



Наталия ГРЯКАЛОВА

**«Бой в лубке». К интерпретации фрагментов
«сверхповести» Велимира Хлебникова
«Война в мышеловке»**

Об одном текстологическом казусе

«Война в мышеловке» является примером особого типа циклизации художественных текстов на основе композиционно-тематического метода, который Велимир Хлебников применял с начала 1910-х годов. В наиболее репрезентативной форме он был реализован уже в «сверхповести» «Дети Выдры» (1914), а затем — в «Зангези» (1922), в предисловии к которой дано обоснование новейшего «сверхжанра» в свойственной автору метафорической манере:

Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. <...> Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть (Тв. 473).

«Рассказ» в данном контексте является синонимом композиционно-повествовательной единицы как таковой (у Хлебникова — «строевая единица») вне родовой и жанровой характеристики: отдельную «плоскость» из «колоды плоскостей» могут составлять как прозаические, так и драматургические или стихотворные фрагменты. Современные исследователи склонны видеть в подобной авангардной установке на создание «сверхжанрового» единства аналог монтажа жанров в духе «вторичного синкретизма»¹ или, с учетом неомифологической специфики поэтического мышления Хлебникова, бриколажа², что подразумевает создание нового смысла из неожиданного сочетания разнородных элементов и артефактов.

Понятием «сверхповесть» принято обозначать и те значительные по объему подвижные «сверхциклы», в которых отсутствуют прозаические фрагменты. Так, в издании, подготовленном В. П. Григорьевым и А. Е. Парнисом, «Война в мышеловке» однозначно определена как «сверхповесть» и помещена в соответствующем разделе; встречается здесь и термин «сверхпоэма». Сам же Хлебников называл «Войну в мышеловке» «поэмой». В данной статье в тех случаях, когда речь не идет о «сверхжанровой» специфике произведения, для удобства изложения используется авторская дефиниция.

В «Войне в мышеловке» Хлебниковым были объединены тексты, уже опубликованные в 1915–1918 годах (как правило, с вариантами), и, начиная с 1919 года, новые, включение которых сопровождалось авторской правкой при подготовке отдельных фрагментов к печати (693–694). Кроме того, ряд текстов из «Войны в мышеловке» вошел в подготовленный поэтом, но вышедший уже после его смерти сборник «Стихи» (М., 1923), а также в составленную, но не доведенную до печати книгу под названием «Крыса»³. Таким образом, мы имеем дело с характерным для авангардистской практики явлением открытой динамической структуры, которая реализуется как непрерывный поток вариантов при постепенном нарастании архитектурных элементов и одновременном размывании, диффузии тематической цельности, в том числе за счет усложнения ассоциативности и возрастания роли тропов. Р. Вроон очень точно охарактеризовал «сверхповесть» «Война в мышеловке» как «персональную антологию антимилитаризма»⁴, что подразумевает сдвиг тематической «плоскости» в сторону неординарных творческих решений с учетом соответствующей погрешности.

Заглавие «Война в мышеловке» (первоначальное название «Я и Вы») появилось в связи с занимавшей Хлебникова метафорой судьбы-мыши. Она получила развитие в значительном количестве текстов, в том числе в стихотворении «Вчера я молвил: “Гулля, гулля!”..», включенном в поэму, а также в антивоенной декларации, составленной совместно с Г. Н. Петниковым в ответ на акцию Временного правительства, выпущившего 27 марта 1917 года так называемый «Заем свободы» для сбора средств на продолжение войны «до победного конца», вокруг которого была развернута мощная пропагандистская кампания. В тезисах антимилитаристского выступления бюджетлян были обозначены такие пункты:

1. Мы — смуглые охотники, привесившие к поясу мышеловку, в которой испуганно дрожит черными глазами Судьба. Определение Судьбы как мыши.
2. Наш ответ на войны — мышеловкой. <...> 4. Охалка уравнений рока. (Мы дровосеки в лесу чисел). <...> 7. Кто первый вскочил на хребет дикому року? Только мы. <...> 8. Петля на толстой ноге Войны (СС 6, 267).

Весь этот сложный, с оттенком профетизма метафорический ряд связан с утопическим нумерологическим проектом Хлебникова, согласно которому путем изучения истории войн и на основании выведенных числовых закономерностей в их повторении — «законов рока» — можно предугадать и тем самым предотвратить будущие войны, избавив человечество от грядущих катастроф.

Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока. Вот боевая задача, поставленная себе бюджетлянином. <...> Когда она будет достигнута, он насладится жалким зрелищем судьбы, пойманной в мышеловку, испуганно озирающейся на людей (СС, 6, 260).

«Война в мышеловке» в текстологической версии Григорьева и Парниса состоит из 26 стихотворных текстов, различных по объему и жанровому генезису — от четверостиший, альбомных посвящений до развернутых стихотворений, тяготеющих к эпике. Фрагменты «сверхповести», обозначенные цифрами 2 («И когда земной шар, выгорев...») и 3 («Малявина красавицы, в венке цветов Коровина...»), были впервые опубликованы во «Втором сборнике Центрифуги» (апрель 1916 года) как один стихотворный текст под общим заглавием «Бой в лубке», но при этом отделены друг от друга типографским отступом. Этот графический маркер сигнализирует о двусоставности данного текста, тем более что эти два фрагмента не только строфически неоднородны, но, как будет показано далее, между ними существуют жанрово-тематические различия. В сборнике было напечатано еще одно произведение, впоследствии вошедшее в состав «Войны в мышеловке», — «Страну Лебедию забуду я...». В содержании публикация Хлебникова анонсировалась как «Два стихотворения» — лишний аргумент в пользу единства текста, данного под объединяющим заглавием «Бой в лубке». В то же время известно, что публикаторская практика футуристических издательств была далека от совершенства, да и сам Хлебников разрешал вмешиваться в его сочинения, поэтому целый ряд текстологических вопросов остается открытым⁵. Составители тома «Творений» пришли к компромиссному варианту: фрагменты оформлены как самостоятельные структурные единицы, причем цифра 3 заключена в редакторские скобки, а в примечаниях оговорено, что эти части, «возможно, представляют собой слитные тексты» (Тв.693). Для наглядности воспроизводим первую публикацию с исправлением лишь явной опечатки (точки в конце стиха 10).

БОЙ В ЛУБКЕ

И когда земной шар, выгорев,
 Станет строже и спросит: кто-же я?
 Мы создадим слово полку Игореву
 Или чтонибудь на него похожее.
 Это не люди, не битвы, не жизни,
 Ведь в треугольниках, — сумрак души!
 Это над людом в сумрачной тризне
 Теней и углов Пифагора ковши!
 Чугунная дева вязала чулок
 Устало, упорно. Широкий чугун
 Сейчас полетит и мертвый стрелок
 Завянет, хотя был красивый и юн.
 Какие лица, какие масти
 В колоде слухов, дань молве!
 Врачей зубных у моря снасти
 И зубы коренные с башнями Бувэ!

И старец пены, мутный взором,
Из кружки пива выползая,
Грозит судьбою и позором,
Из белой пены вылезая.
Малявина красавицы в венке цветов Коровина
Поймали небоптицу. Хлопочут так и сяк.
Небесная телега набила им оскомину.
Им неприятен немец — упитанный толстяк.
И как земно и как знакомо!
И то, что некоторые живы,
И то, что мышшь на грани тома,
Что к ворону По — ворон Калки ленивый!⁶

Составители последнего «Собрания сочинений» Хлебникова в реконструируемый ими текст поэмы включили 21 стихотворный фрагмент, причем интересующий нас текст представлен как единый и помещен под цифрой 2 (СС 3, 175–176). Вопрос о соотношении отрывка (фрагмента) и целого, т. е. отдельного стихотворения и того же стихотворения, но в составе «сверхжанрового» образования здесь решается с учетом новой специфики отношений завершеного/незавершеного и их динамики, свойственной авангардистским текстам вообще и хлебниковской авторской текстологии в частности. «Война в мышеловке» квалифицируется как поэма, составленная из самостоятельных стихотворений, и на этом основании принято решение печатать стихотворения «и в качестве самостоятельных вещей, и в составе соответствующей поэмы или сверхповести» (СС 1, 443). Поэтому в данном издании мы найдем «Бой в лубке» включенным в первый том как самостоятельное стихотворение, датированное 1915-м годом, напечатанное с сохранением отступа, как в первой публикации, правда, с необъясненной конъектурой (или пропущенной опечаткой?): во втором фрагменте вместо хлебниковского неологизма «красавицы» (от прилагательного «красивый»), сохраненного, кстати, в тексте поэмы (СС 3, 176), здесь появляется нормативное «красавицы» (СС 1, 323).

Можно было бы согласиться с предложенной версией единого стихотворного текста, если бы не два существенных обстоятельства. Во-первых, тот факт, что сам Хлебников выделил из первопечатного текста его, условно говоря, вторую часть и в усеченном виде как четверостишие включил в сборник 1923-го года «Стихи» и как пятистишие (с разделением первой строки на два стиха) — в материалы к «Крысе»⁷, возможно расценить как исправление допущенной издательством оплошности. Во-вторых, в пользу самостоятельности обоих фрагментов свидетельствуют те визуальные источники, на которые ориентирован диптих «Бой в лубке». А он, как обнаруживается, «вдохновлен» двумя различными по жанру и тематике образцами лубочно-плакатной продукции периода Первой мировой войны.

Война, лубок и авангард

Интерес представителей авангардных художественных направлений 1910-х годов к «наивному» искусству и разным формам народного «примитива», включая лубочные картинки, — явление известное и во многих аспектах хорошо изученное в трудах Е. Ф. Ковтуна, Дж. Боулта, Н. Мислер, Н. Гурьяновой, В. Н. Терехиной.

Ларионова трудно представить без городской вывески, Д. Д. Бурлюка — без каменных скифских баб, Гончарову и Малевича — без лубка и иконы...⁸.

С чем связана подобная актуализация лубка и его эстетизация? Она объясняется несколькими причинами: архаизирующими тенденциями русского авангарда, программно определяемыми как неопримитивизм; поисками обновления художественного языка на путях освоения хроматизма и аперспективной композиции лубка; наконец, стремлением соединить актуализированную архаику с лубочной стилистикой низовой культуры, чтобы в заново создаваемой картине мира представить гиперболический, деиерархизированный, гротескно остранный образ мира в духе поэтики зауми, смыслового сдвига, «смещения плоскостей». Не случайно в числе приоритетных подходов к изучению творчества Хлебникова на первый план выдвигается

принципиальный отказ от иерархичности в выборе материала, готовность рассмотреть в качестве потенциальных интертекстов не только произведения «классиков», входящие в верхний слой литературной традиции, но и тексты самых разных типов, включая произведения массовой культуры, фольклора, рекламы и др.»⁹.

В данном перечне лубок хотя и не упомянут, но, без сомнения, подразумевается. На искусство лубка с его специфическими вербально-иконическими формами были ориентированы многие «интермедиальные» проекты, в которых принимал участие Хлебников (литографированные издания его произведений в виде рукописной книги с иллюстрациями Н. С. Гончаровой, О. В. Розановой, П. Н. Филонова)¹⁰. Вектор его собственных художественных интересов был направлен от иронического, «потешного» лубка («Игра в аду», «Вила и Леший») до гиньоля («Мава Галицийская»), от батального лубка и близкого ему плаката («Бой в лубке», «Тризна», «Одетый в плащ летучих рыб...», «Кавэ-кузнец») до восточных лубочных картинок, образы которых разворачиваются в визуальный кошмар («виденья древнего лубка» в поэме «Переворот во Владивостоке»).

В начале Первой мировой войны лубочная картинка вторично актуализируется. Популярность языка лубка используется в целях пропаганды официального патриотизма и создания образа врага (в последнем случае хорошую службу пропагандистской машине сослужил

изначально присущий лубку сатирический потенциал). «Лишь только раздались на границе первые боевые выстрелы, сейчас же звонким эхо отозвались они в лубке и тысячи, сотни тысяч ярко расцвеченных листков полетели с печатного станка в глубины России, обгоняя газеты и правительственные сообщения», — констатировал известный коллекционер лубочных листов В. Н. Денисов, чья книга «Война и лубок» стала одним из первых опытов описания и систематизации современного военного лубка¹¹. На выпуске военного лубка и различных листков для народа, в том числе стилизованных под старинные образцы, специализировались издательства типо- и хромолитографий И. Д. Сытина, Е. Ф. Челнокова, И. М. Машистова, И. А. Морозова, М. А. Стрельцова в Москве, В. М. Шмигельского, Р. Голике и А. Вильборг, А. Павловой в Петрограде, М. С. Козмана в Одессе. Печатанием лубочных картинок в начале войны было занято более 60 типолитографических заведений Российской империи. Издавались монументальные серии «Европейская война», «Военные картины», галерея портретов, а также «Военные карикатуры» и сатирические парафразы старинного лубка «Война русских с немцами»¹². Таким образом, в изобилии были представлены три основных лубочных жанра: батальный, портретный, сатирический. В этой отрасли активно работали художники, близкие к «Миру искусства»: Д. И. Митрохин, Г. И. Нарбут, Ю. К. Арцыбушев, О. А. Шарлемань. К производству лубочной продукции подключились «левые» художники. В первые же месяцы войны в Москве было организовано издательство «Сегодняшний лубок», специализировавшееся на выпуске литографированных лубков и открыток¹³. Среди его участников К. С. Малевич, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, В. Н. Чекрыгин, Д. Д. Бурлюк, И. И. Машков, В. В. Маяковский: авангардное жизнетворчество включало в свою парадигму общественный и политический активизм. Издательство просуществовало недолго, до начала ноября 1914 года, но, безусловно, не могло не обратить на себя внимания. «<...> представители крайнего (“футуристического”) течения в живописи, поклонники уличного искусства (вывесок) пришлось тут как нельзя впору. Их примитивный рисунок, звонкие детские краски, дерзкая рифма — нашли здесь применение. Разумеется, это уже не стиль, или не только стиль, но и стилизация, подделка под стиль подлинно народного искусства», — замечала в своем обзоре Вера Славенсон, критик, далекий от новейших течений¹⁴. Звучали и более одобрительные голоса. Искусствовед С. К. Исаков, оценивая экспонаты выставки «Война и печать» (Петроград, ноябрь — декабрь 1914), указывал на специфику «нового лубка»:

Подлинный лубок сумели создать одни лишь футуристы. Только у них в работах есть грубоватая тяжесть и меткая характерность лубка, только они сумели подыскать и крылатое словцо к картинке¹⁵.

В ряду художественных откликов «левых» художников на современные события выделялись ориентированные на лубочную традицию графические листы Н. Гончаровой «Мистические образы войны», изобразительность которых соответствовала эсхатологической тональности в восприятии мирового катаклизма. Жизнеутверждающая яркость лубка здесь уступает место монохроматизму, устойчивые образы Страшного суда и аллюзии на Апокалипсис сочетаются с футуристическими метафорами скорости и покорения пространства — аэропланами. Михаил-архистратиг, воины-монахи Пересвет и Ослябя соседствуют с изображенными на других листах солдатами, одетыми в серую униформу, ведомыми в бой небесным воинством. С. Бобров откликнулся на графический альбом художницы рецензией, помещенной в том же сборнике «Центрифуги», где был опубликован хлебниковский «Бой в лубке», противопоставив строгость и стилистическую сдержанность литографий Гончаровой аляповатому военному лубку в его массовом изводе¹⁶.

К середине 1915 года, с изменением политической ситуации, неудачами на фронтах, превращением войны из победной баталии в монотонное, многотрудное и многострадальное дело снижается и популярность героического лубка. Нарастает ощущение всеобщего катастрофизма, «окопная» война оборачивается прозаической стороной — томительной повседневностью, «тем бездельем, той скукой, той пошлятиной»¹⁷, в атмосфере которых она теряет свое величие и дегероизируется. Человек утрачивает себя в безликой массе, становясь безвольным орудием убийства или бессмысленной жертвой. Таким образом, на первый план выдвигаются содержательные — психологические, экзистенциальные — компоненты, которые чужды самой природе лубка. Постепенно теряет свою притягательность и «батальный экзотизм» — воссоздание на полотне военных сражений отдаленных исторических эпох (В. М. и А. М. Васнецовы, Н. К. Рерих). Художественный критик Я. А. Тугендхольд обратил внимание на «невозможность батальной картины», ибо в современной войне отсутствует зрелищность: в ней нет «торжественного ритма древнего единоборства», «нет военачальника впереди на коне, с повелительным жестом», в ней нет и «живописности костюмов — она знает лишь земельный защитный цвет», война становится все более «незримой» — «эта война-“лабиринт” не может быть вмещена в эстетические рамки искусства»¹⁸. Именно в эту эпоху создаются предпосылки для возникновения основополагающих феноменов культуры XX века — экзистенциализма и экспрессионизма.

Художественный вектор смещается в сторону агрессивной экспрессионистической образности, адекватной историческому моменту и поэзису катастрофического: изломанность линий, деформация тел, кричащие цветовые пятна, отказ от светотени, тяготение к безобраз-

ному, намеренная гиперболизация (О. Розанова, В. и Д. Бурлюки, П. Филонов). Кубофутуристические метафоры утраты цельности, фрагментации предмета и тела, распада мира на части, антропофагии приобретают онтологический статус, фиксируя катастрофическое состояние мира в глобальных масштабах.

«Воистину в метафорические сады входим мы...»

Даже на фоне иконичности словесного авангарда поэтика Хлебникова выделяется доминированием в ней экфразии. Однако усложненность поэтического языка, изобилующего метафорами, метонимиями, перифразами, катахрезами, обилие неологизмов и сознательный аграмматизм затрудняют поиск непосредственных и потенциальных визуальных источников отдельных образов и целых стихотворений, тем более что последние могут быть инспирированы, как уже отмечалось, самыми разными артефактами, включая предметы бытового обихода (например, фигурная чернильница — «С утробой медною / Верблюдо...» (СС 2, 200–202)). Программный симультаннизм авангарда, допускающий синхронизацию имен, явлений, событий, относящихся к различным историческим эпохам и географическим локусам, также ставит барьеры на путях интермедиальных штудий.

Случай с диптихом «Война в лубке» не принадлежит к энигматическим парадоксам. Вопрос филиации текста снимается авторским заглавием — это однозначно лубочные картинки периода Первой мировой войны. Здесь важно найти авторское «кодовое слово», чтобы направить поиски в нужное русло. К первой части диптиха таким ключом является название французского броненосца «Бувэ» («Bouvet»; в первопечатном тексте — без кавычек), ко второй — неологизм «небоптица» (аэроплан) и упоминание малявинских «баб» («Малявина красивицы...»). Эти маркеры еще более ограничивают «территорию лубка», отсылая в первом случае к тематической серии, посвященной морским сражениям, во втором — к сатирическому лубку гендерного содержания, сюжет которого связан со сбитым аэропланом. Ну и, конечно, не следует забывать о том, что «Хлебников был новым зрением», а «новое зрение одновременно падает на разные предметы»¹⁹.

Морские сражения начального периода войны — предмет, поглощавший внимание Хлебникова и занимавший его воображение в процессе поиска математического алгоритма событий мировой военной истории. Исходным импульсом (импринтингом) этой почти маниакальной страсти послужила русско-японская война и один из ее трагических эпизодов — поражение русского флота при Цусиме. На основе широких исторических параллелей поэт-будетлянин выводит нумерологическую закономерность: битвы на море происходят с перио-

дичностью в 317 лет и/или кратной этому числу. На этом основании он создает историософскую концепцию временны́х повторов, применяя ее к текущим событиям и пытаясь предсказать сроки и результаты будущих морских сражений. Соответствие записей Хлебникова современным реалиям подтверждается материалами прессы, дававшей подробную информацию о крупных боях и гибели судов союзников и противника, сопровождавшуюся в ряде случаев фотоснимками²⁰. Свои историософские выкладки Хлебников представил в брошюре «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне», вышедшей в декабре 1914 года (СС 6, 83–101), и позже, уже в апреле 1915 года, в письме к М. В. Матюшину сообщал о продолжении своих вычислений (СС 6, 174). Параллельно, в качестве своего рода иллюстраций к отдельным «реконструкциям», были написаны стихотворения, где события отдаленного прошлого «рифмуются» с «созвучной годино́й» — морскими баталиями сентября — октября 1914 года. В итоге создается симультанная композиция, подобная четверостишию, помеченному «1147»:

Лишь Нурэдинова секира
 Эдессу город бросит в прах,
 «Кресси», и «Хог», и «Абукир»
 Исчезли с ужасом в волнах (СС 1, 316).

Здесь год взятия эмирами Мосула Имад-ад-Дином и его сыном Нуредином крепости Эдесса, занятой ранее крестоносцами, соотношен на оси временны́х повторов с военной операцией в Северном море: 22 сентября 1914 года в результате атак немецкой подводной лодки в течение часа были последовательно потоплены британские крейсера «Абукир», «Хог» и «Кресси».

«Бой в лубке» (первая часть) также корреспондирует как с трагическими реалиями мировой войны (во время дарданелльской операции стран Антанты 18 марта 1915 года французский эскадренный броненосец «Бувэ» подорвался на mine и затонул, унеся с собой 660 жизней), так и с нумерологическими изысканиями Хлебникова. Профетизм, как известно, входил в конструируемый поэтом образ: «Я умею угол великих событий, отделенных временем в несколько лет, видеть в маленьких чертежах сегодняшнего дня» (Тв. 571). В первой части диптиха эта связь отмечена именем Пифагора Самосского, древнегреческого математика, философа, создателя учения о переселении душ (метемпсихоз), занимавшегося также астрономическими вычислениями. Пифагорейцам принадлежала мысль о количественных закономерностях развития мира; числа, пропорции изучались и с целью познания человеческой души (ср.: «Ведь в треугольниках, — сумрак души!»). В «Досках судьбы» Хлебников поставил имя философа и геометра в ряду тех, кто предвидел «победу

числа над словом». Подразумевается здесь и пифагорейская «музыка сфер» — учение о космосе как симметрично расположенных и настроенных в определенный музыкальный тон сферах (ср. в «Досках судьбы», лист 3 «Азбука неба»: «<...> Пифагор слышал звезды, как звуки, а в звуках искал звездных небес...»²¹). Отсюда образ «Пифагора ковши» «над людом в сумрачной тризне»: звезды Большой и Малой Медведицы составляют, как известно, фигуры, напоминающие ковши (соответственно Большой и Малый). Тогда и упоминание в тексте «углов» и «треугольников» логично соотнести скорее с теоремой Пифагора и его философией числа, чем с «геометризованными формами современной живописи» (СС 1, 507), которая в аллюзийный контекст данного фрагмента напрямую не входит.

Текст Хлебникова характеризуется мультиперспективностью — и в этом он согласуется с практикой художников авангарда. После историософского вступления и декларации о создании в постапокалиптическом будущем нового эпоса в соответствии с архетипом — «Словом о полку Игореве» — следует переход к той части, которая, собственно, и навеяна лубочной серией, посвященной морским баталиям. По наблюдению систематизаторов лубочных картинок военной поры, современная военная техника

сильно поразила и оплодотворила фантазию лубочников. Тут и блиндированные автомобили, и бронированные поезда, и цеппелины, парящие в небе, аэропланы, сражающиеся в воздушном пространстве при свете прожекторов, наконец, подводная лодка, от которой гибнут броненосцы и пр.²²

Морские сражения первых месяцев войны дали сюжетную основу целому ряду лубочных картин как анонимных, так и авторских: «Бой между английским и германским флотами в Северном море» (№ 28), «Морской бой на Северном море» (№ 183), «Морской бой на Черном море» (№ 184), «Первый большой морской бой» (№ 227), «Победа английского флота в морском бою у острова Гельгоlanda» (№ 237) и др. Лубочная картина художника Д. И. Митрохина «Морской бой» (№ 182) часто репродуцировалась в иллюстрированных журналах, а также в цветном варианте была переведена на обложку книги Вл. Денисова «Война и лубок». Художественно-иллюстративная цель батального лубка наряду с его повествовательностью — передать эмоцию боя, его напряжение, динамизм, прибегнув при этом к сознательному упрощению. Как правило, такие лубки сопровождались печатным текстом, заимствованным из официальных сообщений и разъясняющим изображенное.

Хлебниковский экфрасис метафоричен и экспрессивен, насыщен перифразами («Чугунная дева вязала чулок / Устало, упорно», «И старец пены, мутный взором, / Из кружки пива выползая, / Грозит судьбою и позором...»). По-лубочному гротескный «старец пены, мутный взором»

ром»²³ и «мертвый стрелок», который «завянет, хотя был красивый и юн», антиномично противопоставлены и образно конфигурируют хлебниковскую идею: мировая бойня развязана «старцами злобными» против «государства 22-летних» — один из отчетливо выраженных лейтмотивов «Войны в мышеловке». Образ «Врачей зубных у моря снасти / И зубы коренные с башнями Бувэ!» (в современных изданиях в качестве окончательного текста закреплен вариант: «И зубы коренные, но с башнями “Бувэ”!») (Тв. 455; СС 3, 176) основан на визуальной метафоре: двухтрубный броненосец, оснащенный орудийными башнями, ассоциируется с оскаленной челюстью, а корабельные мачты, дула артиллерийских пушек и прочая арматура, размещенная на палубах, — с инструментами дантиста. Так поэтика катастрофического обогащалась за счет экспрессионистского образотворчества, которое начинало активно осваивать современные «технемы».

К другому жанру военного лубка — сатирическому — восходит вторая часть диптиха и, строго говоря, к «бою» отношение имеет лишь ироническое, что свидетельствует о его слабой связанности с заглавием и, соответственно, о правомочности его выделения в самостоятельный фрагмент в составе «сверхповести» «Война в мышеловке», как это и сделано в томе «Творений». Это экфрасис в чистом виде, в единстве описательной и нарративной функции. Предмет описания — лубочная картинка под названием «Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан» (№ 13), выпущенная литографией товарищества И. Д. Сытина, которая атрибутируется художнику-плакату и карикатуристу Д. С. Моору. Ее сопровождает подробное описание случая, ставшего предметом карикатуры:

На русской границе опустился неприятельский аэроплан, в котором находилось несколько австрийских летчиков-офицеров. Увидев это, к аэроплану бросились наши бабы, работавшие на соседних полях. Кто с вилами, кто с граблями бросили они на австрийцев и храбро ударили в атаку. Напрасно угрожали австрийцы револьверами, даже произвели несколько выстрелов; храбрые этого нисколько не устрашили, а продолжали наступать и, наконец, осилили неприятеля, задержали его, а сами за это время отрядили одну из баб за помощью. Скоро прискакали стражники и арестовали неприятеля²⁴.

Действие происходит на территории Восточной Галиции, часть населения которой составляли русины, — локус, как известно, мифогенный для Хлебникова, в том числе и в аспекте «славянского единства». Правда, в тексте допущено сознательное смысловое смещение: тощий австриец, оказавшийся «в плену у баб», превращен, в угоду стереотипу, в толстяка-немца («Им неприятен немец — упитанный толстяк»). На лубочной картине художник сохранил этнографическую характерность женской одежды, схожей с малороссийской: белая рубаха

с красной вышивкой по вороту и рукавам, юбка из цветной материи, яркие мониста на шее и пестрая повязка на голове, внешне похожая на венок. Здесь поэт точно следовал визуальному источнику — лубку, но ввел в свой экфрасис метонимию — «в венке цветов Коровина», которая репрезентировала детали картины К. А. Коровина «Северная идиллия» (1886), написанной в условно русском стиле (на фоне северного пейзажа изображена группа девушек в русских сарафанах с венками из цветов на голове). Более значимо для Хлебникова имя Ф. А. Малявина. Серия созданных художником живописных полотен, с которых полыхнул на зрителя огненно-красный вихрь образов русских «баб» («Бабы», 1904; «Две бабы», 1905; «Вихрь», 1906; «Пляшущая баба», 1913 и др.), демонстрировала радикальное, если не сказать — провокативное, отступление от канона репрезентации «женского». Хлебникову художник казался близок органической природой таланта, как и обертонами национального мифа, в том числе и в его проективном аспекте: для него Малявин — «дерзкий красочный мятежник», «Разин алого холста», «давший <...> неслыханную свободу красному цвету, из которого в языческом сумраке выступает смуглая женщина русских полей, он своими холстами первый приучил глаз зрителя к “красному знамени”. Так красное пламя его души рвалось навстречу нашего времени» (СС 6, 146).

Завершают данный фрагмент два симультанных образа: зловещий ворон из одноименной поэмы Эдгара По и вещей ворон древнерусского эпоса. Насыщенная образной риторикой статья «Западный друг» (1913), проникнутая антитевтонским пафосом, проясняет данное противопоставление. Негативно оценивая антиславянские выступления Австро-Венгрии, Хлебников обратился здесь к рефрену поэмы Э. По и ее сквозному образу: «Вокруг белоликой Славии с криком “никогда” <...> носится ворон Австрии», — и далее делал обобщающий вывод: «Зарубежный Запад обратился в кузню, в которой лихорадочно куется меч войны» (СС 6, 70). В таком случае «ворон Калки» (не важно, что в «Повести о битве на реке Калке» нет упоминания ворона, зато «Слово о полку Игореве» изобилует орнитологической символикой) прочитывается как метасимвол всей военной истории России, с ее победами и поражениями. А знакомая «мышь на грани тома» напоминает об утопических надеждах речетворца-судьболова поймать «войну в мышеловку».

