



## **Александр ЖОЛКОВСКИЙ**

### **Из статьи «Графоманство как приём (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)»**

#### **Хлебников и проблема авторского «я»**

Хлебников, и после смерти долгие десятилетия остававшийся «спорным» новатором, к своему столетнему юбилею, широко отмеченному в 1985 году на родине и за рубежом, пришел в ореоле бесспорного академического и читательского признания. Одним из свидетельств его канонизации является обилие работ, исследующих Хлебникова как вполне «нормального» поэта, обыкновенного гения, еще одного классика-мифотворца. Между тем в восприятии современников, да и более поздних неискушенных читателей, гениальность Хлебникова находилась в странном, но характерном симбиозе с его неканоничностью. Попробуем осмыслить подобное наивное прочтение Хлебникова в свете современных представлений о литературном процессе вообще и о месте в нем Хлебникова в частности.

Интригующий вопрос, который возникает при таком подходе, — как быть со странным образом автора, встающим из-за текстов Хлебникова<sup>1</sup>? По-видимому, особенно актуальным его делает нынешний интерес, с одной стороны, к критической демифологизации культурных героев России (Пушкина, Маяковского, Мандельштама<sup>2</sup>), а с другой — к разработке таких теоретических категорий, как «рассказчик», «лирический герой», «подразумеваемый автор», «подразумеваемый читатель» и т.п. По наблюдениям исследователей, у Хлебникова то ли вообще нет единого лирического «я»<sup>3</sup>, то ли оно есть, но столь «монструозное», что для чести русской поэзии лучше считать, что его не<sup>4</sup>. В характеристиках, в разное время данной фигуре Хлебникова, гениальность поэтических прозрений постоянно соседствует с безумием, темнотой, идиотизмом, косноязычием, «мучительным мусором» (Г. О. Винокур). По тем или иным причинам «мусора» в стихах Хлебникова действительно много — настолько, что напрашивается его объяснение сознательной установкой на соответствующий «изм». Согласно В. Ф. Маркову<sup>5</sup>, это примитивизм, использующий

разнообразные типы «плохого письма». Стихи Хлебникова местами напоминают черновик, подстрочник, жестокий романс, оперное либретто, рифмоплётство, частушку, лубочную идиллию, мелодраму. Они полны безвкусицы, бессмыслицы, нескладных шуток, скомканных концовок (как будто ребенок потерял интерес к сочинению); грамматических и лексических неправильностей, неуклюжих оборотов, оговорок, ляпсусов и других небрежностей; косноязычия, беспомощной указательности («то», «та») и описательности; бедных рифм, смежных (то есть композиционно наиболее легких) рифм, слов, подобранных «для рифмы», и вообще сведения концов с концами лишь ценой потерь<sup>6</sup>, прозаических строчек, сбивающих ход стиха; смехотворных попыток популяризировать заумь и даже грубой советской пропаганды.

При этом для Хлебникова характерны не столько отдельные дефекты письма (каталог которых можно было бы продолжить), сколько странные комбинации «плохого» письма с «хорошим», разных видов «плохого» письма друг с другом, а то и разного и плохо совместимого «хорошего». В литературоведческих характеристиках хлебниковского стиля эти комбинации известны под названием сдвигов, кусковой композиции, нанизывания, мозаики и т.п. Строчки Хлебникова воспринимаются как части ненаписанного эпоса (Гумилев), каждая строка — как начало поэмы (Мандельштам).

Сдвиги осуществляются буквально на всех уровнях языковой и поэтической структуры текста. В фонологии это внимание к отдельному звуку, букве, слогу; в морфологии — обилие неологизмов; в синтаксисе — частое смешение грамматических времен, однородное соединение несочетаемых категорий, обрыв связей; в лексике — смешение и перебои стилей (высокого, низкого, архаичного, пушкинизмов, диалектизмов); в семантике — темнота, двусмысленность, «двойная речь»<sup>7</sup>, приемы «неправильного называния» (*wrong word*) и «насильного противопоставления» (*forced contrast*), выявленные В. Марковым. В метрике это разностопность и полиметрия соседних строк, а часто и сбой размера внутри стиха; в рифмовке — небрежность, прозаические сбой и структурно неоднородные рифмы в пределах одной серии; в сюжете и композиции — анахронизмы, смены точек зрения, децентрализация, введение постороннего материала, палиндромы, акrostихи. В сфере жанра это переходы от лирики к эпосу и драме, от поэзии к прозе; в тематике — метаморфозы<sup>8</sup>, двойничество<sup>9</sup>, смены настроения и идеологии в пределах одного текста, а также от текста к тексту; и, наконец, в масштабе творчества в целом — отмечаемое Вестстейном отсутствие единства лирического «я».

В качестве беглой иллюстрации к сказанному рассмотрим следующий пример:

Русь, ты вся поцелуй на морозе!  
Синеют ночные дорожи <...>  
«Русь, ты вся поцелуй на морозе...»

Несмотря на краткость, этот отрывок весьма представительен. На лицо: метрический сдвиг от анапеста с внеметрическим ударением на первой стопе — к амфибрахию; изменение точки зрения — смена восклицательного поэтического обращения на «ты» к лирическому объекту описанием пейзажа в третьем лице (синеют...); перескок от пушкинского образа («Как жарко поцелуй пылает на морозе!» — из стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?..») к синеющим блоковским далям, а затем к квазидиалектному дорожи; смежная, с трудом выдержанная рифмовка<sup>10</sup>; и, наконец, общий глуповато-приподнятый лубочный стиль.

Итак, существенная черта хлебниковского письма — это сдвиги, смены, переходы. Согласно В. Маркову, Хлебников как бы все время переходит с одного языка на другой; В. Григорьев даже предпринял каталогизацию различных «языков» Хлебникова и насчитал их 46. Причем сдвиги эти, с одной стороны, происходят быстро, на очень малых отрезках текста<sup>11</sup>, а с другой — захватывают очень широкий диапазон — все эпохи, стили, жанры, географические регионы, грамматические и стиховые категории и т. д. Указанные параметры хлебниковских сдвигов — частота, универсальность, интенсивность — имеют прямое отношение к образу авторского «я», которое призвано скрепить воедино и удержать распадающуюся связность текста, а значит, и собственной личности. Однако, прежде чем обратиться к этой проблеме, уместным будет небольшое историческое отступление.

### Большой канон и поэзия персонажей

Одним из почитателей и современных последователей Хлебникова является Эдуард Лимонов<sup>12</sup>. Одно из его характерных стихотворений — «Кто лежит там на диване» (написанное в 1969 году и впервые опубликованное через десять лет за границей в его книге «Русское», 1979):

— Кто лежит там на диване? — Чего он желает?  
Ничего он не желает а только моргает

— Что моргает он — что надо — чего он желает?  
Ничего он не желает — только он дремает

— Что все это он дремает — может заболевший?  
Он совсем не заболевший а только уставший

— А чего же он уставший — сложная работа?  
Да уж сложная работа быть от всех отличным

— Ну дак взял бы и сравнялся и не отличался  
Дорожит он этим знаком — быть как все не хочет

— А! Так пусть такая личность на себя пеняет  
Он и так себе пеняет — оттого моргает

Потому-то на диване он себе дремает  
А внутри большие речи речи выступает

С точки зрения «высокого» канона русской поэзии стихи Лимонова, конечно, неприемлемы. Знаменательна реакция Наума Коржавина (в устном разговоре со мной): «Да что там говорить — персонажи пишут». Другой носитель нормативного восприятия Лимонова сказал в ответ на замечание, что стихотворение «Кто лежит там на диване...» — это, в сущности, современная вариация на тему пушкинского «Поэта»: «Ах, это «Пока не требует поэта...»? Тогда пусть так и говорит: «Пока — не требует — поэта <...>». Реакции эти — такие же, как предполагаемая Н. С. Трубецким реакция Пушкина на Хлебникова: «если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом <...> не нашел бы у <...> Хлебникова даже состава поэзии»<sup>13</sup>. Все подобные высказывания свидетельствуют об актуальности напряжения, существующего между «нормой» и «ненормативным» хлебниково-образным письмом. Обязательно ли говорить «как Пушкин», или можно «как персонажи»?

Противники «поэзии персонажей» охотно разъясняют, что имеются в виду соответствующие персонажи Достоевского — Смердяков, Лебядкин, Максимов, Ракитин. Ссылка на Достоевского существенна для интересующей нас проблемы в целом ряде отношений. Прежде всего, ввиду той роли, которую в его романах играет пародирование — недаром именно ему посвящена пионерская работа Тынянова о теории пародии<sup>14</sup>.

Графоманы Достоевского цитируют, имитируют, перевирают, пародируют Шиллера, Пушкина, Фета, Огарева, Некрасова, народный и городской фольклор и даже откровенно слабую, а то и шуточно-пародийную поэзию (Печерина, Мятлева). Но это в значительной мере — тот же самый набор, что и поэтические стили и клише, «неумело», со сбоями используемые Хлебниковым. Характеризуя стилистическую палитру Хлебникова, В. Марков упоминает одичность XVIII века, романтическую выпренность, Пушкина, Фета, А. К. Толстого, символистскую поэзию, пропагандные революционные стихи, примитивизм фольклора, жестокий городской романс. Все это

подаётся у Хлебникова как бы под знаком высокопарного актерства, гаерства — того, что по-английски называется hamming.

<...>

Конфликт с каноном, только еще более острый и открытый, определяет и весь творческий путь Хлебникова, начиная с раннего непризнания его Академией Вяч. Иванова. Общефутуристический вызов, бросаемый традиции «из будущего», в его случае усилен примитивистско-инфантилистско-языческим отрицанием цивилизации с позиций «прошлого». Любимый лозунг Хлебникова — свобода: «свобода от запретов» литературной конвенциональности (Тынянов), свобода от рамок языка, свобода от размера и рифмы (свободный стих, к которому он приходит в конце), опечатка — свобода от данного мира (Хлебников), свобода от нормативного профессионализма и даже от самого представления об окончательном и едином, «каноническом» тексте, допускающая оставление в стихах «лесов» и существование стихов во множестве равноправных вариантов<sup>15</sup>.

Разрушение нормы, принявшее массовый характер к концу Серебряного века, началось во второй половине XIX века. Параллельно Достоевскому подрывом литературного канона занимаются создатели Козьмы Пруткова, а философского — Ницше, теоретик относительности человеческих ценностей. У Достоевского, Ницше и далее Фрейд, с его трехъярусностью человеческой личности, полифония ранее неприемлемых голосов выходит наружу; затем у декадентов аморализм, демонизм и т.п. овладевают уже и авторским голосом. Таким образом, Хлебников предстает как часть, если не вершина, целого культурного переворота — выламывания из канона и выхода наружу «нехорошего», неблагополучного, неблагонамеренного, неорганизованного, дестабилизирующего голоса персонажа. В поэзии Хлебникову сродни и продолжают его Маяковский и отчасти Есенин (хулиганы), Заболоцкий и обэриуты (абсурдисты), Лимонов (недоучка-нарцисс). В прозе это Зощенко (симпатичный варвар), Платонов (пролетарский философ-самоучка), Ремизов, Пильняк и др. Сказ — как прозаический, так и поэтический, — собственно, и есть не что иное, как канонизированное (в смысле формалистов) графоманство персонажей.

Интересно, что достаточно идентифицировать «графоманскую линию» в литературе, как сразу же обнаруживается, что более или менее явно — по крайней мере, так сказать, пунктиром — она проходит и через периоды, казалось бы, бесспорного господства канона<sup>16</sup>. Сказ и орнаментальная проза 20-х годов, как известно, восходят к Лескову, Гоголю и Пушкину. А элементы нарочитого примитивизма и грамматической неправильности играют существенную роль в стилистике Льва Толстого (в частности, «простой» стиль с неуклюжими повторе-

ниями союзов «что» и «который»; синтаксически смазанный поток сознания; учеба у персонажей — крестьянских детей). Законченным воплощением «большого канона» оказывается тогда лишь Тургенев<sup>17</sup>.

То же в поэзии. Тютчев и Фет, символизирующие, как для героев Достоевского, так и для поэтов и читающей публики XX века, «высокую поэзию», известны своими отклонениями от «нормы»: первый — так называемыми ритмическими курсивами, то есть несоблюдениями метрической правильности, и вообще непрофессиональным, «любительским», отношением к собственному творчеству, а второй — «лирической дерзостью» (Л. Толстой) в нарушении принятых поэтических условностей (безглагольность, тавтологическими рифмами, сдвигами в словоупотреблении и синтаксисе<sup>18</sup>).

Новая русская поэзия вообще началась с неуклюжих опытов Тредиаковского и как бы дурного и полуграмотного перевода с гениального татарского подлинника у Державина (определение Пушкина). Затем, в конце XVIII — начале XIX века, последовала эпоха борьбы архаистов и новаторов, отмеченная с обеих сторон сознательным или бессознательным упором на бессмыслицу и галиматью и отсутствием господствующего стиля. Целым рядом черт эта литературная эпоха перекликается с поэтикой Хлебникова и его времени. Как указывает Ю. М. Лотман<sup>19</sup>, распространение «плохой поэзии» свидетельствует (в этот период, как и веком позже) о крупных сдвигах в эстетической культуре.

Грань между литературной и внелитературной галиматьей стирается. Графоманы и полуграфоманы типа гр. Д. И. Хвостова и В. Л. Пушкина часто пишут «для рифмы»; С. С. Бобров создает «научную» поэзию, построенную на совмещении несовместимого; «архаист» А. С. Шишков выступает как своего рода «новатор-утопист» (подобный в этом смысле Хлебникову); а в «Доме сумасшедших» А. Ф. Воейкова образ автора смешивается со сниженными персонажами этой сатиры. Если учесть, что в стихах Жуковского, крупнейшего из непосредственных предшественников Пушкина, « пленительная сладость » перемежается с «прозой, да и дурной» (обе формулировки — пушкинские), а ближайший последователь Пушкина — Лермонтов — оказался, волей его посмертных издателей, автором массы незрелых стихов, то и в поэзии высокий канон предстанет скорее кратким эпизодом, сводящимся чуть ли не к одному Пушкину. Впрочем, даже он воспринимается некоторыми читателями и критиками как своего рода удачная литературная ипостась Хлестакова<sup>20</sup>.

Интересно далее, что и в недрах канона могут быть обнаружены те же неправильности и сдвиги, что и в «плохих» текстах, но просто менее заметные и вопиющие. Сравним следующие примеры:

Моих друзей летели сонмы.  
Их семеро, их семеро, их сто!  
И после испустили стон мы,  
Нас отразило властное ничто.

<...>

А вы, проходя по дорожке из мауни,  
Ужели нас спросите тоже, куда они?  
(Хлебников, «Моих друзей летели сонмы...»)

«О, пощади меня, панич!»  
Но тот: «Не может», говорю.  
(Хлебников, «Война — смерть»)

Зато я никому не должен  
никто поутру не кричит  
и в два часа и в полдругого  
зайдет ли кто а я — лежит  
(Лимонов, «Я был веселая фигура...»)

Смертный миг наш будет светел;  
И подруги шалунов  
Соберут их легкий пепел  
В урны праздные пиров.  
(Пушкин, «Кривцову»)

По гребле неровной и тряской,  
Вдоль мокрых рыбацких сетей,  
Дорожная едет коляска,  
Сижу я задумчиво в ней...  
(А. К. Толстой, «По гребле неровной и тряской...»)

Сдвиги точек зрения отражаются в употреблении местоимений. В первом хлебниковском примере сдвиги происходят между независимыми предложениями, во втором — между главным и придаточным<sup>21</sup>, а в третьем хлебниковском и следующем лимоновском отрывках — уже в пределах одной фразы, то есть с особенно вызывающим нарушением грамматической правильности. Но аналогичный, по сути дела, сдвиг — от «наш» к «их» — налицо и в пушкинском примере, только там он не обнажен, а скрыт гладким синтаксическим переходом и к тому же хорошо мотивирован надмирным взглядом с того света. В примере из А. К. Толстого (кстати, любимого автора Хлебникова и одного из создателей Козьмы Пруткова) эффект уже скорее намеренно абсурдный: эта строфа, открывающая стихотворение, начинается панорамой, данной как бы в третьем лице, с удаленной позиции некоего подразумеваемого наблюдателя, а когда кадр сужается, то в фокусе оказывается собственное «я» этого наблюдателя.

Грамматика соблюдена, но если «прояснить» ее по-хлебниковски/лимоновски, получим что-то вроде:

дорожная едет коляска  
сидит в ней задумчиво я.

Впрочем, эта парадоксальная перспектива мотивирована описанием того, что «было когда-то» и теперь предстает перед мысленным взором лирического «я».

### Хлебников — Поэт и Председатель

Подспудное присутствие «ненормальности» в самой цитадели канона, как и ее выход на поверхность в более поздних — полифонических или по-новому монологических — структурах, соответствуют известному тезису формалистов о канонизации «младшей ветви» и мысли Якобсона о постоянном сосуществовании в рамках единой семиотической системы множества субкодов. Принцип этот не случайно был сформулирован в XX веке, и притом ближайшими соратниками Хлебникова, поэтика которого являет предельный случай свободного выхода наружу и сосуществования едва ли не всех мыслимых и взаимно конфликтных субкодов русской поэтической культуры. Совмещение в едином авторском голосе разноголосого множества стилевых элементов, к тому же быстро сменяющих друг друга на малых отрезках текста, — вызывающе трудная конструктивная задача, успешное решение которой и является ценнейшим художественным открытием Хлебникова. Итак, чем же мотивирована, или, выражаясь языком современной литературной теории, как «натурализована» (naturalized) в стихах Хлебникова эта хаотическая смесь, на какой человеческий и литературный стержень она нанизана, какого рода «персонажу» приписаны эти стихи?

Прежде всего, этот персонаж оказывается носителем очень «громкого» голоса, в одно и то же время предельно естественного и в высшей степени ненатурального. Если установка Хлебникова на «неправильность», примитив и свободу всячески нарушает условность, то быстрая смена разнородных кусков, напротив, повышает литературность текста, диктуя усиленное интонирование, форсирование голоса, принятие многозначительных поз (ср. соображения В. Маркова об «оперных жестах» и «насильных противопоставлениях» и мои о гаерстве), без чего текст распался бы на отдельные фрагменты. Чтобы «держать» эту ненатурально высокую ноту, и привлекается монструозный персонаж — графоман, шут, маньяк, верифицирующий идиот<sup>22</sup>, подражающий взрослым ребенком. Он же — поэт-ученый, что не противоречит

примитивизму (как полагает Марков), а прекрасно с ним уживается, ибо это псевдоученый, философ-самоучка, каких много среди героев Достоевского, а в дальнейшем Платонова и Зощенко. Естественно, что передача такому доморощенному гению «из персонажей» авторского слова звучит пародией на роль ученого-мудреца, всерьез принятую на себя символистами — Мережковским, Вяч. Ивановым, Брюсовым, Белым<sup>23</sup>.

Таким образом, «пишущий персонаж», который возникает из-за стихов Хлебникова, то есть их подразумеваемый автор, оказывается очень похожим на их реального автора — исторического Хлебникова, каким он известен из его остальных, «практических», текстов и биографических данных. Говоря очень кратко, только Председателю Земного Шара и великому открывателю законов языка, искусства и истории под силу убедительно произнести строки вроде «Русь, ты вся поцелуй на морозе! / Синеют ночные дорожи».

Фигура эта, хотя и выполняющая характерный общеевропейский культурный заказ начала XX века, — типично русская, плоть от плоти русской художественной традиции с ее вековым противостоянием Поэта и Царя, или, по выражению Набокова, литературы и полиции. История этого противостояния отлилась в своеобразный миф, варьирующий, в длинной цепи эпизодов, подлинное или мнимое, трагическое или смешное столкновение / переплетение / слияние ролей Поэта и Царя (и промежуточных между ними Святого, Учителя и Ученого).

Тем или иным образом в этот миф вовлечены биографии, портреты и автопортреты (self-images, «самообразы») Ломоносова, Державина, Радищева, Екатерины II, Жуковского (и Александра II), Рылеева, Пушкина, Николая I, Бенкендорфа, Гоголя, Белинского, Чернышевского, Л. Толстого, уже упомянутых магов-символистов, Горького, Маяковского, Троцкого, Замятина, М. Булгакова, Сталина, Мандельштама, Ахматовой, Зощенко, Жданова, Пастернака, Хрущева, Солженицына... Одним из фарсовых (иногда до гротескности) вариантов этой мифологемы является литературный образ мегаломана с писательскими и государственными претензиями — Хлестакова, Поприщина, Козьмы Пруткина, а в наше время — лимоновского Эдички и Соколовского Палисандра <...> <sup>24</sup>.

На таком фоне вполне закономерным оказывается облачение поэта-новатора в хлебниковские одежды Великого (и смешного) Кормчего народов, наук и искусств<sup>25</sup>. Иными словами, революционные, то есть разрушительные и освободительные, задачи решались Хлебниковым с опорой, отчасти пародийной, на авторитарную поэтическую традицию («Ты — царь...») — сочетание, поразительное напрашивающейся аналогией с историей русского коммунизма<sup>26</sup>.

Таковы стилистические средства, характерологические параллели, психологические мотивировки и общие историко-литературные связи, определившие тот конкретный поэтический облик, который приняла попытка Хлебникова освободить — технически и идейно — русскую поэзию от канона. Несмотря на гениальность Хлебникова, а может быть, как раз ввиду ее масштабов и экстремизма, эта попытка, утопическая, «графоманская» уже в своем замысле, пока что не привела к успеху. Восторжествовали более умеренные формы поэтической революции, представленные Маяковским, Цветаевой, Пастернаком и Ахматовой, поэтика которых во многом впитала уроки Хлебникова, но в целом осталась в рамках «большого стандарта» — морально-политического благородства, силлабо-тонической упорядоченности, языковой и стилистической нормы. Снова проявился давний консерватизм русской поэзии, которая, по замечанию Д. П. Святополка-Мирского, и в эпоху Золотого века сочетала современный ей европейский романтизм с чертами классицизма XVIII века<sup>27</sup>. Разумеется, в XX веке огромную роль в этом сыграла политическая и культурная реакция сталинской эпохи, но так или иначе магистральная линия связана сегодня с именами Окуджавы, Ахмадулиной, Кушнера, Бродского, а «хлебниковское» направление, представленное, скажем, Н. Глазковым, Лимоновым, Мнацакановой, Приговым и др., до недавнего времени существовало на птичьих правах полупрофессиональной младшей ветви.

Впрочем, несомненное возрождение интереса к Хлебникову и его наследникам налицо, и имеет смысл бросить беглый взгляд на некоторые из современных аватар образа «Великого Графомана».

