская) 172  
     «В руках забытое письмо коснело...» 70  
     «В этот день голубых медведей...» 38, 86, 95  
     «В этот день, когда вянет осеннее...» 112  
     «Велик-день» 74, 208, 228  
     «Весеннего корана...» 77—96, 144, 146  
     «Весны пословицы и скороговорки...» 44, 79, 83, 85—886, 151  
     Взлом Вселенной («Я вижу странный сон...») 82  
     «Видите, персы, вот я иду...» 209, 229  
     Ви́ла и леший («Горбатый Леший и младая...») 121  
     Внучка Малуши («Скакала весело охота...») 28, 70, 121, 188  
     Воззвание к славянам 33  
     «Возьми сухарика...» (Тцинцун) 198, 218

- Воин ненаступившего царства  
( < Неизданная статья > )  
117—118
- Война в мышеловке 34, 103
- Воспоминания («Достойны  
славы пехотинцы...») 155,  
175
- Второй язык 158—160, 162,  
165—166, 169—170, 173—  
175
- «Вчера я молвил: “Гулля, гул-  
ля!” ...» (Война в мышелов-  
ке, 19) 121
- «Вы помните о городе, оби-  
женном в чуде...» 52
- «Выступы замок простер...»  
(Мария Вечора) 161
- Выход из кургана умершего  
сына 167
- «Где Волга прынула стре-  
лоу...» (Хаджи-Тархан) 33
- «Где И?...» (И и Э) 146, 198,  
218
- «Где прободают тополя  
жесть...» 89, 91
- «Гевки, гевки, ветра нету...»  
121, 171
- Гибель Атлантиды («“Мы бо-  
ги”, — мрачно жрец ска-  
зал...») 170
- «Говорят, что стихи должны  
быть понятны...» (< О сти-  
хах > ) 119
- Голод («Почему лоси и зайцы  
по лесу скачут...») 150
- «Гонимый — кем, почем я  
знаю?...» 21, 89
- «Горбатый Леший и младая...»  
(Ви́ла и Леший) 121
- «Да, есть реченья князь и  
кнзь...» 66
- «Далеко на острове, где рус-  
ской державе...» (Памят-  
ник) 129
- «Двадцать, тридцать верст  
пространство не малое...»  
127
- «Девы подковою топали...»  
(Ночной бал) 96
- «День без костей. Смена вла-  
стей...» (Переворот в Вла-  
дивостоке) 53
- Дети Выдры 15, 18, 22, 32, 34,  
40, 51, 97, 100, 122, 164,  
175, 177, 204, 224
- «Достойны славы пехотин-  
цы...» (Воспоминания)  
155, 175
- «Дружок, за что? Родной, по-  
стой!» (Смерть будущего)  
80
- Единая книга («Я видел, что  
черные Веды...» — Азы из  
Узы) 80, 124
- «Желанье — смеяние...» 182
- Жены смерти («Три барышни  
белых и с черепом длин-  
ным...») 171
- Жители гор 53, 162
- Журавель («На площадке в вла-  
гу входящего угля...») 170
- Жуть лесная («О, погреб памя-  
ти! Я в нем...») 175
- Завод 128
- Закаленное сердце 118, 141
- Заклятие смехом («О, рас-  
смейтесь, смехачи!..») 122
- Зангези 100, 209, 224, 229
- Западный друг 34
- «Зачем в гляделках незабуд-  
ки?» 103, 138
- «Зачем виденью моему...»  
(Олег Трупов) 154
- «Зеленый леший — бух леси-  
ный...» 149
- «Знай, есть трава, нужна для  
мазей...» (Бех) 22—36, 38,  
40, 52, 54—56, 65—66,  
94—96, 112, 144, 147
- «И замки мирового торго...»  
(Ладомир) 94, 149

- И и Э («Где И?...») 46, 198, 218
- «И пока над Царским Селом...» (Одинокий лицедей) 156, 175
- «И смелый товарищ шиповника...» 40
- «Игра в аду и труд в раю...» (Алеше Крученых) 174
- Иранская песня («Как по речке, по Ирану...») 120, 146
- Искушение грешника 176
- Испаганский верблюд («С уробой медною...») 38
- Ка 110, 112, 163—164, 175, 177, 198, 259
- «Как быстро носятся лета...» 42
- «Как во лодочке, во лодочке...» 115
- «Как два согнутые кинжала...» 161
- «Как по речке по Ирану...» (Иранская песня) 120, 146
- «Как те виденья тихих вод...» (Сельская дружба) 142
- «Как хижина твоя бела!..» (Моряк и поец) 167
- «Каким образом в со...» 90
- Каменная баба («Старик с извилистую палкой...») 85, 204—206, 224—226
- Ковер-самолет см.: *О пользе изучения сказок*
- «Когда лесной стремится уж...» (Лесная дева) 161
- «Когда себе я надоем...» (Мрачное) 102—103
- «Когда судов широкий вес...» (Слово о Эль) 91
- «Когда умирают кони — дышат...» 103
- Колесо рождений 105, 111
- Конь Пржевальского см.: *Гонимый-кем, почему знаю?..»*
- «Копье татар, чего бы ни трогало...» (Курган) 32—33, 42, 115, 117, 154, 181, 202, 222
- «Крылышка золотописьмом...» (Кузнечик) 118
- «Кто он, Воронихин столетий...» 85
- Кузнечик («Крылышка золотописьмом...») 118
- Курган («Копье татар, чего бы ни трогало...») 32—33
- Курган Святогора 42, 115, 117, 154, 181, 202
- Ладомир («И замки мирового торго...») 94, 149
- «Лапой белой и медвежьей...» (Утренняя прогулка) 67
- Лесная дева («Когда лесной стремится уж...») 161
- Лесная тоска («Пали вои полевые...») 121
- Любовник Юоны («Бежим, дитя, бежим за ели...») 161
- «Любовь приходит страшным смерчем...» 91, 161
- «Лютиков желтых пучок...» 42
- «Ля! пань! на дереве» (Я и ты) 150
- Мава Галицийская («В перчатке из червей...») 171
- Малиновая шашка 157, 169—171
- Мария Вечора («Выступы замков простер...») 161
- Маркиза Дзэс 89
- Моряк и поец («Как хижина твоя бела!..») 167
- Мрачное («Когда себе я надоем...») 102—103
- «“Мы боги”, — мрачно жрец сказал...» (Гибель Атлантиды) 170
- «Мы долго ходили с ним...» (<Разложение слова>) 105
- «Мы хотим девы слова...» 155, 175

- «На изготовку!...» (Ночной обыск) 148
- «На небо всходит Суа...» (Суэ) 198, 218
- «На площади в влагу входящего угла...» (Журавель) 170
- «На эти златистые пижмы...» (В лесу) 42, 52, 68, 125, 150
- «Над белым сумраком Невы...» (Настоящее) 54, 128
- «Наполнив красоту здоровьем...» 177
- «Напрасно юноша кричал...» 162
- «Народ поднял верховный желез...» 147
- Настоящее («Над белым сумраком Невы...») 54, 128
- Наша основа 43, 116
- «Невольничий берег...» (Берег невольников) 34
- <Неизданная статья> (Воин не наступившего царства) 117—118
- Новруз труда («Снова мы первые дни человечества!...») 81
- Ночной бал («Девы подковою топали...») 96
- Ночной обыск («На изготовку!...») 148
- Ночь в Галиции («С досок старого досчаника...») 121, 129, 172, 210, 230
- Ночь в окопе («Семейство каменных пустынных...») 99, 110, 205, 225
- «Нужно ли начинать рассказ детства?...» 175
- «О город тучеед...» 92
- «О, достоевскиймо бегущей тучи!...» 39
- «О, погреб памяти! Я в нем...» (Жуть лесная) 175
- О пользе изучения сказок 118, 146
- О простых именах языка 96
- «О, рассмейтесь, смехачи!...» (Заклятие смехом) 122
- О расширении пределов русской словесности 42, 123, 188
- <О стихах> («Говорят, что стихи должны быть понятны...») 119
- «О, черви земляные...» 37—68, 112, 144
- Одинокий лицедей («И пока над Царским Селом...») 156, 175
- Око 15, 19, 103
- Олег Трупов («Зачем виденью моему...») 154
- «Он город, старой правдой горд...» 92
- «Опустило солнце осеннее...» (Шествие осеней Пятигорска) 91
- «Очи зеленые в месяце Ай...» 67
- Ошибка Смерти 168—169
- «Пали вои полевые...» (Лесная тоска) 121
- Памятник («Далеко на острове, где русской державе...») 129
- Переворот в Владивостоке («День без костей. Смена властей...») 53
- Перед войной 165, 173
- Перечень. Азбука ума 159
- Перун («Пою...») 93
- Песнь мне («Я помню гордые черты...») 15, 19, 21
- «Пламена...» 15, 17, 21, 103
- «Почему лоси и зайцы по лесу скачут...» (Голод) 150
- «Пою...» (Перун) 93
- «Пусть на могильной плите...» 49

- Разговор 30, 107—108, 111—112
- Разговор двух особ 27, 105, 117—118
- Разговор Олега и Казимира 30, 105
- Разин 65, 99, 110
- <Разложение слова> («Мы долго ходили с ним...») 105
- «Русь певучая в месяце Ай...» 44, 85, 132, 149—150
- «Русь, ты вся поцелуй на морозе!..» 156
- «Ручей с холодной водой...» 80
- «С досок старого досчаника...» (Ночь в Галиции) 121, 129, 172, 210, 230
- «С утробой медною...» (Испанский верблюд) 38
- Саян («Саян здесь катит вал за валом...») 89
- «Саян здесь катит вал за валом...» (Саян) 89
- Свояси 15, 163, 181
- «Святче божий..» 151
- Сельская дружба («Как те виденья тихих вод...») 142
- «Семейство каменных пустынь...» (Ночь в окопе) 99, 110, 205, 225
- Семеро («Хребтом и обличьем зачем стал подобен коню...») 72
- Сестры-молнии 83
- «Скакала весело охота...» (Внучка Малуши) 28, 70, 121, 188
- Скифское («Что было — в водах тонет...») 71, 76
- Скуфья скифа 125
- Слово о Эль («Когда судов широкий вес...») 91
- Смерть будущего («Дружок, за что? Родной, постой!») 80
- Смерть Паливоды (Дети Выдры IV) 39, 89
- «Смугол, темен и изящен...» 48, 67
- Снежимочка 74, 121, 193, 208
- «Снова мы первые дни человечества!..» (Новруз труда) 81
- «Сомаревный венок обманностей бытийных...» (Барту) 187
- «Старик с извилюстою палкой...» (Каменная баба) 85, 205—206, 225—226
- «Старую Маву древней Галиции...» 178
- Суд над старым годом 27, 32
- Суэ («На небо восходит Суа...») 198, 218
- Таинство дальних 163, 177
- Тверской («Умолкнул Пушкин...») 173
- «Темной славы головня...» 40, 47, 50, 56, 59—60, 62—64
- Тиран без Тэ 81
- «Три барышни белых и с черепом длинным...» (Жены смерти) 172
- Труба Гуль-муллы (Тиран без Тэ) 81
- Тцинцунан («Возьми сухарика...») 198, 218
- «Умолкнул Пушкин...» (Тверской) 173
- «Усадьба ночью — чингисхань!..» 42, 110, 177
- Утренняя прогулка («Лапой белой и медвежьей...») 67
- Учитель и ученик 105—106, 111, 117, 122, 175, 193, 213
- Фрагменты о фамилиях 192, 212
- Хаджи-Гархан («Где Волга прынула стрелою...») 33
- «Хребтом и обличьем зачем стал подобен коню...» (Семеро) 72

- Художники мира 173  
 Черный любирь («Я смеярышня смехочеств...») 42  
 «Черный царь плясал перед народом...» 67, 178  
 Чертик 71, 97  
 «Что было — в водах тонет...» (Скифское) 71, 76  
 «Что было — в нашем тонет...» 71  
 «Чудовище — жилец вершин...» 165  
 Шаман и Венера («Шамана встреча и Венеры...») 147  
 «Шамана встреча и Венеры...» (Шаман и Венера) 147  
 Шествие осеней Пятигорска («Опустило солнце осеннее...») 91  
 «Я — бог» 64  
 «Я видел, что черные Веды...» (Единая книга — Азы из Узы) 80, 124, 174  
 «Я вспоминал года, когда...» 127  
 «Я и Саири...» 43, 68, 147—148  
 Я и ты («Ля! паны! на дереве») 150  
 «Я переплыл залив Судака...» 168  
 «Я помню гордые черты...» (Песнь мне) 15, 19, 21  
 «Я смеярышня смехочеств...» (Черный любирь) 42  
**Ходасевич В.Ф.** 306, 309, 326  
 Досада («Что сердце. Лань...») 309, 326  
**Холтхузен Й.** (Holthusen J.) 212, 229, 244, 251, 261—262  
**Хрушовский Б.** (Hrushovski B.) 101, 111  
**Хьюз О. см.:** *Раевская-Хьюз О.*
- Цивьян Т.** 75  
**Цявловский М.А.** 176
- Чапыгин А.П.** 323  
 В праздник — Набросок 323  
**Чеботарев Ф.М.** 324  
 Как в детстве 324  
**Чеботаревская Ан.Н.** 224, 231, 233  
**Черных В.А.** 343  
**Чернов И.** 52, 182, 282  
**Чертков В.** 337, 346  
**Чехов А.П.** 247, 284, 289, 322, 328, 332  
 Ванька 289  
 Восклицательный знак 289  
 Кривое зеркало 289  
 На пути 289  
 На святках 289  
 Ночь на кладбище 289  
 Святую ночью 289  
 То была она! 289
- Чубинский П.П.** 52  
**Чуковский К.И.** (наст. имя: **Корнейчуков Н.В.**) 212, 229, 238—240, 249, 259, 305, 316  
 Забытое и новое о Достоевском 316  
 Навьи чары мелкого беса 229, 259
- Чулков Г.И.** 207, 225, 232—233, 238, 305, 314  
 Годы странствий. Из книги воспоминаний 232  
 О мистическом анархизме 233  
 Убийство панны Марии 314
- Чулков М.Д.** 320  
**Чулкова (урожд. Степанова) Н.Г.** 232
- Шамардина С.С.** 164  
**Шейдлин Б.** 53  
**Шейн А.** (Shane A.M.) 11, 208, 210, 327  
**Шейн П.В.** 150  
**Шекспир В.** 109  
**Шелли М.** (Shelley M.) 273  
 Франкенштейн 273  
**Шишова И.А.** 209

**Шмелев И.С.** 317—318, 328

В ненастье 328

В усадьбе 328

Весенний шум 318

По приходу 328

**Южный Александр** (псевд.) 295,  
324

Пасхальная ночь 295, 324

**Юнг К.Г. (Jung C.G.)** 268, 281

**Юр.Гр.** 262

**Щедрин см.:** *Салтыков-Щедрин*  
*М.Е.*

**Щеголев П.Е.** 317

**Щепкина-Куперник Т.Л.** 324, 326,  
334, 337, 340

В пасхальную ночь 334, 343

к Христу 337, 346

Победившим 340

Телеграмма 324

**Я см.:** *Ясинский И.И.*

**Яблоновский С. см.:** *Потресов С.*  
*В.*

**Якобсон Р.О. (Jakobson R.O.)** 7, 9,  
47, 52—53, 96—97, 126, 130,  
148, 153, 174

**Якушкин В.Е.** 324

Ожидание. Рассказ 296, 324

**Янчевецкий Д.** 345

Пасха каторжника 345

**Ясинский И.И.** 323, 336

В лесу 336

На темы дня. Траур 323

**Яусс Х. Р. (Jauss H. R.)** 242, 261,  
331

**Эгилсруд Дж. (Egilsrud J.)** 108

**Элиаде М. (Eliade M.)** 31, 35

**Элиот Т. (Eliot Th.)** 195, 215

**Энгельгардт Н. А.** 321

Христово Воскресение

## СОДЕРЖАНИЕ

Несколько слов об авторе и его книге. <i>Предисловие Н. В. Котрелева</i> . . . . .	5
От автора . . . . .	9

### I

Хлебников и мифология орочей. <i>Перевод В. Д. Мазо</i> . . . . .	15
Стихотворение В. Хлебникова «Бсх». <i>Перевод С. Г. Проскурина</i> . . . . .	22
О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения «О, черви земляные». <i>Перевод Н. Н. Перцова</i> . . . . .	37
Новый взгляд на стихотворение Хлебникова «О, черви земляные...»: контекст и источники. <i>Перевод Ю. А. Клейнера</i> . . . . .	54
Хлебников и «История» Геродота. <i>Перевод Е. Р. Сквайрс</i> . . . . .	69
Анализ стихотворения Хлебникова «Весеннего Корана...». <i>Перевод В. Д. Мазо</i> . . . . .	77
Проблемы композиции в произведениях Велимира Хлебникова. <i>Перевод М. Д. Тименчика</i> . . . . .	97
Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова. <i>Перевод Н. В. Перцова</i> . . . . .	113
Пушкин в творчестве Хлебникова: некоторые тематические связи. <i>Перевод Н. В. Перцова</i> . . . . .	152
В творческой лаборатории Хлебникова: о «тетради 1908 г.». . . . .	179

### II

К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников. <i>Перевод М. А. Кронгауза</i> . . . . .	191
Триродов среди символистов: по черновикам «Творимой легенды» Федора Сологуба. <i>Перевод М. А. Кронгауза</i> . . . . .	211
Федор Сологуб и критики: споры о «Навьих чарах». <i>Перевод С. Г. Проскурина</i> . . . . .	234
Некоторые реминисценции у Блока: вампиризм и его источники. <i>Перевод М. А. Кронгауза</i> . . . . .	264
Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм. <i>Перевод Е. Р. Сквайрс</i> . . . . .	284
Пасха 1917 г.: Ахматова и другие в русских газетах. . . . .	329
Алфавитный указатель имен и произведений . . . . .	348

**Хенрик Баран**  
**ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Редактор Н.Н.Попов*  
*Художник В.Ю.Новиков*  
Художественный редактор *Г.А.Семенова*  
Технический редактор *В.Ю.Никитина*

**ИБ № 18983**

ЛР 060775 от 25.02.92. Фотоофсет. Подписано в печать 27.10.93.  
Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ.л.23,0. Усл.кр.-отг. 23,0. Уч.-изд.л. 25,72. Тираж 5000 экз.  
Заказ 314. С 171. Изд. № 47848.

А/О Издательская группа «Прогресс».  
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

Отпечатано с оригинал-макета в типографии № 4 Министерства  
печати и информации Российской Федерации.  
129041, Москва, Б. Переяславская ул., 46