



**Вяч. Вс. ИВАНОВ**

**Структура стихотворения Хлебникова  
«Меня проносят на слоновых...»**

Среди стихотворений Хлебникова, отнесенных Н. И. Харджиевым к «черновикам и отрывкам», сохранилось следующее:

- I  
1. Меня проносят <на> <слоно>вых  
2. Носилках слон девицедымный.  
3. Меня все любят — Вишну новый.  
4. Сплетя носилок призрак зимний.
- II  
5. Вы, мышцы слона, не затем ли  
6. Повиснули в сказочных ловах,  
7. Чтобы ласково лилась на земли,  
8. Та падала, ласковый хобот.
- III  
9. Вы, белые призраки с черным,  
10. Белее, белее вишенья.  
11. Трепещите станом упорным.  
12. Гибки, как ночные растения.
- IV  
13. А я, Бодисатва на белом слоне,  
14. Как раньше, задумчив и гибок.  
15. Увидев то, дева ответ<ила> мне  
16. Огнем благодарных улыбок.
- V  
17. Узнайте, что быть <тяжелым> слоном  
18. Нигде, никогда не бесчестно.  
19. И вы, зачарован<ны> сном,  
20. Сплетайтесь носилками тесно.
- VI  
21. Волну клыка как трудно повторить.  
22. Как трудно стать ногой широком.  
23. Песен с венками, свирелей завет.  
24. Он с нами, на нас, синеокий.

(НП, 259)

Ключом для понимания основного образа этого стихотворения должна служить индийская миниатюра, несомненно, навеявшая Хлебникову этот образ. Миниатюра изображает пронесение Вишну на слоне, который образован сплетением женских фигур. Двуплановость этого образа на индийской миниатюре привлекла внимание С. М. Эйзенштейна, который через 24 года после того, как Хлебников воплотил этот пластический образ в стихах, анализировал индийскую миниатюру (не зная о стихотворении Хлебникова) в работе по теории монтажа<sup>1</sup>. Соответствующее место из его недавно изданного трактата «Монтаж» заслуживает подробного цитирования:

Интересующий нас в данную минуту «момент» будет по линии формирования сознания тем самым, когда обобщение, понятие еще не целиком сумело «выделиться» из предметности частного случая. Когда обобщенное понятие, например, «несения» не может еще отделиться от представления наиболее привычного «носителя». Именно такой случай как раз по поводу этого действия закрепился в одной очень любопытной весьма древней индусской миниатюре <...> Следует предположить, что в этом случае композиционный обобщающий контур предстанет не обобщенной динамической схемой, а сохранит в себе элементы полуабстрагированной изобразительности. Именно так дело и обстоит с предельной ясностью на нашей миниатюре. Миниатюра эта изображает сонм райских дев, переносящих с места на место бога Вишну. Изображены девушки, несущие фигуру сидящего мужчины. Действие изображено совершенно точно. Но автору мало этой изобразительности. Он хочет со всей полнотой передать идею того, что девушки несут Вишну < ... >

Мы помимо предметного изображения заставляли еще композиционные элементы — в частности, контур — вторить тому же содержанию, но представленному в виде наибольшей степени обобщения по тому же содержанию. Мы выносили обобщение за пределы непосредственного изображения в область композиционного. расположения изображаемого. Так же поступает и наш индус. Но он не ограничивается тем, что было бы сделано в более поздний этап развития. Он «идею» того, что одни несут другого, перекладывает не в игру объемов между собой, не в соразмещение масс, не в распределение напряжении по контурам или <в> выразительно <е> членении <е> пространства, вторя в этом содержанию действия фигур. Он поступает иначе. Он знает, что царственное перенесение связано с восседанием на слоне. Что индусские раджи и высокие представители власти в торжественных случаях проезжают через народ на слонах. И идея торжественного перенесения у него неразрывно связана со слонем, то есть <с> тем, кто переносит раджу в торжественных случаях. Но здесь божество несут девушки, а не слон! Что же остается делать? Как одновременно соединить изображение несущих девушек и «образ перенесения» слона? Наш мастер находит выход! Вглядитесь в контур, по которому собраны девушки и их развивающиеся одежды. Все эти фигуры и детали собраны по контуру, который совпадает с абрисом, силуэтом... слона! Этот поразительный и единственный в своем роде пример наглядно нам показывает, как обобщение вырастает из предпосылки конкретно изобразительного порядка. И что даже в своем еще не очищенном виде оно берет на себя композиционную функцию. По ходу нашего разбора мы один раз сказали не просто перенесе-

ние, а царственное перенесение. Я думаю, что предложенный образец можно прочитывать двояко. Как случай первичного простого, переносного смысла, чем, по существу, является всякое слово, и как случай метафорической характеристики. То есть толковать контур слона как желание выразить сверх показа перенесения еще и идею перенесения как такового. Или толковать этот контур слона как желание выразить идею царственного перенесения. Рассуждение пригодно для обоих случаев. Придерживаясь же второго, мы просто еще больше расширяем горизонт наших соображений. Мы лишний раз подчеркиваем, что наш тип обобщения есть обобщение художественного типа, то есть обобщение, художественно и эмоционально окрашиваемое. Тот или иной тип обобщения, который мы через композицию применяем к изображению, заставляет его звучать в той тональности, которую мы желаем придать изображаемому Явлению... Идеей было перенесение. Образом было царственное перенесение. Средством была «метафора» слона<sup>2</sup>.

Эйзенштейна эта индийская миниатюра поразила наличием в ней той двойственности изображения и образа, одновременно слитых и разъединенных, которая для него самого (начиная с самых ранних работ) была основным принципом искусства. Как Эйзенштейн замечал в том же «Монтаже», его в двадцатые годы

очень увлекала двойная экспозиция. Причем двойная экспозиция предметов, резко различных по масштабности. Может быть, это были еще не изжитые симпатии к пространственной многоплановости кубизма, пересадкой коей в кино они до известной степени являлись сами. Но сейчас я подозреваю, что это было скорее всего увлечение в смутной еще форме той многоплановостью и двуплановостью, которая сейчас определяется уже не как трюковая игра, а как глубокое осмысление тех двух планов, неразрывно единых, в которых предстает всякое явление, представляя собой изображение самого явления, через которое как бы двойной экспозицией просвечивает обобщение его содержания<sup>3</sup>.

В качестве примера Эйзенштейн приводит двойную экспозицию гармошки на фоне пейзажа в своем раннем фильме «Стачка», где абстрагированность крупного плана перерастала в «абстрагирование самой гармошки: ее фотооблик был доведен до набора сходящихся и расходящихся светлых полос<sup>4</sup>. Близость принципов построения этого кадра к «пространственной многоплановости кубизма» можно подтвердить прямым сравнением с теми картинами Пикассо. Брака и Хуана Гри (одного из любимых художников Эйзенштейна), где композиция включает музыкальные инструменты, разложенные на плоскости. Можно не сомневаться в том, что индийская миниатюра, о которой писал Эйзенштейн в «Монтаже», и его (как раньше Хлебникова) привлекла именно этой многоплановостью.

Само внимание художников первых десятилетий нашего века к традициям, лежащим за пределами классической европейской пластики, объясняется внутренней переключкой этих традиций и новейших

течений (5) (в качестве одного из самых разительных примеров можно указать на роль выставки негритянской скульптуры в творческом развитии Пикассо и Модильяни). Как писал тот же Эйзенштейн в своих автобиографических записках,

режущая незавершенность мексиканской пластики, эскизность перуанских сосудов, сдвиг в пропорциях негритянской пластики — вот что нравилось моему поколению<sup>6</sup>.

То было время, когда неожиданно раздвинулись рамки европейской культуры — пока еще только для знатоков искусства, сравнительной этнографии и истории религий, что так хорошо передал Хлебников в строках:

Туда, туда, где Изанаги  
Читала Моногаторн Перуну,  
А Эрот сел на колени Шангти  
И седой хохол на лысой голове Бога походит на снег,  
Где Амур целует Маа-Эму.  
А Тиэн беседует с Индрой,  
Где Юнона с Цинтекуатлем  
Смотрят Корреджио  
И восхищены Мурильо.  
Где Ункулункулу и Тор  
Играют мирно в шашки.  
Облокотись на руку,  
И Хоккусаем восхищена  
Астарта — туда, туда!<sup>7</sup>  
(СП 1, 193)

Использование образов индийской традиции вместе с европейскими отличает и «Пустынную землю» Т. С. Элиота (в особенности третью и пятую ее части), в примечаниях к которой автор подчеркивает роль сравнительной антропологии (и, в частности, «Золотой ветви» Фрейзера) не только для этой поэмы, но и для всего своего поколения<sup>8</sup>. Поль Валери, отмечая важность неевропейских культурных традиций для Европы, видел в их усвоении одну из важнейших проблем будущего<sup>9</sup>. В ряду этих великих европейских поэтов первой половины века, рано оценивших значение неевропейских культурных традиций, Хлебникову принадлежит особое место. Широкое понимание искусства и науки нашего времени позволило Хлебникову предвосхитить ту оценку вклада индийской мысли в мировой запас идей, которая все чаще слышится в новейших трудах по естественным наукам и по философии в наше время (достаточно напомнить хотя бы заключение книги Шредингера «Что такое жизнь», перекликающееся с заметкой Льва Толстого о карме, и недавно напечатанный труд Вернадского<sup>10</sup>. Тема

Азии воплощена, например, в таких стихотворениях Хлебникова, как «Азия» (СП 3, 122), «О Азия! тобой себя я мучу» (СП 3, 123), в его «Письме двум японцам» (СП 5, 154), продолженном в декларации, обращенной в 1918 г. к угнетенным народам Азии<sup>11</sup>. Одним из первых в начале века Хлебников понял, что образы художников стран Азии и символы великих азиатских религий вторгаются в европейское искусство как предтечи будущих исторических потрясений.

В заметке «О расширении пределов русской словесности» в 1913 г. Хлебников замечал, что для русской словесности Индия «какая-то заповедная роща» (НП, 341), а в 1918 г. он мечтал о времени, когда «проследование индусской литературы будет напоминать, что Астрахань — окно в Индию»<sup>12</sup> (НП, 351), ср. «Сквозь русских в Индию, в окно» («Хаджи-Тархан»).

Одним из воплощений этих мечтаний было прозаическое произведение «Есир», где появляется герой гость из Индии (СП, 4, 89–90) и описывается путешествие Истомы по Индии — стране «искания Истины»<sup>13</sup> (СП 4, 205). Близкая тема звучит в «Детях Выдры», где «сын Выдры думает об Индии на Волге» (СП 2, 148). «Сладкозвучные Индии дщери» появляются и в других стихах тех же лет (СП 2, 205). По времени написания к «Детям Выдры» примыкает письмо, датированное 1912 г., где выдвигается задача «сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе»<sup>14</sup> (СП 5, 298). Стихотворение, приведенное в начале настоящей статьи, датированное около 1913 г., может рассматриваться как одна из вех на этом пути в Индию.

В этом стихотворении «люди и божества имеете»: девы несет воплощение Вишну, с которым себя отождествляет автор. Вишну (упоминаемый и в других вещах Хлебникова, например, в «Есире»), вероятно, мог привлечь внимание поэта прежде всего множественностью своих воплощений. Это подтверждается тем, что в строке 13. в качестве образа, тождественного Вишну, выступает Бодисаттва, несомненно, в качестве аватары божества. Отождествление самого автора с Вишну («Вишну новый», строка 3) и с Бодисатвой («А я, Бодисатва», строка 13) вполне согласуется с индийским пониманием воплощений Вишну: «Теория аватар или воплощений Вишну особенно значима. Это представление, основополагающее для мифологии. Великие люди Индии так часто в прошлом рассматривались как аватары божества, и эта тенденция до сих пор иногда заметна и в наши дни»<sup>15</sup>. Однако отождествление Вишну, Бодисаттвы и автора стихотворения едва ли следует рассматривать только в связи с такими автобиографическими высказываниями Хлебникова, как: «В 1913 г. был назван великим гением современности, какое звание храню и по сие время» (НП, 352). При всей ценности такого признания (и других, ему аналогичных) для выяснения психологи-



ческих истоков стихотворения, датируемого 1913 г., исследование самого текста стихотворения позволяет предложить и другую его интерпретацию.

В стихотворении Вишну (или Бодисаттва), отождествляемый с автором стихотворения, изображается как предмет поклонения и любви несущих его дев («Меня все любят», строка 4; «Дева ответила мне Огнем благодарных улыбок», строки 15–16; характерен повторяющийся эпитет «ласково», «ласковый» в строфе II). Возможность истолкования здесь любви не только как отвлеченного поклонения божеству, но и как любовной страсти согласуется с особенностями экстатического культа Вишну. Поэтому последняя строка (24-я), заключительный эпитет которой отнесен к автору («синеокий»), может быть истолкована и как восторженный любовный возглас. С точки зрения психоаналитической интерпретации такое толкование несомненно. Но одновременная обрядовая интерпретация, выводящая за пределы индийского ритуала, изображенного на миниатюре, дается в предшествующей строке (23-й): «Песен с венками, свирелей завет». Такая смысловая двуплановость стихотворения, относящегося одновременно к поэту и к Вишну (Бодисаттве), вторит отмеченной выше пластической двуплановости миниатюры.

Стихотворение распадается на две части, из которых одна (состоящая из первых 3 строф) формально характеризуется исключительно женскими рифмами (дактилическое окончание словоформы «растения» в конце строки 12 следует признать чисто орфографической особенностью чернового текста; можно с уверенностью предложить чтение «растенья»). Вторая часть стихотворения (строфы IV–VI) формально характеризуется мужскими рифмами во всех нечетных строках. В строфах IV и V рифмующимся словом в первых строках (13 и 17) является слон — ключевое слово («слово-тема») стихотворения (в разных падежных формах — «слоне», «слоном»), тогда как в 1 строфе в строке 1 рифмующимся словом (образующим женскую рифму) является прилагательное, образованное от того же слова: «слоновых». Точная фонетическая рифма к форме «слоновых» (строка 1) содержится в строфе II (строка 6) в рифме «ловах», тогда как в соответствующих рифмах «новый» (строка 3) и «хобот» (строка 8) повторяются лишь отдельные фонемы (6 ударное во всех случаях) и отдельные различительные признаки (губности, ср. б в «хобот» и в в «слоновых»), причем иногда в обратном порядке (ср. х в начале словоформы в «хобот» и в конце в «слоновых»). Эти четыре женские рифмы связывают воедино первые две строфы первой части, так же как первые две строфы второй части связаны мужскими рифмами, образованными разными падежными формами ключевого слова «слон».

Первая строфа представляет собой единственное в стихотворении четверостишие правильного четырехстопного ямба с пропусками метрического ударения только на третьем четном слоге (в 1 строке и предположительно во 2-й, где, однако, сложное слово «девицедымный» может иметь ослабленное второе ударение в месте, приходящемся на третий четный слог). Иначе говоря, ритм этого четверостишия отвечает самым простым принципам обычного «классического» (послепушкинского) ямба. Ритмическая простота композиции компенсируется крайней усложненностью синтаксического построения. В обоих предложениях, образующих это четверостишие, субъект не выражен явным образом: первое безлично («меня проносят»), второе содержит местоименный субъект «все», отвлеченный характер которого позволяет уяснить только наличие квантора общности. Реальный субъект — слон, образованный сплетением женских фигур («слон девицедымный»), вводится в первое предложение только посредством несогласованного приложения к второму ключевому слову «носилки» (выделенному переносом), где сама последовательность н-с-л шифрует основные согласные фонемы первого ключевого слова «слои» по методу анаграмм<sup>16</sup>. В первых двух строках стихотворения эти согласные фонемы повторяются несколько раз: «проносят на слоновых Носилках — слон...», тогда как гласная фонема того же ключевого слова повторяется в четырех упомянутых выше женских рифмах. Таким же несклоняемым приложением к объекту «меня» вводится и образ несомого божества в строке 3; изолированные сочетания существительного с определением «слон девицедымный» и «Вишну новый» симметричным образом разрывают ткань обоих предложений (что подчеркивается созвучием «девицедымный» — «Вишну»), Симметричность структуры этих предложений подкрепляется параллелизмом зачинов: «Меня проносят» — «Меня все любят» в нечетных строках и повторением второго ключевого слова «носилки» в четных строках. Впечатление синтаксической разорванности в первом предложении усиливается переносом, выделяющим форму «носилках», во втором же предложении — благодаря вставленному несогласованному приложению «Вишну новый» обособляется деепричастный оборот «Сплетя носилок призрак зимний»<sup>17</sup> (с повторением ударного й в трех последних словах, отвечающих ударному и в слове Вишну). Такая мозаичность синтаксической структуры и невыраженность субъекта оставляет неясной природу того слона или тех носилок, которым посвящаются две следующие строфы.

Строфы II и III представляют собою симметрично построенные обращения автора (отождествляемого с Вишну в строфе I) к несущим его девам. Каждая из этих строф начинается личным местоимением

«вы», противопоставленным винительному падежу местоимения «я» в первой и третьей строках I строфы и именительному падежу местоимения «я» в начале IV строфы (и соответственно 2-й части) стихотворения. Приложением к этому местоимению вводится метафора дев как «мышц слона» (строка 5); «сказочные ловы» напоминают об охоте па слонов и образе любви как охоты. Сочетание именительного надежа имени существительного с родительным падежом «мышцы слона» функционально эквивалентно таким же двусловным сочетаниям «Вишну новый» и «слон девицедымный» в первом четверостишии, по для строф II и III характерна категория множественного числа в отличие от единственного, показательного для строфы I (где множественное число слова «носилки» переводится в единственное благодаря тому, что оно принадлежит к *pluralia tantum*, а также благодаря соположению «носилок» с существительными в единственном числе — «слон» и «призрак»). Множественное число, отличающее нее именные и глагольные формы (кроме ключевого слова «слон») в строках 5–6, сменяется единственным лишь в строках 7–8 при раздельном описании деталей всего множества дев. Здесь вновь выступает характерная затуманенность субъекта, опущенного в строке 7 («Чтобы ласково лилась на земли» — не указано кто; имеется в виду та дева, которая касается земли; зашифрованность увеличивается метафорическим употреблением глагола «литься») и обозначенного в строке 8 лишь указательным местоимением («та») в сочетании с именным оборотом («ласковый хобот») того же типа, что и «слон девицедымный», «Вишну новый» (ср. «мышцы слона») в предшествующих строках. Двуплановость всей картины подчеркивается тем, что эта именная конструкция, содержащая формы мужского рода, выступает в качестве приложения к форме женского рода та, что объясняется двойкой природой девы, о которой здесь говорится: в общей процессии этой деве пришлось быть хоботом, падающим, но не касающимся земли. Звуковое единство всей строфы II достигается повторением фонемы л по два раза в каждой строке кроме строки 7, где эта фонема встречается 4 раза (из них 2 в начале соседних слов: «ласково лилась»); характерно, что л является одной из составляющих фонем ключевого слова слон<sup>18</sup> (ср. в строке б форму «повиснули» с характерным набором фонем с-н-л, ради которого — а также и по соображениям метрического характера — могла быть выбрана эта глагольная форма с суффиксом ну: «повиснули» вместо «повисли»). Звукопись, осуществляемая с помощью сочетания этой фонемы с однотипными гласными, особенно очевидна в парах «лилась — земли» (строка 7) и «падала — ласковый» (строка 8), где преимущественное значение согласной фонемы вытекает из безударности гласной в «земли» и «падала».



Строка 7, где осуществляется переход от множественности всех дев к изображению отдельных дев — деталей картины, выделена не только звукописью (числом повторяющихся л, вдвое превосходящим его повторяемость в других строках), но и ритмически — сменой трехстопного амфибрахия, проводимого во всех строках строф II и III кроме этой, трехстопным анапестом (иначе говоря, введением дополнительного начального безударного слога — с легким отягчением его благодаря самостоятельности слова «чтобы»). Отягчения на первом безударном слоге в строфе II в амфибрахических строках имеются только в начале («Вы») и конце («Та») строфы — в обоих случаях дополнительное ударение приходится на местоимение.

Симметричность построения строф II и III подчеркивается одинаковостью их ритма и одинаковой синтаксической и ритмической ролью местоимения вы в начале каждой из этих строф.

Приложением-обращением, аналогичным конструкции «мышцы слона» в строке 5, вводится цветовая характеристика дев в строке 9 — «белые призраки с черным», точно передающая цвета миниатюры. Строка 9 перекликается со строкой 4 не только повторением слова «призрак» (с характерной грамматической трансформацией формы единственного числа в I строфе в форму множественного числа в строфе 111), но и цветовым эпитетом, потому что эпитет «зимний» в 4 строке (с повторением фонем а и и, характерных для слова «призрак», определением к которому служит это прилагательное) должен быть понят как «белоснежный». Сравнение с белым цветом вишни в строке 10, быть может, говорит и о естественной для Хлебникова связи индийской миниатюры и японских пейзажей, на которых так часто встречается белый образ вишни (ср. сочетание «Ни хрупкие тени Японии, Ни вы, сладозвучные Индии дщери» в стихотворении Хлебникова, где обращение к дочерям Индии напоминает синтаксическую и ритмическую структуру разбираемых строф). Двойное понимание всей картины как ритуальной процессии и как любовного несения Вишну девами особенно явно выступает в строках 11–12, где эпитеты «упорный» (где может быть оживлена внутренняя форма слова, т. к. девы служат упором для Вишну) и «ночной» ближе отвечают второму пониманию (но при этом «ночной» может быть и цветовым соответствием эпитета «черный» в первой строке той же строфы). Строфа III характеризуется большей цельностью синтаксической организации, чем две предшествующие; показательно, в частности, то, что именная конструкция «ночные растения» вводится не как приложение, подобно аналогичным конструкциям в предшествующих строфах, а с помощью сравнительного оборота (с «как»). Этим строфа III напоминает следующие за ней строфы.

Переход от первой части стихотворения ко второй отмечен не только указанным выше изменением рифмовки, но и ритмически — переходом от трехстопного амфибрахия к комбинированному четырех- и трехстопному (ср. цитированное выше «Ни вы, сладкозвучные Индии дочери»). Здесь впервые в начале IV строфы появляется именительный падеж местоимения I лица (в I строфе выступавшего лишь в винительном падеже, а в двух следующих строфах отсутствующего) в сочетании с развернутым приложением «Бодисатва на белом слоне» (ср. выше «Вишну новый»). Преемственность с предшествующей строфой достигается повторением эпитетов белый и гибкий (в строфе IV применяемого не к девам, как в III строфе, а к несомому ими богу-автору). Противопоставление всех трепещущих дев в переносимого ими задумчивого бога в строках 15–10 сменяется ответом одной девы богу-автору, явно не совместимым с картиной, изображенной па миниатюре (Вишну, изображенный па миниатюре, не может видеть улыбок несущих его дев, да и они его не видят), и вновь напоминаящим о возможности истолкования всей картины как любовной сцены. Но в V строфе вновь автор обращается ко всем несущим его девам, поощряя их изображать слона (причем двуплановость дев, сплетающихся в носилки, и слона — носилок подчеркивается словом «бесчестно», относящимся к этой двуплановости). Ритм этой строфы не вполне ясен, т. к. при замене гипотетически прочтенного эпитета «тяжелым» каким-либо четырехсложным прилагательным 17 строку можно было бы интерпретировать как четырехстопный амфибрахий (которым написаны соответствующие нечетные строки предшествующей строфы). Остальные строки V строфы написаны тем же трехстопным амфибрахией, что и строфы 11 и 111 и четные строки строфы IV: тот же ритм возникает в конце заключительной (VI) строфы стихотворения. Синтаксическое строение строфы V отчасти напоминает структуру строф II и III, ритмически с нею сходных. Но личное местоимение вы в строфе V не выносится в начало строфы, а, напротив, стоит на первом ударном слоге в третьей строке этой строфы, тогда как в первых двух строках содержится лишь глагол в форме 2 лица множественного числа без соответствующего местоимения или существительного. Вместе с тем, если в строфах II и III за местоимением «вы» следовало приложение — имя существительное с определением («мышцы слона», «белые призраки с черным»), то в строфе V за тем же местоимением следует обособленное определение, соединяющее образ мифологического шествия с образом любовной сцены — «И вы, зачарованны сном». Упоминание «слона» и сочетание «сплетайтесь носилками» в строке 20 (при «сплетя носилок» в строке 4) возвращает к строфе I, но в строфе V содержится обобщение, выводящее за пределы единичного перенесения — «быть... слонем Нигде, никогда не бесчестно».

В заключительной строфе (VI) соединены оба метра стихотворения — ямб, которым написана 1 строфа, и (во многих строках изосиллабичный ямбу) амфибрахий, которым написаны следующие строфы<sup>19</sup>. VI строфа начинается таким же описанием деталей образа слона, как то, что выше разбиралось в строфе II. Если там фигура женщины, касающейся земли, дана лишь метафорически («ласково лилась на землю»), то в VI строфе об этом говорится уже со всей определенностью: «Как трудно стать ногой широкой»<sup>20</sup>. Напротив, изображение женщиной клыка слона представляется метафорически: «Волну клыка как трудно повторить» (со звукописью сонорных: л — л, р — р и повторением гласного у — у). Последовательное развертывание синтаксически целых единств здесь обрывается и снова появляется синтаксическая мозаика, как в первых строфах: за двумя параллельными оборотами с «как трудно» следует именное предложение, дающее общую картину обряда (не совпадающего с миниатюрой) и заключительный возглас, где за личным местоимением он следует отъединенное от него обособленное определение синеокий. Столь же мозаичен и ритм последней строфы, где подряд идут строки пятистопного ямба с цезурой и пропуском предпоследнего метрического ударения, полноударного четырехстопного ямба, четырехстопного дактиля и трехстопного амфибрахия. Но эта ритмическая и синтаксическая мозаика, как и образы последней строфы («Он с памп, на пас») воспринимаются на фоне подготавливающих их предшествующих строф. Если в I и IV строфах автор, отождествляемый с переносимым богом, говорит от собственного лица, а во II, III и V строфах он же обращается к девам, сплетающимся в слоновых носилках, то в VI строфе впервые голос передается самим этим девам, а Вишну — автор упоминается лишь в третьем лице: «Он с нами, на пас» (с характерным для всего стихотворения противопоставлением личных местоимений в разных лицах и числах). Структурный анализ в последней строке и строфе, как и в предшествующих, выделяет противопоставления верха — низу, мужчины — девам, его спокойствия — трепетанию дев, его единственности — их множественности, его подчеркнутым антропоморфности и слонобразности всего шествия дев.

Подбор слов стихотворения сходен с архаизирующей лексикой таких поэтов, отчасти близких Хлебникову ранней поры, как Вячеслав Иванов (ср. выше об архаизирующих тенденциях в синтаксисе стихотворения). Число новообразований невелико — к ним можно отнести лишь своеобразное употребление формы лова (ср. древнерусское «ловы дЪяти» в значении «охотиться») и сложное слово девицедымный, расположенное в I строфе симметрично по отношению к заключительному сложному слову синеокий.

Предложенный выше разбор задуман как одна из возможных иллюстраций того, что 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. Внимательный анализ обнаруживает тонкое сплетение всех этих элементов, складывающихся в единый образ — подобно женским фигурам на индийском миниатюре, вдохновившем Хлебникова.

