



Нина БАРКОВСКАЯ

**Стихотворение Велимира Хлебникова
«Усадьба ночью, чингисхань!...»
в историко-литературной перспективе**

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть!
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча,
Тогда я видел палача
И озирал ночную, смел, тишь.
И вас я вызвал, смелоликих,
Вернул утопленниц из рек.
«Их незабудка громче крика», —
Ночному парусу изрек.
Еще плеснула сутки ось,
Идет вечерняя громада.
Мне снилась девушка-лосось
В волнах ночного водопада.
Пусть сосны бурей омамаены
И тучи движутся Батыя,
Идут слова, молчаний Каины, —
И эти падают святые.
И тяжелой походкой на каменный бал
С дружиною шел голубой Газдрубал.

1915

Монографический анализ этого стихотворения был предпринят А. Флакером в статье «Разгадка Ропса»¹. Исследователь предложил аргументированную интерпретацию данного стихотворения в конкретно-историческом аспекте, обнаружив «зашифрованную» военную злободневность, т.е. отклик на вторжение германской армии в нейтральную Бельгию в 1914 г. Имя бельгийского художника

Фелисьена Ропса (автора иллюстраций к «Легенде об Уленшпигеле» Ш. де Костера, эротических гравюр, исполненных «фламандской жизнерадостности»), наряду с именами Гойи, Моцарта, «зарей» Заратустры, образами из сна лирического героя, противопоставляется теме «катастрофического движения войны», обозначенной именами азиатских полководцев. Появляющееся в конце текста имя карфагенского полководца Газдрубала внушает читателю воспоминания о других войнах, о «парадной» истории, сопряженной с поражением. Таким образом, по мнению А. Флакера, в стихотворении реализуется оппозиция лирический герой — жестокий внешний мир; любовь, искусство — война.

Однако в контексте художественных исканий начала XX в. можно интерпретировать данное стихотворение В. Хлебникова и несколько иным образом. Тематические мотивы в стихотворении соотносятся не контрастно, а по принципу подобия. Тематический изоморфизм задан уже приемами поэтики, обеспечивающими связность текста: синтаксический параллелизм в первых шести стихах, анафорический повтор союза «и», кольцевая композиция, благодаря которой срединные «лирические» части охвачены первой и последней частями, с их темами грозы и битвы. Данное стихотворение может быть отнесено к хлебниковскому жанру «заклятий именем», охарактеризованному Р. В. Дугановым². «Заклятие» — это набор магических слов, которые заклинаят, подчиняют воле субъекта некие внешние силы. Л. Силард отмечает связь неопифагорейства В. Хлебникова с идеями А. Белого и П. Флоренского о заложенных в слове потенциях оперативного магизма³; по В. Хлебникову, слова есть слышимые числа бытия, поэтому трансмутация слов, по закону резонанса, способна вызвать преобразование мира.

Лирический герой данного стихотворения В. Хлебникова заклинаят, призывает «бурю и натиск» и в природе (ночная гроза, с ее шумом, громом, молниями), и в человеческой истории (имена великих завоевателей). Газдрубал не вполне точно назван А. Флакером «пораженцем»; да, он потерпел поражение в битве 209 г. до н. э., был убит в 207 г. рабом-кельтом, но до этого он обеспечил победу в битве при Каннах в 216 г., а в 208 г. совершил переход через Альпы, спеша на помощь Ганнибалу; выражение «каменный бал» может быть истолковано и как метафора раскатов грома, и как образ альпийского похода, и как обозначение топота конницы. Имя Газдрубала (а не более знаменитого Ганнибала), возможно, было выбрано В. Хлебниковым из-за энергичного сочетания согласных звуков (г-здр-б), напоминающих и гром, и слово «здоровствовать».

Своим активным волюнтаризмом лирический герой стихотворения напоминает Заратустру, для которого война — апофеоз мужества

(«Я люблю вас всем сердцем, собратья по войне...»). Слово «заклятый» (от «заклятья») означает «непримиримый» (враг). Герой призывает мощную, безрассудную, отчасти даже демоническую стихию вдохновения; «светлый гений» Моцарта противоположен рассудочному «сальеризму»; образ Моцарта в творчестве Хлебникова означает не только «синеву» небес, но и трагическую загадочность «Реквиема»⁴. Ропс изобразил борьбу матриархата и патриархата в цветной гравюре «Бой полов в доисторические времена», исполненной отчасти даже гротескной экспрессии. Заратустра говорил: «Мужчина должен быть воспитан для войны, а женщина — для отдохновения война»⁵. Тема любви, связанная в стихотворении Хлебникова, по справедливому замечанию А. Флакера, с образом «девушки-лососа», восходящим к карело-финскому эпосу «Калевала», лишена светлой гармоничности, разворачиваясь на фоне жутких видений «смерча улыбок», «когтей криков», хохота «палача», утопленниц-русалок. Даже появляющийся в конце четырехстопный амфибрахий с парной рифмовкой мужских окончаний имеет, как показал М. Вахтель, семантический ореол пушкинской «Черной шали», повествующей об убийстве неверной возлюбленной и породившей многочисленные подражания и пародии, вплоть до цикла Д. А. Пригова («Когда я в Калуге по случаю был...»), где, правда, «убийство отменяется, торжествует абсурд»⁶. Напряженный экспрессионизм образности в стихотворении В. Хлебникова соотносим с иллюстрациями Ф. Ропса к «Дьявольским ликам» Ж. Барбе д'Оревилли, «Смертному греху» Ж. Пеладана, «Альбому дьявола» М. Нуайи, с картиной Э. Мунка «Крик» (1893), а в русском искусстве — с цветным офортом М. Якунчиковой «Страх» (1893–1895). Изображенная В. Хлебниковым гроза (в природе, в истории общества, в отношениях людей) близка картине Н. Рериха «Небесный бой» (1912), где также преобладает синий цвет (можно отметить некоторые параллели в духовных исканиях Рериха и Хлебникова: увлечение Рериха Ибсенем и Вагнером, интерес к русской старине, переданный в неистовой красочности декораций к «Половецким пляскам» и «Псковитянке», последующее увлечение Востоком).

Образ активного, волевого героя, призывающего первоначальные, «доцивилизаторские» силы, отвечал духу нового русского искусства в преддверии глобальных потрясений (ср. у Блока в цикле «На поле Куликовом»: «Развязаны дикие страсти / Под ликом ущербной луны...», а позднее — «Скифы»; в романе А. Белого «Петербург»: «Будет — новая Калка!.. Куликово Поле, я жду тебя!»).

Можно обнаружить некоторое сходство предметно-тематического уровня стихотворения В. Хлебникова с одним из ранних текстов А. Белого — вступлением к «Северной симфонии. (1-ой, героической)» (1900, изд. в 1903). Неизвестно, был ли знаком В. Хлебников

с симфонией А. Белого (в 1908–1910 гг. он общался с Вяч. Ивановым, следовательно, имел представление о символистских исканиях; будучи студентом математического отделения Казанского университета, он испытал влияние «математического идеализма» московской школы во главе с Н. В. Бугаевым⁷). Переключка произведений В. Хлебникова и А. Белого могла быть обусловлена и общим в культуре начала века увлечением Ф. Ницше.

Вступление к симфонии содержит детали пейзажа, присутствующие и в стихотворении Хлебникова: небо в синих тучах, шумящие березы и сосны, ветер, ручей. Пейзаж ночной грозы фантастически преобразуется (мотив сна), силы хаоса персонифицируются в образе угрюмого гиганта, который скалил белые зубы, хохотал, напрягал мускулы, подымая тучи, очи его слепила молния; в конце говорится о приближении рассвета, т.е. ночное «безвременье» сменится новым «днем». Возвещает рассвет топот копыт кентавра Буцентавра (ср. у Хлебникова: «каменный бал»). Имя «Буцентавр», в какой-то степени, коррелирует с именем «Газдрубал» девять звуков, три слога, опорные звуки у — а, б — р, з (ц) — д (т), оба имени являются, вероятно, отголосками гимназического курса истории Древнего мира (Газдрубал связан с историей Второй Пунической войны, Буцентавр напоминает о Буцефале — любимом коне Александра Македонского, которого сумел покорить своей воле юный Александр, повернув против солнца, ибо конь боялся своей тени). И симфония А. Белого, и стихотворение В. Хлебникова рисуют космогоническую (эсхатологическую?) картину, захватывающую и землю, и небо, и прошлое, и будущее. Главная тема первой симфонии — тема Времени, она является центральной и для В. Хлебникова.

Однако концепции времени у А. Белого и В. Хлебникова разные, отличаются и приемы поэтики, хотя связь музыки и математики, звука и числа характерна для обоих авторов.

Симфония А. Белого посвящена Э. Григу, с именем которого связано представление о северном модерне. Форма симфонии воплощает мистическую концепцию Духа Музыка (подобный мистицизм не характерен для Хлебникова). Текст А. Белого строится на лейтмотивах, которые скрепляют мозаику эпизодов, обнаруживают созвучия, соответствия. Напротив, повествовательные (нарративные), а значит, и логические, и синтаксические связи весьма ослаблены, чему способствует и графическое оформление текста, в котором отдельные нумерованные фразы не складываются в абзацы.

Вступление состоит из 50 микрофрагментов, 6-я фраза повторяется как 12-я, с вариациями — как 18-я; фраза 1-я звучит как центральная 25-я. Учитывая повторы и принимая во внимание содержание, можно выделить следующие части по объему фраз:

$(6 + 6 + 6) + 3 + (6 + 11) + 3 + (6 + 3)$, или:
 $(18 + 3) + (17 + 3) + 9$, или:
 $21 + 20 + 9$.

Абсолютной симметрии не наблюдается, т.е. присутствует рядность (признак стихового ритма), но отсутствует правильная периодичность. Более правильная закономерность характерна для чередования эмоциональных доминант в каждой из частей. На лексическом уровне присутствуют следующие «музыкальные» темы:

1 часть — дребезжащий голос (струна), старая шарманка, по контрасту — грубый хохот.

2 часть — грозовые песни (трубы битвы), по контрасту — гнусавые песни, дребезжащий голос (струна).

3 часть — лирный голос (атрибут солнечного бога, символ мировой гармонии, преодолевающей диссонансы 1 и 2 частей, символ музыки сфер и т.п.).

Согласно А. Белому, музыка выявляет ноуменальную сущность бытия, объясняет тайну движения, выражает «волнения вечности»⁸.

В стихотворении В. Хлебникова гораздо более правильный стиховой ритм (симфония — ритмизованная проза). Преобладает традиционный четырехстопный ямб с пиррихиями на третьей, реже — на первой стопе (за исключением двух последних стихов). Достаточно отчетливы звуковые переключки: «Заря ночная, Заратустрь!», «Ты ночью, облако, роопсь!» и др. Есть рифмы (за исключением первых шести строк), и они достаточно необычны, т.е. останавливают внимание: смысловой контраст — хохоча / палача, Батыя / святые, составные — изрек / из рек, объединяющие разные части речи — омамаены / Каины (единственный случай дактилической рифмы). Выразительная инструментовка подчиняет себе синтаксис, например, рифма «стирает» логическую паузу: пролетел лишь — смел, тишь. Синтаксис достаточно размытый, со странными инверсиями, не всегда ясно, к какому слову относятся эпитеты: «И вас я вызвал, смелоликих» — «утопленниц» или Чингисхана с Батыем? «И эти падают святые» — «молчания» или великие завоеватели? Зато в стихотворении очень четкий композиционный ритм. 24 строки образуют четыре части по 6 строк каждая, примерно соответствующие четырем частям музыкальной симфонии:

1 часть — быстрая, энергичная (аллегро): «Усадьба ночью, чингисхань!».

2 часть — более медленная (анданте): «И озирал ночную, смел, тишь».

3 часть — сон про «девушку-лосось» соответствует скерцо.

4 часть — пафосный финал, возвращающий тему бури.

Благодаря такой композиции, все темы получают динамическое развитие и созвучие. Л. Гервер видит сходство художественного

мышления Моцарта и Хлебникова в том, что у обоих из мельчайших единиц художественной ткани синтезируется единая целостность⁹. Природные, культурные, психологические «энергии» складываются в единый вектор — в энергию творчества («Идут слова...»). Установка на синтез реализуется и в словотворчестве. А. Белый в симфонии складывал корни слов («бледнокаменное» лицо). В. Хлебников складывает части слов (основы, префиксы, суффиксы). Р. В. Дуганов, характеризуя ономотоморфный пейзаж в форма заклатья, отмечает, что обычный хлебниковский метод состоит в том, что к корню одного слова прививается формальная часть другого. В подобных словообразованиях важны не отвлеченные значения морфем, а именно ощущение гибридности, присутствия двух смыслов, дающих третий. Такие словообразования принципиально метафоричны¹⁰. Например, выражение «сосны ветром омамаены» порождает образ качающихся сосен, гнущихся пленниц, несущихся вперед всадников и т. д.

Итак, главное выразительное средство в данном стихотворении В. Хлебникова — имена собственные, переходящие в обозначение качества действия или в характеристику состояния. Чингисхан, Мамай, Батый («герои степи», по Ю. М. Лотману) воспринимаются как эмблемы хлебниковского «азийства», считавшего Россию — «Востокозападом». По наблюдению В. П. Григорьева, после 1908 г. Хлебников не употреблял западных по происхождению «иностранных слов»¹¹. Объединяя в пределах одного слова несколько морфем, сохраняющих лексическое и грамматическое значение, Хлебников подчиняется словообразовательной парадигме русского языка, родственной другим «синтетическим» по своему строю языкам, таким, например, как санскрит. Словообразовательный «синтетизм» соответствует «симфонизму» картины мира, построенной на основе генерализующих аналогий, когда множество разнородных явлений подчиняется одному верховному принципу¹². Данная особенность творчества В. Хлебникова иронически обыгрывается в стихотворении современного поэта Александра Левина «Наклонительное повеление»:

Рыбина, голоси!
Дерево, улетай!
Ижина, небеси!
Миклуха, маклай!

Спящерица, проснись!
Тьматьматьма, таракань!
Яблоко, падай ввысь!
Усадьба летом, рязань!

Хлебников, каравай
слово свое несъедобное!

Автобус, трамвай
все самое красное, сдобное!

Сладкое — поцелуй,
белое — отпусти,
тихое — нарисуй,
гладкое — перешерсти.

Ясного не мути.
Дохлого не оживляй.
Если ты нем — свисти,
если лама — далай!

Если даже ты сед,
лыс или купорос,
всякий вопрос ответ,
если ответ вопрос.

Будь ты зёл или бобр,
зубр или глуповат,
переведи кадр,
переверни взгляд.

1998

А. Левин включил это стихотворение в сборник «Перекличка»¹³, где его собственные тексты «перекликаются» со стихотворениями В. Строчкова, а также со многими другими авторами (например, по наблюдению М. Сухотина, «Песнь о народных гайаватах» — это горьковский «Буревестник», переложенный на мотив бунинского перевода Лонгфелло, в свою очередь, переложившего индейский эпос на мотив «Калевалы»¹⁴).

«Перекличками» с В. Хлебниковым буквально пронизан весь текст, причем ироническую окраску им придает соотнесенность с «бытовым» контекстом, закрепленным в разговорных фразеологизмах. Начало («Рыбина, голоси!») напоминает о «девушке-лососи», об «утопленницах», чьи «незабудки громче крика», а также заставляет «голосить» (громко кричать, оплакивать) того, кто «нем, как рыба». «Далай-лама» напоминает легенду о Хлебникове-дервише. «Зубр, бобр» перекликаются с названием повести «Дети выдры»; «зубром» называют опытного, умного человека, а по В. Далю, «убить бобра» значит обмануться в расчетах, получить плохое вместо хорошего¹⁵.

Роднит стихотворение А. Левина со стихотворением В. Хлебникова ощущение порыва, динамизма, экстаза, жанр «повеления» (приказания) напоминает «заклятие». Но стихотворение Левина шутовское, его «повеление» «наклонительное», т. е. склоняет или склоняется, название обыгрывает не магические слова, а грамматическую категорию.

В стихотворении А. Левина легкий и абсолютно четкий ритм. Строки короткие, примерно по шесть слогов, тогда как у Хлебникова — до одиннадцати, в основном, совпадают с синтагмой или предложением. Акцентный двухударный стих напоминает народный стих прибауток, считалок, детских стишков. Рифмы точные, сплошь мужские (только один случай дактилических окончаний, как и у Хлебникова). Текст состоит из четверостиший (стихотворение Хлебникова астрофично), связанных синтаксическим параллелизмом. 28 строк (Л. Силард отмечает пифагорейское увлечение Хлебникова числами $4 \times 7 = 28$) по смыслу можно сгруппировать в три части: 3 строфы (12 строк) + 1 строфа (4 строки) + 3 строфы (12 строк). Но это не музыкальная структура, а, скорее, структура логического суждения, умозаключения: 1 часть — эффектные парадоксы, 2 часть — тихий совет, 3 часть — назидание с оттенком запрета и вывод: «Переверни взгляд». (Исчезает и конкретизация образов: не березы и сосны, а «дерево», не «лосось», а «рыбина».)

В такой жестко выстроенной ритмической структуре (парадигматическом пространстве стиха) автор играет словом, свободным от грамматической парадигмы. На основе омонимии окончаний слова переходят из одной части речи в другую: существительные — в глаголы и краткие прилагательные, прилагательные субстантивируются, слово «поцелуй» звучит и как существительное, и как глагол. В третьей строфе («Хлебников, каравай...») актуализируется внутренняя форма фамилии (А. Белый, вслед за А. Потебней, видел образность слова именно в его внутренней форме), что влечет дальше слово «каравай» в значении глагола (бросай? выбирай?) и рифму «трамвай» (кромсай? вези?). А. Левин не изменяет состав слов, а помещает слова в такой контекст, где они воспринимаются совершенно неожиданно. Можно назвать и другие приемы «лингвопластики»¹⁶, делающие слово пластичным, «пластилиновым» (в отличие от «каменных» слов Хлебникова). А. Левин использует графическую пересегментацию: «иже» превращается в «ижину» (хижину? ижицу?), «небеси» означает «улетай в небо» или «не беси», т.е. не раздражай, не грешь. Часть фамилии русского этнографа («маклай») становится глаголом типа «камлай» (по модели «чингисхань»). «Слипшиеся» слова («спящерица») использовались и футуристами (ср.: «времышы»), также, как и порождение нового слова из повторений («Тьматьматьма» — «мать-мать-мать»).

Итак, А. Левин разворачивает шутливую грамматическую импровизацию, словесную «чехарду», поэтому меняется и эмоциональная окраска семантических мотивов: у Хлебникова — камень, тяжесть, у Левина — легкость, полет, у Хлебникова — ночь, темнота, страх, крик, у Левина — свет, тепло («летом»), не синий цвет, а красный,

белый, зеленый («зёл»), не сон, а «проснись!», вместо «утопленниц» — «спящерица» (почти Спящая красавица). Если симфония А. Белого рисовала вечность, а у Хлебникова прошлое выступало залогом будущего, то у Левина все устремлено в будущее, все новое, необычное. Даже архаичные слова у него «мутируют»: «купорос» (поросший купами волос), «зёл» — от зело (зельный — сильный, великий) означают в стихотворении «зеленый», т. е. молодой, совсем юный.

А. Левин, в отличие от А. Белого и В. Хлебникова, не говорит о преобразовании мира, он призывает к изменению собственного взгляда на мир, пользуясь «грамматической транспозицией»¹⁷, мгновенным сдвигом парадигмального зрения. Согласно философии постмодернизма, языковая картина мира определяет жизненную практику. Но, вероятно, и наоборот: новое мироотношение меняет и взгляд на систему языка. А. Левин и близкие ему поэты освобождают слово от жесткой привязки к грамматической парадигме, от обремененности морфемами, сближая русский язык с языками аналитическими, прежде всего, английским. Как полагает М. Эпштейн, в английском языке слово превращается в «корневую» лексему, грамматическая роль которой определяется функционально, т. е. контекстом. Такое слово «передвигается налегке», «источает чистую энергию смысла», легко, без всяких материальных изменений, начинает играть новые роли. В истории русской поэзии М. Эпштейн находит примеры таких слов-радикалов, «лексических инфинитивов» в фольклоре, у Есенина, у Цветаевой и многих других авторов («стынь», «круть», «печаль» и т. п.).

Имитируя такой аналитизм языка, демонстрируя, как транспортабельно слово, А. Левин, возможно, передает особенности мироощущения современного человека, знающего английский как язык международного общения, знакомого с жизнью Европы и Америки, открытого, дружелюбного, толерантного. В этом отношении стихотворение А. Левина может быть воспринято как в некоторой степени полемичное по отношению к «азийству» В. Хлебникова. Строка, прямо отсылающая к стихотворению В. Хлебникова — «Усадьба летом, рязань!» — не только вызывает ассоциации со словами «резать» и «Разин», но и называет дачу в русской «глубинке» (ср.: Тьмутаракань — древний русский город на Таманском полуострове), в есенинских местах; тараканы (как и названные Хлебниковым завоеватели, тоже пришедшие на Русь с востока, из Персии), помимо всего прочего, это «герои» произведений Д. Пригова, В. Строчкова и самого А. Левина. Но строка напоминает и о трагической «Повести о разорении Рязани Батыем», что также полемически соотносится с героическим пафосом стихотворения Хлебникова. Запрет «дохлого не оживляй» можно отнести и к попыткам оживления «утопленниц»,

и вызыванию имен-теней древних завоевателей, и к использованию усложненных (устаревших?) языковых моделей.

Однако М. Эпштейн отмечает, что слова в языках аналитического строя теряют свою «бытийственность», т.е. способность «тянуться корнем и прорасти новыми ветвями, несущими на себе тяжесть предыдущих ветвлений»¹⁸. Н. А. Тэффи в одном из фельетонов с горькой иронией цитировала галлицизм из учебника русского языка, написанного для русских парижан-эмигрантов: «Я видел собака сидеть»¹⁹. Хлебниковские неологизмы сохраняют память языка и истории народа, А. Левин восклицает: «Дерево, улетай!». Стихотворение Левина — не только шутовское «эхо» хлебниковского текста. Современный поэт продолжает тенденции модернизма, «сдвинувшего слово с мертвой точки», и авангарда (по мнению Ю. Тынянова, «Хлебников был новым зрением»). «Перекличка» — это и проверка присутствующих вызовом по именам. В стихотворении А. Левина имя Хлебникова звучит, традиция его «вызвана».

