



Нина СЕГАЛ (РУДНИК)

«Зверинец» В. Хлебникова: Слово и изображение

Слово и взгляд — два аспекта чтения и анализа поэзии Хлебникова, названного Ю. Н. Тыняновым «новым зрением»¹. Представление об особых отношениях между лексическим и визуальным рядами в поэме «Зверинец» существовало уже на уровне авторского замысла. В известном письме к Вяч. Иванову от 10 июня 1909 г. Хлебников указывает на собственно художественную интенцию, лежащую в основе создания произведения: «Я был в Зоолог (ическом) саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с Исламом». Этот визуальный импульс порождает в письме логическое построение, связывающее в единой мифологеме происхождение и существование мировых религий с внешним обликом животных: «После короткого размышления я пришел к формуле, что виды — дети вер и что веры — младенческие виды. Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и Ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни. Я в спокойном лице верблюда читал развернутую буддийскую книгу. На лице тигра какие-то резы гласили закон Магомета. Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик). Волнующие нас веры суть лишь более бледный отпечаток древле действовавших сил, создавших некогда виды».

Путешествие по Зоологическому саду и пристальное вглядывание в облики зверей оборачивается в замысле Хлебникова этиологической мифологемой, грандиозность масштаба которой им прекрасно осознается и подчеркивается. «Вот моя несколько величественная точка зрения, — пишет он в завершении изложения замысла «Зверинца» и добавляет последний пассаж, очевидно, желая акцентировать близость своей концепции идеям Вяч. Иванова о восхождении — нисхождении, имеющим глубокие корни в мировой литературе и философии, от бл. Августина до Ницше: «Я думаю, к ней может присоединиться

только тот, кто совершал восхождения на гору и ее вершину. Приведу вам дурно мной сложенные строки о том же» (НП, 356).

Футуристическая установка на визуальность становится порождающим началом «Зверинца» как одного из парадигматических текстов русской литературы². Мотивный комплекс, связанный с понятием «взор, взгляд, глаз, зрение, смотрение», столь важный в целом для поэзии Хлебникова³, является центральным в «Зверинце» как в отношении формы (его роль в структуре текста очевидна), так и в плане содержания. Понимание текста «Зверинца» должно, согласно этой футуристической установке «взгляд — слово», опираться и на внимательное чтение — дешифровку идиостиля Хлебникова⁴, и на пристальное вглядывание в визуальные комплексы, встающие за отдельными словами, строками и текстом в целом. Связь между этими двумя рядами, как будет показано ниже, является способом создания композиции и сюжета поэмы, однако начать следует с ее хронотопа, к которому заглавие «Зверинец» имеет непосредственное отношение.

* * *

Хлебников намеренно не употребляет в тексте принятые выражения «зоологический сад» или «сад зверей», как, например, сделает это впоследствии Вяч. Иванов в поэме «Младенчество» (1916), написанной под влиянием «Зверинца». Лексема «зверинец» обозначает, согласно словарю В. Даля, «место для содержания зверей и диких животных в неволе» или «собрание зверей, содержимых напоказ»⁵. У Хлебникова семантика этого слова гораздо шире. Соотношение между названием «Зверинец» и первым словом поэмы «Сад» («О Сад, Сад!») позволяет предположить изначально существующую корреляцию между этими двумя лексемами. Ни разу далее в тексте не употребляется слово «зверинец», тогда как «сад» — неотъемлемый конструктивный компонент произведения. Соответствующие морфологические аналогии к слову «зверинец» говорят прежде всего о положительных семантических значениях, связанных с представлением об огражденном пространстве, ср., например, «детинец» — синоним слова «кремль», также внутренняя крепость в кремле или внутреннее укрепление в такой крепости⁶; образовано по аналогии с выражением «аки дитя в утробе материнской». Слово «Зверинец», вынесенное в заглавие поэмы, корреспондирует с представлением о заповедном, укромном месте, где находятся ценности, моральные и физические.

В русской литературе с таким заповедным местом слово «зверинец» соотносится после знаменитой сказки Екатерины II «Царевич Хлор» (1781–82 гг.), специально написанной для ее внука Александра (следует добавить, что сказка Екатерины была включена в гимназические учебники в качестве обязательного чтения). Действие сказки связано

с путешествием по азиатскому загадочному Зверинцу, где на пути царевича и сопровождающего его сына Фелицы Разума встречаются добродетели и пороки, преодоление которых ведет к вершине горы, на которой растет заветная Роза без шипов. Мотив Зверинца стал важным сюжетообразующим фактором не только русской литературы (см., например, очерк Воейкова «Прогулка в селе Кускове», где он пишет о зверинце в английском саду как о месте встречи с Божественным откровением), но и русской садово-парковой архитектуры. Как известно, на основе сюжета сказки Екатерины II архитектором Н. А. Львовым была построена легендарная Александрова дача по соседству с Павловским парком⁷, ставшая одним из русских воплощений идеи «воспитания в саду», столь важной впоследствии для представлений Александра I о воспитании молодого поколения русского дворянства, достаточно напомнить о Царскосельском Лицее.

В соответствии с этой интертекстуальной параллелью пространство хлебниковского Зверинца может быть рассмотрено как аллегория России, воплощение ее традиций, литературы и истории со времени создания «Слова о полку Игореве», обозначающего в поэме исходную точку культурного отсчета, и до настоящего времени. «Зверинец» создается на фоне недавнего поражения в русско-японской войне и ситуации 1905–1907 гг., в атмосфере подготовки грядущих празднований 100-летия победы в Отечественной войне 1812 г. и 300-летия дома Романовых и, конечно, уже в предчувствии будущей катастрофы — Первой мировой войны и последующих событий, коренным образом изменивших облик России. В этом отношении идея воспитания человека в заповедном саду и путь восхождения, с ней связанный, становится чрезвычайно актуальной. Она является структурной основой текста Хлебникова, а многочисленные превращения животных и людей, воплощенные в лексических и визуальных комплексах, служат необходимыми знаками читателю.

Используемый Хлебниковым способ организации пространства в целом восходит к средневековой традиции, ставшей основой европейской садово-парковой архитектуры, в которой сад понимался как аналог книги, предполагающей особый способ чтения и понимания. Так, следует вспомнить о типе организации садового пространства в эпоху Ренессанса и Барокко в Европе, основанном, как пишет Д. С. Лихачев, на сюжете жизненного пути человека, «встречающего аллегорические наставления в виде групп на сюжеты басен Эзопа, а в XVIII в. — Лафонтена». В основе этой структуры сада изначально лежала католическая эмблематика лабиринта монастырского сада, изображающая крестный путь Христа, или путь человека, «которого за каждым углом поджидают смертные грехи или пороки, встречаются добродетели и т. д.»⁸. Такое устройство садов стало популярным

в России со времени Петра I, в частности, по распоряжению Петра Летний сад был устроен в соответствии со скульптурными группами животных из басен Эзопа, смысл которых сам царь любил пояснять гуляющим⁹. Хронотоп поэмы Хлебникова, несомненно, актуализирует эту идею сада, воспринимающуюся очень современной на фоне ницшеанских идей, напомним о названии главы «Как “истинный мир” наконец стал басней.» из книги Ф. Ницше «Сумерки идолов, или Как философствуют молотом»¹⁰. На фоне этой традиции садов и связанных с ними текстов хронотоп «Зверинца» еще более уточняется как аллегорический. Эта аллегория в пространственно-временном планах должна включать в себя те избранные Хлебниковым факты российской истории, которые станут отрицательными или положительными эмблемами — символами на пути создания нового человека — воплощения чаяний страны. Таким образом, лексема «зверинец», вынесенная в заглавие поэмы, оказывается связанной с большим комплексом визуальных, литературных и философских значений.

Говоря о хронотопе «Зверинца», необходимо сказать, что представление об обращении к животному миру, в результате которого должен быть создан новый человек, уже существовало в мировой культурной традиции. «Книга Джунглей» Р. Киплинга и «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше могли бы считаться прямыми предшественниками «Зверинца», однако их герои, также совершающие путь восхождения на вершину (гора у Ницше, скала совета у Киплинга), — плоть от плоти первозданной природы, живут в единстве с ней и приходят в мир, чтобы научить людей и животных ее подлинному языку. Лирический герой «Зверинца» связан не с хронотопом дикой природы, а с хронотопом культуры, прежде всего российской культуры. Повествование развивается в хронотопе русской истории, литературы и живописи, и его организатором является образ лирического героя поэмы Хлебникова, за которым просматривается образ самого автора. Если поставить вопрос о том, каким образом этот хронотоп культуры находит непосредственное формальное выражение, то следует прежде всего обратить внимание на композицию поэмы.

* * *

Следуя идее Ю. Н. Тынянова о необходимости соотнесения формы, прежде всего графического облика стихотворного текста на бумаге и его содержания¹¹, резонно обратить внимание на то, как выглядит «Зверинец» в этом отношении. В его графике слева с очевидностью выделяется вертикаль, образованная анафорой «где» с вкраплениями междометия «О» (1), союзов «А» (4, 10), «И» (23) и лексемы «Сад» (1, 27, 28). Слово «Сад» определяет горизонтальное членение текста на две

части, меньшую верхнюю (27 стихов) и большую нижнюю (31 стих). Две параллельные конструкции, столь характерные для творчества Хлебникова и для искусства русского авангарда в целом¹², образованы тремя сложноподчиненными предложениями, состоящими из главного назывного, в первом и втором случае с редупликацией — обращением (1 — «О, Сад, Сад!», 27 — «Сад, Сад» и 28 — «Сад»), и разным количеством придаточных места (двадцать пять стихов — придаточных предложений в первом случае, одно во втором и тридцать в третьем случае). Если расположить в требуемом формате текст поэмы на одном листе бумаги и обвести его контуром, то легко увидеть, что графический образ «Зверинца» с несомненностью соотносится с буквой «В» — первой буквой имени поэта.

Именно таков визуальный облик первой поэмы Хлебникова, предназначенной изначально для публикации в журнале «Аполлон». Факт намерения публикации «Зверинца» в этом издании весьма существен. Небезынтересно в этом отношении обратить внимание на то, что текст Хлебникова вполне соответствовал широко распространенной в 1900–1910-х гг. матрице символистского стихотворения, создателем которой был, как указывает М. Л. Гаспаров, В. Брюсов¹³. Брюсов описывает ее следующим образом в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии»: «Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-либо подобное, излагалось строфами с “богатыми” рифмами (чаще всего — иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод в форме отвлеченной мысли или патетического высказывания — и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых,.. и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией»¹⁴. Факт ориентации на произведение, включенное в гимназический учебник («Слово о полку Игореве», «Сказка о царевиче Хлоре»), также является, по мнению М. Л. Гаспарова, характерной чертой этой символистской традиции¹⁵. Именно это «машинное производство», о котором Брюсов говорит в 1922 г. с пренебрежением, сделало возможным создание такого замечательного текста, как «Зверинец». Его поэтический язык, новый тип художественного мышления, с которым связаны композиция «Зверинца» и способ создания сюжета преобразили эту символистскую модель.

Самим поэтом «Зверинец» воспринимался в качестве символического послания *urbi et orbi*, что подтверждает авторская рецепция текста как программатического. В довоенном стихотворении «Я переплыл залив Судака...» (конец 1909 — начало 1910) Хлебников цитирует строки поэмы с чувством гордости за правду, вовремя сказанную в лицо русскому народу: «Я сказал, что сердце современного русского висит,

как нетопырь. / И люди раскаялись» (Тв. 61). В «Автобиографии» 1917 г. он также считает необходимым упомянуть о «Зверинце». Его текст, имеющий форму начальной буквы имени (и «Виктор», и «Велимир» здесь могут быть в равной степени существенны), безусловно, эмблематический, что соответствует избранному способу создания хронотопа. Отсюда возникает вопрос о соответствующем способе анализа.

В этом плане совершенно необходимой является классическая работа Вяч. Вс. Иванова «Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...»»¹⁶, где анализ текста производится на основе соотношения внешнего контура и его внутреннего наполнения по типу индийской миниатюры, легшей в основу произведения. Форма «Зверинца» — хлебниковского текста в форме буквы, заполненной изнутри многочисленными образами, — не в меньшей степени соотносится с предложенным в статье Вяч. Вс. Иванова методом исследования.

Х. Баран, развивая положения статьи Вяч. Вс. Иванова, отметил, что в индийской иконографии божеств тип такой миниатюры был достаточно известен¹⁷. Следует добавить, что вообще в индийском и персидском искусстве, которым столь интересовался Хлебников, композитные (наложенные друг на друга) объекты широко распространены, особенно в мусульманском искусстве XVI–XVII вв.: это не только слоны, львы, верблюды, кони, составленные из фигур девушек, воинов и / или различных животных и птиц¹⁸, но и созданные аналогичным способом образы царственных особ, например, царя Соломона и царицы Савской¹⁹. Индийские и персидские композитные объекты оказали большое воздействие на европейское искусство, например, на искусство итальянского Ренессанса и, в частности, на творчество Арчимбольдо, типологически совпадая с влиянием античным, в том числе с космогонией Исидора Севильского в «*Natura rerum*», согласно которой человек «составлен» из частей космоса и планет. Композитные объекты и эстетика парадокса получают дальнейшее распространение в маньеризме и в целом в европейском искусстве XVII в.²⁰

Приемы композитной живописи достаточно широко использовались и в искусстве каллиграфии, оказавшей большое влияние на европейскую традицию. Русская книжная графика также развивалась под этим влиянием, напомним об изначально напрашивающемся сопоставлении с буквицами и заставками в средневековых рукописных книгах, в том числе и в русских летописях, украшенных сочетанием растительных и животных компонентов (ср. распространенный в XIII–XIV вв. тератологический или «звериный» стиль). Естественно предположить, что для Хлебникова — художника, Хлебникова — футуриста принципы создания композитного объекта, близкие к идее симультанности, окажутся одним из характерных приемов создания текста «Зверинца», его композиции и сюжета.

Структуру сюжета поэмы Хлебникова достаточно легко выявить при условии, что текст будет разделен на ряд словесных картин — вербальных аналогов графических, живописных и т.п. произведений. Их сочетание в определенном порядке, напоминающем о столь распространенном в эпоху Серебряного века жанре цикла, позволяет с достаточной степенью точности описать сюжет и композицию «Зверинца». Употребляя термин «словесная картина», поясним три его аспекта применительно к анализу данного текста:

1) способ создания словесной картины связан как с хлебниковским идиостилем, так и с целым рядом средств, имеющих отношение к невербальным видам искусства, например, к раннему кино;

2) футуристический принцип визуальности диктует Хлебникову особые приемы цитации широко известных литературных и живописных произведений. Этот вид цитаты широко применяется им в «словесных картинах», организующих текст поэмы;

3) текст «Зверинца» строится не только на последовательности образов, входящих в состав «словесных картин», но и на принципе их композитности.

В общей сложности в сюжете «Зверинца» можно выделить восемь словесных картин, по четыре в каждой части поэмы: I — картина современного мира накануне бедствий (строки 1–10); II — предупреждение о грядущих испытаниях на фоне грандиозной карты России и торжественной песни во славу ее (строки 11–14); III — образы злых сил, ведущих к искажению природы и русского человека, которым противопоставлен символ победы (строки 15–19); IV — образ изначального строения мира и связанная с ним тема великих книг (строки 20–27); V — тема жалобы и мольбы на фоне символов катастрофы (строки 28–37); VI — тема бунта и связанная с ней проблема истинного героя (строки 38–49), VII — образ истинного героя (строки 50–56); VIII — сожаление о минувших героических временах (строки 57–58). Предлагаемый анализ сюжета будет связан с этим делением на словесные картины. Позволим себе предпослать ему несколько общих замечаний, касающихся жанра и структуры текста.

* * *

В плане определения жанра «Зверинца»²¹ следует обратить внимание на высокую, торжественную установку, напоминающую о жанрах красноречия, прежде всего о жанре «слова», которое поддерживают многочисленные аллюзии, реминисценции и, наконец, прямое упоминание «Слова о полку Игореве» в последнем стихе. Эта установка во многом объясняет присутствие в «Зверинце» особой интонации торжественности, складывающуюся из тона прославления России и тона обиды, злобы и раздражения по поводу ее временных пора-

жений, из которых надлежит извлечь должный урок. Само по себе присутствие этого тона «Слова» говорит в пользу жанра поэмы и соотносится с широкой картиной духовного, нравственного и политического состояния страны накануне Первой Мировой войны. Выраженная оформленность и компактность текста заставила в свое время Н. Степанова сделать предположение о том, что хлебниковский «Зверинец» — длинное стихотворение²². Однако эта визуальная завершенность обманчива. У сюжетно-композиционной структуры «Зверинца» есть определенная цель, явно превышающая задачу сколь угодно большого стихотворения, и потому эту внешнюю законченность справедливо было бы сравнить с кинопроектором, верх которого по форме напоминает расположенную по горизонтали все ту же букву «В». Так же, как раскручивается пленка в кинопроекторе, а на экране появляется изображение, графическая сетка текста поэмы Хлебникова как композитного произведения предполагает пристальное всматривание в возникающие в ней причудливые образы людей и зверей, движущиеся в определенной последовательности, пересекающиеся, накладывающиеся один на другой. Это движение определяет сюжет произведения, которое лишь внешне может быть уподоблено метафорической машине, порождающей бесконечное количество «звериных» образов²³. Отметим явное стремление Хлебникова в «Зверинце» к созданию произведения, явно превышающего рамки стихотворения: структурное соединения стихов между собой, включающее семантическое растягивание и наращивание за счет создания лексико-визуальных конструкций, эвокация все новых и новых примеров из истории, литературы, философии, живописи и т. д. Основная особенность сюжета Хлебникова — его постоянное увеличение, находящееся в прямой зависимости от времени вглядывания — чтения поэмы. В этом плане «Зверинец» сопоставим с большими живописными полотнами типа знаменитых «Композиций» Кандинского и опять-таки с поэтическим кинематографом. В результате создается сюжет поэмы, сравнимой с такими символистскими текстами, как «Возмездие» А. Блока, начатое в том же 1909 г. и романом А. Белого «Петербург».

Прототип поэмы «Зверинец» — это, безусловно, «Also sprach Zarathustra» Ф. Ницше, идеи которого столь значимы для Хлебникова²⁴. «Заратустриада» Хлебникова сделана по образцу Ницше и одновременно является антитезой основной концепции его книги: герой, появления которого столь жаждет автор, обязан вновь обрести свободу от рефлексии и чувства вины, но его преобразование должно произойти на основе образцов русской истории, литературы и культуры. Контрадикция природы и культуры в сюжетно-композиционной схеме «Зверинца» приводит не к появлению образа молодого могучего героя,

а к его предшественникам — Иоанну Грозному и Ермаку. Образ же такого героя — достояние будущих произведений Хлебникова, а «Я» и «Мы» «Зверинца» — лишь его предчувствие. Так выражается в поэме мысль поэта о «двух различных добропониманиях», существенная по отношению к антитезе «Россия — Запад» и к идеям Ницше²⁵.

Торжественная установка поэмы и продиктованная ею интонация являются формообразующим фактором в структуре сюжета «Зверинца». Интонация как способ организации пространства стиха становится у Хлебникова мотивной единицей, в том числе и в буквальном смысле «мотив» — «мелодия», которая лежит в основе сюжетной структуры поэмы. В сущности, все стихи поэмы основаны на том или ином виде тропа, который не только реализует свое семантическое значение на протяжении одного предложения, но и имеет соответствие в соседних стихах и в стихах противоположной части текста. В результате образуется система лейтмотивов, объединенная общим тоном поэмы. Интонация является тем необходимым связующим материалом, который соединяет отдельные строки в подобие некоей кинематографической ленты.

Мы не случайно вспомнили здесь об искусстве кино, поскольку наиболее адекватным способом анализа сюжета Хлебникова и текста его поэмы в целом является обращение к принципу монтажа. Сходство конструкции «Зверинца» с киномонтажем представляется тем более оправданным на основе представления о композитных объектах. Напомним, что Вяч. Вс. Иванов строит свой анализ на основе разбора индийской миниатюры, сделанном Эйзенштейном в работе по теории монтажа. Возвращаясь к композиционно-визуальной форме поэмы, прежде всего надо отметить, что полукружья текста в форме буквы «В» выглядят на бумаге заполненными параллельной штриховкой различной длины. Эта штриховка — чередование коротких и длинных предложений разной степени сложности — создает впечатление монтажной конструкции, в которой, по мысли Ю. Тынянова, разница по долготе и краткости есть условие скачкообразного телеологического развития, ведущего к кульминации в поэтических текстах и в кино²⁶.

Каждое отдельное предложение — строку «Зверинца» можно представить в виде маленького киноролика, подобно тем фильмам, которые составляли сущность кино в эпоху Хлебникова, например, таким лентам пионера британского кинематографа Дж. А. Смита (George Albert Smith, 1864–1959), как «The Little Doctors» (1901) или «Mary Jane»s Mishap, or Don't Fool with the Paraffin» (1903). А. Годро (Andre Gaudreault) определяет их особенность следующим образом: «Создатели ранних фильмов более или менее осознанно воспринимали каждый кинематографический план как самостоятельную единицу; объектом был не короткий отрезок времени, а скорее

целостное действие, разворачивающееся в однородном пространстве. Между единством пространственного плана и единством временной непрерывности предпочтение отдавалось первому. Прежде чем камера переходит к следующему месту съемки, показывается все, что произошло на первом месте, вплоть до того момента, когда кадровое пространство остается пустым. Устойчивость пространства доминирует над логикой времени»²⁷.

Подобным образом строит Хлебников пространство каждого предложения. Длительность хлебниковского предложения — «киноролика» определяется законченностью действия или описания. Оно обычно соотносится с проблемой создания определенного вида тропа или цепочки тропов, чье пространственное воплощение связано прежде всего с временным отрезком стиха и с организацией текста в целом. Конечно, пространственно-временная структура тропа в этом отношении очень существенна. Например, строка 13 относительно короткая: парафраз видового названия «птица — лира» — «австралийские птицы» с легкостью метонимически реализуется в образ «лира в руках героя», и стих завершается реализацией тропа — воображаемым жестом игры на лире — птичьим хвосте. Временной отрезок этого превращения связан с пределами неопределенно-личного предложения с двумя однородными составными глагольными сказуемыми и одним деепричастным оборотом.

Говоря о словесных картинах Хлебникова, из которых складывается сюжет, надо также обратить внимание, что установка каждой строки — киноролика совпадает с той, которая была характерна для раннего кино. Это установка на удивление, связанная с пристальным вглядыванием в известный предмет, как, например, в «Grandma's Reading Glasses» (1900) уже упоминавшегося выше Дж. А. Смита²⁸. Подобным образом в каждом из стихов хлебниковского «Зверинца» очевидна авторская установка на экспрессивный жест, яркую деталь или удивительное превращение, например, морж — Ницше или носорог — Иван Грозный²⁹. Исходным импульсом стиха является установка на удивление, а чаще — на трюк, столь значимый для раннего кинематографа. Например, использование Хлебниковым распространенного в модернизме тропа «движущийся памятник», возможно, имеет отношение к фильму братьев Люмьер «Бег в мешке» (стих 40): описание скачущего по полу тюленя разворачивается сначала в сравнение с движениями человека, завязанного в мешок, затем в пропущенное сравнение с веселым бегом в мешках, из которого уже возникает конечное сравнение черного тюленя с неудержимо смеющимся чугуном — черным — памятником. Во всех этих взятых для примера строках установка на удивление — трюк является изначальным импульсом.

В сущности, все стихи поэмы основаны на том или ином виде тропа, который не только реализует свое семантическое значение на протяжении одного предложения в подобие маленького киноролика, но и непременно имеет соответствие и в соседних стихах, и в стихах противоположной части текста, создавая нарративную конструкцию. С учетом общего тона поэмы можно сказать, что в этом отношении способ организации структуры «Зверинца» явно опережает время и напоминает о методе создания кадра и нарратива в поэтическом кинематографе 1960–1970-х гг.

* * *

После этих общих замечаний необходимо обратиться к анализу сюжетно-композиционной структуры поэмы Хлебникова «Зверинец». Короткая первая строка «О, Сад, Сад!..» приковывает к себе внимание сочетанием обращения и восклицания. Диапазон создаваемый здесь интонации очень велик: от радости и восторга до горечи и упрека. Интонация заставляет задержаться не только в малом пространстве первой строки, но и обратить внимание на повторы слова «сад» в тексте. При помощи интонации создается хлебниковский троп «сад», который разворачивается как горизонтально, на протяжении строки, так и на протяжении текста, становясь основой нарратива. Повторы слова «Сад» непосредственно влияют на создание символического тона поэмы, точное определение которого будет дано ниже, поскольку оно самым прямым образом связано с сюжетом. Интонация, как мы уже указали, сама по себе несет ту сюжетную интенцию, которая, несомненно, оказывается гораздо более объемной и, можно сказать, реалистичной, чем прославление величия России в годину испытаний, как считал Н. Степанов³⁰. Она гораздо более отвечает политическим актуальностям современности, на что прозорливо обратил внимание О. Мандельштам, написавший впоследствии собственную версию мира — «Зверинца»³¹.

В результате использования способа организации текста, напоминающего о методах создания ранних кинолент и о поэтическом кинематографе 1960–70-х гг., становится возможным то превращение, которое претерпевает очень популярный у публики петербургский новый Зоологический сад, построенный в 1865 г. за стенами Петропавловской крепости голландцами — супругами Гебгардт на основе новейших открытий в зоологии. В новом Зоологическом саду были увеселения для детей и взрослых, проводились различные представления: от «живых картин» с познавательными сюжетами до куплетистов, работал ресторан «Зоология». В «киноленте» Хлебникова Зоологический сад трансформируется в своего рода движущуюся книгу метаморфоз, заставляющую вспомнить о «Метаморфозах» Овидия и этиологической

мифологеме, лежащей в основе книги. Этиологическая мифологема «Зверинца» Хлебникова со времен известной статьи К. Чуковского соотносится с образом рая, что поддерживается библейским стилем хлебниковского стиха и параллелью с У. Уитменом³². Ее следует определить как «Рай — Изгнание», имеется в виду «рай» как прежнее, идеальное, с точки зрения поэта, состояние России и мира, антитезой которого является сегодняшняя ситуация — «изгнание».

Продолжая аналогию образа Сада у Хлебникова с представлением о райском саде — *hortus conclusus*, «сад огражденный», закономерно обратить внимание на появление в тексте образа ограды во второй строке — «железа». Вторая строка «Зверинца» еще более уточняет существование хлебниковской этиологической мифологемы, вводя образ отца, останавливающего братоубийственную войну:

«Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку».

Семантический комплекс «Адам — Каин и Авель», несомненно, существующий в этой строке, может быть представлен как последовательность кадров в монтаже: 1) крупный план — фактура темного железа; 2) прутья железной решетки, превращающиеся в поднятые темные руки с растопыренными пальцами — знак остановки действия; 3) в полный рост — фигура отца, стоящего с поднятыми руками между двух братьев. Простота трансформации лексического ряда в визуальный объясняется созданием звукового жеста: причастия «напоминающему» и «останавливающему» благодаря повторам глагольных суффиксов «-а-», суффиксов действительных причастий настоящего времени «-ющ-» и флексий «-ему» создают впечатление тяжелого усилия. Оно поддерживается фонетически накоплением звуков [у] и [а] в строке в целом («отцу», «схватку»; «братьям», «братья»). В результате возникает звуковой жест, смысл которого — расталкивание сражающихся сторон и отцовская укоризна.

Он усиливается и многократно повторяется во второй части текста: строки 38 и 39 («Где лось целует сквозь изгородь плоско-рогого буйвола», «Где олени лижут холодное железо») развивают тему братской любви, см. образ поцелуя сквозь решетку / решетки и накопление созвучий с [л]. Напротив, строки 41 и 43 («Где косматовласый «Иванов» вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его «товарищ»», «Где олени неустанно стучат об решетку рогами и колотятся головой») продолжают тему схватки, сопровождающуюся речью человека (ср. образ отца и образ сторожа) и глухим звуком ударов по железной решетке («бьет лапой в железо», «стучат об решетку рогами и колотятся головой»).

Связь сюжетных мотивов «Зверинца» может быть представлена как связь посредством «наложения» или композитная связь. Особая

интонация первой строки, в которой переплетаются обида, затаенное чувство оскорбленного достоинства, рефлексия, грусть и одновременно ощущение необыкновенного духовного подъема, чувство гордости за Россию, «русскую породу», русскую культуру, столь характерное для довоенного творчества Хлебникова, во второй строке поддерживается рассмотренным выше звуковым жестом укора и физического усилия. По мере развития текста сложность этой интонации все более усиливается и уточняется, составляя основной тон поэмы. Появляющийся на фоне первой строки «О, Сад, Сад!..» второй стих также, как и она, становится еще одним постоянным задним планом, на котором возникают последовательно сменяющиеся смысловые наложения образов любви — ненависти подобно принципу наложения планов в кинематографическом кадре. Любая деталь, любая строка, кажущиеся не имеющими отношения ни к какой поэтической фигуре, являются развитием исходного тропа, см. в этой связи возникающую в разобранной цепочке метафорическую окраску стиха № 39 «Где олени лижут холодное железо», в котором «железо» необходимо соотносится с образом отца во второй строке.

В «Зверинце» создаются цепи тропов, конфигурации которых, как указывает Н. А. Кожевникова применительно к поэзии Хлебникова в целом, образуют единство текста³³. Их форма зависит от видов монтажной связи (между соседними стихами, посредством семантического поля, объединяющего сплошной ряд стихов и/или связывающего отдельные стихи системой лейтмотивов, корреспондентность стихов между двумя частями поэмы). Комплекс этих причудливых конфигураций, вписанный в визуальную форму контура «В», составляет композицию и сюжет поэмы, подобно тому, как внутри композитного объекта, миниатюры или буквицы, сочетаются между собой фигуры, образуя внешний контур. Место читателя — зрителя строго определено: он должен находиться перед «кадром» — строкой и текстом — «фильмом», поскольку только так можно увидеть накладывающиеся друг на друга объекты, их выстраивающуюся перспективу. Каким в общей сложности представляется при этом текст «Зверинца», можно сказать только в результате его полного анализа.

Вопрос о позиции читателя — зрителя особенно существен, поскольку, как было указано выше, в сюжетную структуру «Зверинца» входят большие визуальные комплексы — хлебниковские словесные картины. 3–10 строки картины I развивают мифологему «Рай — Изгнание», создавая, вкупе с тоном первой строки и семантическим комплексом «братская любовь — кровопролитная схватка» во второй, образ современного мира накануне бедствий. Рассмотрим подробнее, как создается этот образ:

Где немцы ходят пить пиво.

А красотки продавать тело.

Где орлы сидят подобны вечности, означенной сегодняшним, еще лишенным вечера, днем.

Где верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая.

Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем.

Где наряды людей баскующие.

Где люди ходят насупившись и сумные.

А немцы цветут здоровьем.

Прежде всего надо отметить, что эта сцена «Зверинца» с ее отчетливым делением на две противопоставленные друг другу части³⁴ не может не напомнить о традиции русского политического лубка и его аналога — французских народных картинках революционной эпохи 1789–1848 гг. К ним восходит очень популярная традиция изображения политических деятелей и социальных типов на фоне или в виде животных, в том числе и животных в клетках. Она оказала большое влияние на принципы карикатурных изображений, принятые в журналах Европы, Америки и, конечно, России. Одним из распространенных названий серий таких журнальных иллюстраций было французское слово «ménagerie» или его английский вариант «menagerie» — «зверинец». Вполне логично предположить, что этот тип сатирических изображений является одним из источников названия поэмы Хлебникова, тем более, что, наряду с указанными положительными значениями в слове «зверинец» присутствует и негативная коннотация.

Обратим внимание на особенности использования жанра «menagerie» Хлебниковым. Прежде всего он вставляет свою сатирическую картинку в систему разделения внешнего и внутреннего, характерную уже для первых двух строк поэмы, см. образ «железа». Внешний план — это строки 3–4 и 8–10, обрамляющие внутренний план — изображение животных. Образы людей на внешнем, переднем плане объединены темой хождения: «немцы» и «красотки» «ходят» // «люди ходят». Внешний план создает в этой сцене рамочную композицию. Движущаяся людская рамка охватывает взгляд читателя — зрителя, характерным футуристическим приемом помещая его в самый центр происходящего. Изображение животных на внутреннем плане подчеркнуто статично и противопоставлено движущемуся внешнему плану людей: орлы сидят, верблюд и орел неподвижно стоят.

Связь между внешним и внутренним планами одновременно анти-тетическая и метафорическая: люди в ней являются движущимися перпендикулярами, животные — те же перпендикуляры, но неподвижные. Статичные перпендикуляры — животные являются геометри-

ческим центром знака бесконечности, точнее, знаков бесконечности, которыми заполнено внутреннее пространство этих первых 10 строк. На знак бесконечности похожи сидящие с развернутыми крыльями орлы, что дополнительно подчеркивается сравнением «подобны вечности», профиль горбов и «ужимка» губ верблюда и, конечно, развернутые рога оленя на фоне каменного прямоугольника задней стены клетки. Неподвижная вечность в окружении движущихся фигурок людей — так можно определить здесь соотношение внутреннего и внешнего.

Хлебниковская оппозиция этой сцены оказывается в целом связанной с мифологемой «Рай — Изгнание»: внутреннее, т. е. животные, находящиеся внутри ограды, является символом бесконечной мудрости и таинственного знания; внешнее содержит в себе ряд характерных противопоставлений: «мужское — женское», «грешное — безгрешное», «братство — вражда», за которыми в поэме возникает главная оппозиция — «Россия — Запад».

Противопоставленные в антитезе греха «немцы» и «красотки» неким общим «людям» объединены мотивом передвижения во внешнем по отношению к ограде пространстве. Греховность Запада — пьющих «немцев» и продажных «красоток» — не подлежит сомнению. Ему противопоставлен образ «людей», связанный с представлением о бесцельном движении под грузом тяжелых дум: «насупившись и сумные» — ср. у Даля «сумно — дум-чиво, опасно, сомнительно, страшно»³⁵. Греховность самодовольного Запада противопоставлена раскаянию России, поскольку под словом «люди» у Хлебникова имеются в виду, конечно же, русские люди, мужчины и женщины, объединенные в целостный образ. Ключом к нему является неологизм «баскующие». Его смысл может быть связан не только с «красивыми» нарядами по аналогии со словом «баский»³⁶, но и со словом «баска», означающим просторные жакеты или кофты типа кацавейки с широкой оборкой. Баска была очень популярна в мещанской среде, а к концу XIX в. ее стали носить и крестьянки³⁷. В этом случае хлебниковский неологизм указывает более конкретно на женщин в басках и их мрачных спутников. Они представляют собой единую группу, монолитную в своем чувстве подавленности и разочарования, — своего рода метафору «русские люди 1909–1911 гг.», противопоставленную образам веселого, развратного «немецкого» и вообще западного мира.

Политическая актуальность этой антитезы несомненна. Речь может идти о реальных немцах, поскольку Хлебникова в высшей степени интересует общая обстановка в мире, сложившейся после русско-японской войны и событий 1908–1909 гг., когда разворачиваются драматические отношения между Россией, Англией и Францией и противостоящей им Германией (прежде всего по поводу борьбы

за сферы влияния в Персии, где в это время разражается жестокое Тебризское восстание).

Однако контекст творчества Хлебникова этого периода дает и иную возможность истолкования этой антитезы. Так, герои отрывка «Велик день» (1911) разделяются на прекрасных юношу и девушку, клянувшихся постоять за Россию, и тех, кто в великой стране носит иностранное платье и говорит о чуждых России и русскому обычаю делах и интересах, имеющих явный немецкий характер: это эсдеки и эсдечки, что, сидя на завалинке, щебечут о Каутском, «как воробьи в солнечную погоду» (Тв., 1986. 507–508). Противопоставление русских и немцев в «Зверинце» может представляться выражением национальной концепции Хлебникова, в которой целостный в своей основе русский мир оказывается беззащитным перед охватывающей его и проникающей в него опасностью, тем или иным способом связанной с Германией.

Сцена противопоставления «немцев» и «людей» в строках 3–10 прекрасно соотносится с жанром «ménagerie» журнальной карикатуры. Насколько Хлебников был знаком с ним, конечно, доподлинно сказать трудно, однако вполне можно предполагать, что поэт, учившийся живописи, не мог обойти своим вниманием творчество великого иллюстратора Библии и Данте Густава Доре, отдавшего должное этому жанру. В 1854 г. Доре выпускает альбом «Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie», запрещенный в России. Этот огромный гротеск из 500 ксилографий создан художником — ярким патриотом Франции — на основе событий русско-турецкой войны. Большая роль принадлежит здесь изображению животных, например, согласно одному из листов, первый русский родился от брака между полярным медведем и моржихой. В том же году Доре создает альбом литографий «La Ménagerie parisienne». Литография «Коршун» — первый же лист этой серии — вполне сопоставим по своей структуре с анализируемой сценой Хлебникова. Лист разделен на две самостоятельные сцены. В левой части композиции изображена спускающаяся по лестнице женщина с двумя маленькими детьми. Ее только что выгнали из квартиры за неуплату: на втором плане видна фигура хозяина, выпроваживающего женщину. В правой части — та же лестница, по которой спускается важный пожилой господин в цилиндре эпохи Наполеона III. Позади него видны фигуры людей, подобострастно снимающих шляпы. Две антитетичные, но внутренне спаянные единством изображения движущиеся группы возникают в едином пространстве, определенном символом лестницы: женщина с детьми // мужчина в цилиндре и мужчины со шляпами³⁸. «Птичье» название листа и изображение соотносятся друг с другом как как метафора и ее реализация, как непосредственное моральное поучение, выраженное отрицательным параллелизмом двух сцен.

Подобным способом могут быть рассмотрены не только отдельные листы, но и весь альбом Доре в целом. Этот принцип создания образа современного мира, как и амбивалентный подход художника к изображению людей — животных и *vice versa* (см., например, листы «Волки», «Крысы», «Рыси», «Павы» и др.) вполне мог быть взят Хлебниковым на вооружение. При этом структурный принцип создания сатирической картинки у Хлебникова указывает на использование традиций авангардного искусства: ведущими становятся кольцевая композиция, уже указанная выше футуристическая тенденция к размещению зрителя в ее центре и геометрические фигуры как основа образов животных и людей. Однако Хлебникову, несомненно, важно сохранение антитезы как основы сатирической картинки и, что еще более существенно, той же, что и у Доре, прямой морализаторской интенции, которой поэт всегда будет гордиться применительно к «Зверинцу».

Наиболее существенное различие между поэмой Хлебникова и альбомом Доре связано с общим тоном поэмы, все более и более уточняющимся от строки к строке. Обратим внимание, что четкость контуров образов животных возникает на подчеркнуто несфокусированном фоне. Благодаря фонетике повтора «лишь» и его семантике «отсутствия» и «уникальности» (см. «лишенным» (5) — «лишен» (6) — «лишь» (7)) создается впечатление уходящего вглубь, тающего внутреннего плана, освещенного солнцем. В его рассеянном свете отчетливыми становятся самодовольные, цветущие здоровьем лица «немцев» и «красоток» и, напротив, печальные лица «людей». План «людей» и план зверей пересекаются в возникающей вновь грустной интонации благодаря звуковым комплексом «спуг» («испуг»), «ску» («баскующие»), «суп» («насупившись»), «сум» («сумные»). Состоянию людей соответствует здесь образ оленя. «Цветущий широким камнем» испуг — олень противопоставлен через полисемию цвета цветущим здоровьем немцам (ср. «цвет» — растительная форма, с которой сравниваются в этой метафоре рога и окраска оленя; «цвет» — расцвет молодости и красоты, «во цвете лет» и «цвет» в значении «цвет лица»). С образом оленя в творчестве Хлебникова сопряжено обычно представление о молодом, полном сил герое, см., например, стихотворение «Трущобы» (1910) или поэму «Поэт»³⁹, однако здесь он представлен в совершенно ином ракурсе.

Вполне вероятно предположить, что образы животных могут восприниматься здесь как геральдические и религиозные символы. В христианской традиции олень — символ воскрешения и вознесения Христа, иногда символ самого Христа, а также воплощение представления о религиозном рвении и стремлении к познанию. Появление символа оленя в «Зверинце» в соотношении с представлением

об испуге и напрашивающейся параллелью с состоянием русских людей приводит к образу испуганной и недоумевающей, тяжело задумавшейся страны. Этот общий сложный тон горечи и одновременно сочувствия окрашивает сатирическую картинку Хлебникова в иной, гораздо более сложный цвет, отличный от литографий Доре и от жанра «*ménagerie*». Перед глазами читателя — зрителя за сатирической картинкой возникает образ мира накануне войны.

Хлебников подчеркивает изначальную целостность мира тесной близостью группы животных. В картине, встающей за 3–10 строками, очевидно явно намеренное сближение различных религий и стран в системе тропов. Употребленное во множественном числе слово «орел» заставляет вспомнить о византийском гербе и о множестве его отражений на гербах современной Европы, от российского двуглавого орла до орла на гербе Германии, Австро-Венгрии и т. д. Образ орла оказывается связанным с Китаем и его неупомянутым в тексте названием «Поднебесная страна» по ассоциации с незаходящим солнцем. Представление о единстве Востока и христианской Европы возникает за образом верблюда, соотносящегося не только с «разгадкой буддизма», но и с символом одной из христианских добродетелей — сдержанности, умеренности. Он, в свою очередь, метонимически соотносится с последующей метафорой оленя. Животные — символы в этой сцене Хлебникова вызывают образ волшебного фонаря, где различные веры и связанные с ними страны возникают как медленно сменяющиеся одна на фоне другой картинкой. В результате создается эффект тесной связи стихов — кадров, за которыми встает ощущение изначального — «райского» — единства мира.

В следующей словесной картине В. Хлебников последовательно развивает комплекс мотивов мифологемы «Рай — Изгнание». Образ мира накануне бедствий, связанный с мотивами «мужское — женское», «грех — безгрешность», уточняется возникновением темы предупреждения об опасности, грозящей России, и напоминанием о былых подвигах и славе. Символ лебедя в 11 строке связан с воплощением мотива предупреждения о грядущих испытаниях:

Где черный взор лебедя, который весь подобен зиме, а черно-желтый клюв — осенней рожице, — немного осторожен и недоверчив для него самого.

В контексте сложного эмоционального тона поэмы (печаль и горечь, радость и восторг как характерные составляющие эмоции резиньяции) и упоминания в тексте «Слова о полку Игореве» появление образа лебедя неминуемо должен напомнить о лебединых крылах Девы Обиды. Проекция «Слова о полку Игореве» в русском авангарде, о которой столь пронизательно сказано в известной работе А. М. Панченко и И. П. Смирнова⁴⁰, — крайне существенный смыс-

лообразующий компонент «Зверинца». Дева Обида, что всплеском крыл своих вспугнула времена обилия и возвестила приход печали на русскую землю — междоусобных войн, — непосредственный литературный прообраз лебедя Хлебникова, который также связан с представлением об исчезновении былой безмятежности, со временем холодов, осенью и зимой как с предчувствием близящейся войны. Однако именно «лебединые крылья» как значимая деталь образа Девы Обиды оказываются отсутствующими у Хлебникова, поскольку, как представляется, источником его символического образа является не только литературный, но и живописный текст.

Образ лебедя, вызывавший у современников Хлебникова ассоциации с Девой Обидой из «Слова о полку Игореве», — это картина М. А. Врубеля «Царевна — Лебедь» (1900). Замечательный искусствовед А. П. Иванов, напечатавший вскоре после смерти Врубеля в киевском журнале «Искусство и печатное дело» «Опыт биографии», а позднее книгу о художнике, по сей день остающиеся одними из наиболее ценных источников для исследования его стиля, писал об этой картине: «Не сама ли это Дева-Обида, что, по слову древней поэмы, “плещет лебедиными крылами на синем море” перед днями великих бедствий»⁴¹. Иванов далее говорит об особом взгляде Царевны — Лебедь. С его точки зрения, врубелевская Царевна не приближается, а уплывает во тьму, она лишь в последний раз обернулась, чтобы сделать предостерегающий жест, призывающий зрителя к молчанию. Ее прощальный, исполненный грусти и тревоги взгляд устремлен на него.

С точки зрения футуристической установки на визуальность и важности лейтмотива взгляда — зрения вероятно предположить, что этот взгляд огромных глаз врубелевской Царевны — Лебедь, а не знаменитые и всем известные крылья, стал основой создания образа Хлебникова. Представленный в системе отрицаний как воплощение сомнения, испуга и тревоги («немного осторожен и недоверчив для него самого»), черный взор хлебниковского лебедя также оказывается на переднем плане его словесной картины, как и на полотне Врубеля. Такой способ цитации живописного произведения в контексте поэмы позволяет достигнуть эффекта мгновенного воздействия на читателя — зрителя в хлебниковском «Зверинце».

Но не только знаменитый врубелевский взгляд Царевны — Лебеди присутствует в словесной картине Хлебникова. В строке 11 существует грамматическая неясность, скорее всего, намеренная, связанная с употреблением слова «который»: взор лебедя подобен зиме, или весь лебедь подобен зиме? За этой неясностью возникает возможность представить оттенки черного цвета глаз лебедя и его оперение подобными цветовой гамме Врубеля. Его Царевна — Лебедь вся создана игрой черных, лиловых, жемчужных и серо-голубых тонов, действительно

напоминающих о красках наступающей зимы. Принцип композитных изображений позволяет Хлебникову изменить соотношение планов живописного полотна, как бы «утопить» средний и задний планы и взять только говорящие детали и намек на цветовую гамму Врубеля. Дробление картины на фрагменты как один из важных футуристических приемов становится здесь определяющим.

И, наконец, необходимо отметить еще один существенный аспект этого хлебниковско-врубелевского образа. Лебедь, противопоставленный румяным немцам из предыдущего стиха, вызывает явно женские ассоциации, за которыми стоят не только образ Врубеля и опера Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», но и непосредственно сказка Пушкина с ее фольклорными источниками, в которых с символикой лебедя связываются представления о русской девушке — невесте. Кроме того, образ «Руси — лебеди» не мог быть не замечен Хлебниковым на фоне общего восхищения современников этой картиной Врубеля, прежде всего Блоком, в шахматовской библиотеке которого висела репродукция «Царевны — Лебедь». Она же стала основой его стихотворения «Дали слепы, дни безгневны.» с подзаголовком «Врубелю» (1904). Наиболее актуализированный в это время символ чистоты и прелести Руси — лебеди становится в поэме Хлебникова образом — предупреждением о необходимости осторожности перед грозящей опасностью.

Последующее развитие образа хлебниковской прекрасной Руси в строке 12 порождено в словесной картине распространенным в фольклоре дуплетом «лебедь — пава» — символом женской красоты:

«Где синий красивейшина роняет долу хвост, подобный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от облаков, и все это разнообразно оттенено от неровностей почвы».

Павлин — один из излюбленных образов модерна в целом, напомним хотя бы об интерьерах А. Мухи в ювелирном магазине Ж. Фуке в Париже, врубелевском камине в Абрамцево и изразцах «Павлин» или о его же павлинах в росписи Владимирского собора в Киеве. Синий цвет (ср. «синий красивейшина — синяя сеть») доминирует в этой словесной картине Хлебникова, формируя ее пространство. Живопись Хлебникова может быть по праву сопоставлена здесь с достижениями фовизма и прежде всего со знаменитой картиной Матисса «Вид из окна. Танжер» (1912), композиция которой создается лепкой синего цвета. Но еще более образ синей сети, заполненной мазками золота и зелени, напоминает о композиции картины М. Ларионова «Павлин» (1908), где хвост павлина дан на фоне листвы различных оттенков, заполняющей весь остальной объем картины. В результате возникает впечатление, что все пространство вокруг павлиньего

хвоста образовано многочисленными рефлексамии его цветов и форм. На словесной картине Хлебникова эта цветовая сеть создает поэтическую карту России, где голова павлина обращена в сторону Европы, а хвост его — Сибирь. (Соблазнительно, кстати, предположить, что последующая «павлинья» серия Н. Гончаровой создана с учетом и этого замечательного павлина Хлебникова.) В российско-«павлиньем» контексте строки также может быть значимым образ знаменитых эрмитажных часов «Павлин» работы Дж. Кокса, приобретенных Екатериной II.

Части — строки любой словесной картины «Зверинца» скреплены между собой тесной и всегда логически обоснованной связью. Россия, запечатленная Хлебниковым при помощи христианского символа бессмертия, которым является павлин, удостоивается песенной хвалы в следующей, 13 строке. Визуальная составляющая и здесь является доминантой: хвост павлина метонимически скреплен с хвостом птицы — лиры, на котором лирическому герою хочется, «ударяя по струнам, воспеть подвиги русских». Струны хвоста птицы-лиры актуализируют образ «живых струн» и самого легендарного Баяна. В сущности, весь смысловой отрывок 11–14 свободно варьирует этот образ: хлебниковский лебедь напоминает о сравнении струн гусель Бояна со стаей лебедей, а «вещие персты» легендарного певца преобразуются в образ руки коллективного героя «Зверинца»⁴². Его уста, только что певшие подвиги русских, шепчут клятву «отстоять русскую породу ценой жизни, ценой смерти, ценой всего» (строка 14). Мотив клятвы будет подхвачен во второй части «Зверинца», в стихе 55: «Где в золотистую чуприну птиц одного вида вложен огонь той силы, какая свойственна лишь давшим обет безбрачия». Так создается в тексте мотив чистоты воинского подвига русских, сопоставленного с монашеским послушанием (ср. образ «людей» в начале поэмы), структурно связывающий середину первой и конец второй части. Антитеза «немцы — красотки» // «русские люди, приносящие обет чистоты и верности России», оказывается определяющей для структуры текста в целом. Образ русских людей («мы»), сжимающих в руках меч, завершает семантический фрагмент 1–14. Сложная эмоциональная атмосфера начала текста дополняется в этих строках чувством восторга, ощущением сплоченности, выливающимися в торжественную песнь и клятву об отмщении.

Обращенная вверх вертикаль (струны лиры, параллельные движения играющей руки, множественные перпендикуляры фигур людей и животных, воображаемый меч в поднятой руке) является композиционной основой двух первых словесных картин. Словесная картина III в плане содержания связана с темой искажения природы животных и людей (имеются в виду опять-таки русские люди). Фор-

мально она соединена с предыдущими строками принципом движения относительно вертикали. К нему имеют непосредственное отношение символические образы обезьян, слонов, медведей, летучих мышей и сокола в словесной картине III, которые дополняют и уточняют художественно — политическую карту мира в поэме. Так, первая строка этой словесной картины (15) призвана символизировать образ Японии — недавнего победоносного противника России в войне 1904 г.:

«Где обезьяны разнообразно злятся и выказывают разнообразные концы туловища и, кроме печальных и кротких, вечно раздражены присутствием человека».

Художественный принцип Хлебникова в этом стихе — соединение в целое отдельных фигур. Образ единого обезьяньего «туловища» возникает в результате описания хаотического движения в кругообразном направлении, точнее, переворачивания вверх — вниз относительно все той же вертикали, намеченной в предыдущей строке. Такой принцип символического изображения напоминает о форме знаменитого нэцкэ «три обезьяны из Никко», прообраз которого находится в главном синтоистском святилище японцев, храме Тосегу. Нэцкэ должны иметь форму, которая хорошо укладывается в сжатой ладони. Поэтому для некоторых мастеров изображение трех обезьян, сидящих рядом, порой казалось слишком перегруженной композицией. Чтобы выйти из этого затруднительного положения они либо изображали обезьянок, которые прижимаются друг к другу спинами, либо вырезали одну-единственную фигурку. В последнем случае обезьянка использовала все свои четыре лапы, прикрывая себе рот, глаза и уши⁴³. В любом случае должно возникать ощущение единой обезьяньей фигуры.

Нэцкэ в России, как и в целом традиционные образы японского искусства, становятся органической частью российской культуры 1910-х гг. После знаменитых выставок японского искусства в России, организованных С. Н. Китаевым на рубеже XIX–XX вв., в России начался настоящий «японский выставочный бум»⁴⁴. С интересом к японскому искусству связаны имена столь разных художников, как И. Грабарь, В. Борисов-Мусатов, И. Би-либин, Г. Нарбут, А. Родченко. Вполне логично предположить, что Хлебников как художник мог обратить внимание на столь существенный в визуальном плане способ создания произведения искусства и воспользоваться им в своей словесной картине.

Однако Хлебников изменяет на диаметрально противоположную символику нэцке «три обезьяны из Никко»: три обезьяны, каждая из которых закрывает лапками либо рот, либо уши, либо глаза, символизируют буддийский принцип неприятия зла, становятся в тексте «Зверинца» образами зла и раздражения, что более соответствует

контексту актуальных политических событий. К тому же в слове «обезьяны» отчетливо слышен [j], подчеркивающий созвучие [-изъян-], за которым в стихе встает представление об изъяне моральном или физическом, о какой-то недостатке, заставляющей злиться, раздражаться и кривляться при виде спокойного и целостного «человека». Символический образ хлебниковских обезьян сохраняет, тем не менее, след классического японского символа неприятия зла в виде упоминания о «печальных и кротких» обезьянках, что лишь подтверждает справедливость предположения об обращении Хлебникова к искусству нэцкэ.

Образ обезьян в «Зверинце» вполне вписывается в традицию создания зловещего облика Японии в русской литературе Серебряного века, где, наряду с общим интересом к Востоку как к «Индии духа», обетованному раю, восхищением японской эстетикой существует ужас перед «желтой опасностью», угрозой с Востока и проч. Во второй части поэмы, в словесной картине VI японская символика, связанная у Хлебникова с семантикой зла, раздражения, изъяна, будет дополнена значением предательства, притаившегося под личиной малайского медведя («Где в малайском медведе я отказываюсь узнать сосеверянина и вывожу на воду спрятавшегося монгола, и мне хочется отомстить ему за Порт-Артур»). Поводом выбора этого животного в качестве символа предательства и лжи станет опять визуальный момент: как известно, на груди у малайского медведя — бируанга большое беловатое или рыжее пятно в виде подковы, напоминающее по форме и цвету восходящее солнце — символ Японии.

Возвращаясь к анализируемой словесной картине, отметим, что в хлебниковском монтаже отдельных сюжетных элементов не только антитеза «движение вверх по вертикали // хаотическое движение по кругу» связывает два фрагмента, но также фонетика и лексика. Повтор «разнообразно — разнообразные» в стихе 15 — своего рода контрапункт к стиху 12, см. сравнение хвоста павлина с синей тенью от облаков, «разнообразно» оттененной от неровностей почвы. Фонетически противопоставление поддерживается исчезновением полногласия, звонких [з] и сонорных [р], [л], [н] (ср. «по золоту пала и зелени леса» — «разнообразно») и постепенным нагнетанием глухих и шипящих [к], [п], [с], [ж], [ц], [ч]. В результате в монтаже этих словесных картин символика искажения в целом оказывается противопоставленной прямоте и единству русских воинов, величавому спокойствию образа России.

Далее в словесной картине III тема искажения поддерживается возникающей семантикой кривляния (строка 16):

«Где слоны, кривляясь, как кривляются во время землетрясения горы, просят у ребенка поесть, влагая древний смысл в правду: “Есть хоцца! Поесть бы!” — и приседают, точно просят милостыню».

Гипербола — сравнение слонов с горами и образом грозной стихии и литота их голоса и поведения образуют своеобразный оксюморон, дополняющийся речевым жестом — намеренно простонародным «Есть хоцца!». Кривляние физическое и речевое создает символ разительного несоответствия великого его предназначению (ср. символику слонов как одной из мифологических опор Земли). Символический образ слонов — гор вызывает ощущение связанного с ними пространства, охватывающего большие области на художественно-политической карте мира в поэме Хлебникова. Так за темой искажения природы живых существ возникает идея трагического изменения самих мировых основ. Важность этого символа и в целом темы измены великому предназначению, крайне существенная для «Зверинца», подчеркивается в тексте повтором того же образа с небольшой трансформацией (см. строку 57: «Где слоны забыли свои трубные крики и издают крик, точно жалуются на расстройство. Может быть, видя нас слишком ничтожными, они начинают находить признаком хорошего вкуса издавать ничтожные звуки? Не знаю. О, серые морщинистые горы! Покрытые лишаями и травами в ущельях!»).

Противопоставление двух тем, темы зла, изъяна, измены, предательства, недостойного поведения, ведущих к необратимым мировым изменениям, и темы цельности, мужества и красоты, уточняется в словесной картине III появлением образов, связанных с символикой злой силы, что соответствует изначальной мифологеме поэмы «рай — изгнание». Символика злой силы воплощена в образе «сторожа», властвующего над такими гордыми и сильными животными, как медведи — признанные цари русской природы, ср. повтор этого образа в строке 41 второй части поэмы. Другим символом злой силы становятся летучие мыши — нетопыри, с которыми обычно связывались представления о нечистой силе:

Где нетопыри висят опрокинуто, подобно сердцу современного русского.
Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой

Нетопыри противопоставлены образу сокола — символу воина-героя в русском фольклоре и в авторских текстах, например, в «Слове о полку Игореве», который является одним из порождающих текстов «Зверинца». Как внимательный читатель «Слова» и как биолог и орнитолог, Хлебников мог ранее, чем Н. В. Шарлемань, догадаться, что обращение певца «Слова» к Ингварю, Всеволоду и остальным Мстиславичам «Не худа гнезда шестокрилци» основано на образе сокола (на строении его летательного аппарата) и его фольклорном наименовании⁴⁵. Биологическое же название вида, к которому относится летучая мышь — «шестокрыл», что также, скорее всего, было известно Хлебникову. Соотношение по биологическому, фольклорно-

му и литературному бытованию названий видов стало, скорее всего, средством связи строк в словесной картине.

Наряду с этой остающейся за текстом параномасией не менее важен принцип аналогии художественной формы. Неточная рифма — квазианаграмма «нетопыри — опрокинуто» дополнительно заостряет внимание на сходстве формы летучей мыши, висящей вниз головой с раскрытыми крыльями, с сердцем человека. Отсюда замечательное сравнение нетопыря с «сердцем современного русского», метонимически (см. «грудь сокола») соединяющее образ современности с символом русской воинской храбрости. Следующее сравнение оперенья сокола с перистыми тучами «перед грозой» вновь вводит мотив силы русских воинов, готовящихся к сражению.

В системе мифологемы «рай — изгнание» и в целом библейских аллюзий текста тема этого грядущего сражения оказывается связанной в словесной картине с вечным противостоянием добра и зла. Связь стихов по принципу отношения к вертикали это противостояние подчеркивает: напомним здесь о традиции изображения змея на дереве в райском саду, голова которого обращена вниз, к Адаму и Еве, ср. в «Зверинце» висящих вниз головой нетопырей и гуляющих мужчин и женщин. Напомним также об образах «отца», противодействующего братоубийству, и «сторожа», вызывающего в этом контексте аллюзию каиновского ответа Адаму: «Разве я сторож брату своему?». Символика добра в этом контексте оказывается тесно связанной с Россией, что соответствует славянофильским политическим и философским идеям, столь характерных для Хлебникова этого периода⁴⁶.

Таким образом, уже на основании этих трех первых словесных картин можно сказать, что структура сюжета поэмы основана на теме воинственного противостояния России враждебной силе. Образы будущего боя в «Зверинце» связаны в целом с символистским представлением о всемирной катастрофе, отсюда мотивы землетрясения, близящейся грозы и возникающая в первом стихе словесной картины IV метафора заката, столь характерная для русского символизма:

Где низкая птица влачит за собой золотой закат со всеми углями его пожара.

Принцип композитности словесных картин в тексте Хлебникова является основным в типе связи между фрагментами II и IV. Он базируется на метонимической конструкции, основным элементом которой является мотив «птичьего хвоста», см. стихи 12, 13 и 20. Использование этого мотива характерно для традиционных русских орнаментов, от вышивок на полотенцах до деревянного декора⁴⁷. В тексте «Зверинца» он становится еще одним способом организации мирового пространства, подчеркивающим превалирующую роль России. Если раскрытый хвост павлина, как было показано

выше, — Восток, Сибирь, азиатская Россия, которой возносится хвала на раскрытом хвосте птицы — лиры (строки 12–13), то направление сложенного хвоста «низкой птицы» в первой строке прямо противоположное: это Запад, охваченный пожаром заката с тлеющими в нем углями. Его пространство явно меньше и ниже, подобно сложенному и раскрытому хвосту павлина⁴⁸. Любопытно, что именно в символистском контексте зловещих красных зорь хлебниковский золотой закат представляется менее страшным, будучи вставленным в целостную картину, точнее, карту мира, в которой России отведено столь значительное и прекрасное место. Запад не выглядит здесь столь угрожающе, как дракон Вл. Соловьева или дракон — мировой змей, кровавая зоря Цусимы и Порт-Артура в поэме «Возмездие» А. Блока. Очертания хлебниковской карты мира, составленной из птичьих хвостов, напоминают и о другой традиции русского примитива: традиции ритмизированного лубочного узорочья и лубочных картинках в целом, сюжеты которых нередко связаны с политическими событиями и изображением русских и их противников, которые представлены всегда в сниженном или окарикатуренном виде⁴⁹. Отсюда, возможно, и указанное отличие Хлебникова от русских символистов в отношении к Западу: в поэме «Зверинец» образ Запада не связан с перманентным ощущением страха или угрозы. Благодаря принципу композитности как основному в структуре текста тема искажения и изъяна, связанная с противниками России, в том числе и западными, оказывается заслоненной художественной картой мира с прекрасным образом России. Кроме того, нельзя не отметить особое состояние состояние грусти или ностальгии, которое сквозит в строке 20. Ощущение прекрасной тяжести встает за словами «влачит золотой закат со всеми углями его пожара». Его создают славянизм «влачит», сочетания «золо (той)» — «за (кат)» — «(уг)ля (ми)» — «(пож)ара» и ритмическая интенция амфибрахия. Лексема «пожар» имеет особое значение в тексте «Зверинца», поскольку является связующим звеном между первой и второй частями поэмы, ср. строки 20 и 58, где оказывается одинаковой ее морфологическая и синтаксическая функция (генитив):

Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве во время пожара Москвы.

Образ гибнущей в пожаре книги — «Слова о полку Игореве» в заключительном стихе поэмы дополняет и проясняет смысл строки 20, который можно трактовать как создание ощущения сожаления по поводу богатой (ср. создающееся впечатление тяжести), прекрасной и исчезающей западной культуры. Два символа исчезновения так и непонятого наследия, западного и русского, возникают в конце

двух частей текста «Зверинца», создавая неторопливое движение музыкальной фуги.

Отсюда, очевидно, происходит образ Единой книги, возникающий в более позднем творчестве Хлебникова: заветные книги разных народов восходят на костер, чтобы ускорить ее приход. Тема IV словесной картины «Зверинца» непосредственно связана с темой великих книг мира. Мотив Единой книги становится связующим на протяжении всего этого фрагмента. Фонетическое созвучие «пожара» — «пожилого» в строках 20–21 создает впечатление красного и белого — цветов пламени и страниц книги, возникающей за описанием тигра:

Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама.

Ключевым словом в этой строке, как кажется, является слово «обрамленном»: рама белой гривы — «бороды» тигра и его «лицо» с поперечными белыми, оранжевыми и черными (ср. слово «угли» в стихе 21) полосами, идущими в обе стороны от центра к периферии, напоминает по форме открытую книгу, а по цвету — каллиграфические образцы Корана. Образ тигра совмещает в себе и представление о читаемом Коране, и лицо пророка Магомета, которому Коран был ниспослан с неба⁵⁰. На этом моменте ниспослания книги сверху имеет смысл остановиться подробнее в связи с важностью его проекции в тексте «Зверинца». Он является необходимым связующим звеном между строкой 21 и окончанием первой части поэмы.

Мотив ниспослания книги — внетекстовый сюжетно-композиционный элемент «Зверинца». В тексте присутствует его художественная проекция, она же скрепа между 21 и 22–23 строками, которые, в свою очередь, оказываются наиболее явным выражением хлебниковской мифологемы возникновения жизни на Земле:

Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды.

И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть бога.

Согласно догмату мусульманства, «мать всех книг» — Коран, никем не сотворенный и существовавший предвечно, хранился на седьмом небе, под престолом Аллаха. Ночью двадцать четвертого числа месяца рамадана 610 года Аллах начал передавать мудрость Корана на землю путем откровений, которые являлись пророку Магомету.

Слова «разбег» (волн) и «затихающие струи волн» предполагают отсутствующий в тексте образ первопричины, вызвавшей движение в границах водного и материкового пространства. При сопоставлении этих строк «Зверинца» и ряда текстов 1908–1913 гг. очевидно, что в хлебниковском метатексте существует метафора камня — перво-

основы мира как один из наиболее действенных лейтмотивов — мифологем этого периода. Пространство стихотворений «Там, где жили свиристели...», «Я славлю лёт его насилий...», «Времыши — камыши...», «Крымское», «В пору, когда в вырей...» (1908), «Вам» (1909), «Я переплыл залив Судака...» (конец 1909 — начало 1910) организуется на основе кругового движения, сопоставляемого с волной («стая легких времирей», «круги солнечных ободий»). Центр, откуда исходит первоначальный импульс, связан с представлением об образе камня и о некоем первоначальном воздушном или водном пространстве (небо, озеро, море). Так, например, описывается камень над могилой пророка в стихотворении «Вам». В основе стихотворения лежат впечатления от участия Хлебникова в геологической экспедиции в Дагестан в 1903 г., где он видел надгробия с крупными раковинами аммонитов: «камень, камню подобный, под коим пророк / Похоронен: скошен он над плитой и увенчан чалмой. / И мощи старинной раковины, изогнуты в козий рог, / на камне выступали; казалось, образ бога камень увенчал мой» (Тв., 58). Архетип камня — основа апокрифа о камне мироздания, брошенном Господом для того, чтобы отделить хаос и космос и положить начало миру и отсчету времени. На этом камне, ставшем горой Мориа, Авраам должен был принести в жертву Исаака; над и вокруг камня мироздания был построен Иерусалим, возведены Первый и Второй Иерусалимский храмы и возвышается Мечеть Омара — Золотой Купол. С архетипом камня соотносится и его вариант — архетип посланной сверху книги (Коран, Голубиная Книга). Скорее всего, что этот архетип стал основой хлебниковской мифологемы, связанной с образом ниспослания сверху первоначального знания.

В художественном сознании Хлебникова логика реализации этой мифологемы также может связываться с образом камня представление об основании города. Прозаический опыт 1912 г. «Жители гор» (первоначальное название — «Девы русские») открывается большим пассажем, в котором русская порода в день разгрома Тевтонского ордена объединенной польско-литовско-русской армией (15 июля 1410 г.) уподоблена могучему горному кряжу, а образ Москвы — камню: «белый, окаймленный молнией камень с прямыми чертами, падающими во все стороны из одной точки, власть московского государя среди Новгорода, Пскова и Литвы, и Польши» (Тв. 510). Так создается поэтическая легенда о древнем происхождении белокаменной Москвы из белого камня небесного происхождения («окаймленный молнией»). Правильная форма такого камня-города сходна с формой книги. По аналогии можно предположить, что секвенция строк 22–23 в «Зверинце» основана также на представлении о ниспослании // падении сверху высшего знания, ставшего началом отсчета земной жизни.

Следует обратить внимание еще на один важный момент, имеющий отношение к мифологеме камня в поэме «Зверинец». Его действие происходит на Петропавловском острове — первооснове Петербурга. Заячий остров, завоеванный Петром I у Швеции, по сути, большой «камень», стал важным стратегическим пунктом для строительства и будущей защиты города. На нем по приказу Петра в 1703–1740 гг. архитектор Д. А. Трезини строит Петропавловскую крепость, повторяющую в своем плане вытянутой шестиконечной звезды контуры острова. Внутри крепости, рядом с одной из куртин, Петр повелевает построить царский зверинец, следуя традиции устройства зверинцев при дворце как демонстрации мощи государя. Все действие поэмы Хлебникова, таким образом, в буквальном смысле разворачивается на камне — исторической первооснове.

Именно образ камня позволяет Хлебникову создать в «Зверинце» иллюзию соединения петровской и допетровской России на основе композитного совмещения на поэтической карте текста двух столиц, Петербурга и Москвы. С одной стороны, Заячий остров и Петропавловская крепость связаны с образом камня, с которого открывается апокалиптическое откровение лета 1908 года. С другой стороны, действие поэмы соотносится с Москвой и образом пожара 1812 г., обозначенных в тексте как исчезнувший культурный и историко-политический положительный полюс. Вписанное в «Часослов» (Хлебников использует русскую кальку слова «Хронограф»), то есть в книгу — календарь церковных праздников и событий, «Слово о полку Игореве» в тексте поэмы призвано напоминать как о повторяющихся циклах истории, так и опять-таки о форме камня, из которого образуется Москва в поэтической мифологии Хлебникова.

Аллюзия соединения образов Петербурга и Москвы в «Зверинце» поддерживается и внетекстовым путем. Из предыстории создания поэмы известно, что она была написана под влиянием впечатлений от рассказа Вяч. Иванова о его детстве, постоянным звуковым фоном которого были крики птиц и рычание зверей, доносящиеся из находящегося неподалеку от дома Московского зоопарка. В «Автобиографии» 1917 г. Хлебников пишет, что «Зверинец» создан после похода в Московский зверинец, где поэт неоднократно бывал еще в детские годы. Очевидно, что перед нами намеренное авторское действие, смысл которого, исходя из текста «Зверинца» и метатекста творчества Хлебникова 1908–1913 гг., заключается в стремлении создать образ единой столицы в произведении, в котором художественно обозначены контуры всей Российской империи.

В этом плане важно указать, что и Россия в тексте «Зверинца» соотносится с образом камня. В стихах 7 и 12 речь идет об олене, «цветущем широким камнем» и о хвосте павлина в системе сравнения

с обликом Сибири, видимой с Павдинского камня — горного кряжа Уральских гор, отделяющих Европу от Азии. Памятуя о христианской символике, напомним об имени апостола Петра — «камня» и самой идее основания церкви, которую поддерживают образы оленя и павлина. Хлебниковский «Зверинец» в этом контексте оказывается, в свою очередь, символом нерушимой вечной христианской России, поставленной во всей своей красе всему миру на обозрение.

Надо также отметить, что в творчестве Хлебникова довоенного периода (1908–1913 гг.) образ камня выполняет функцию наблюдательного пункта, с которого открывается историческая перспектива прошлого, настоящего и будущего. Если сопоставить поэмы «Зверинец» и «Журавль», написанные в 1909 г. и напечатанные одновременно в «Садке судей», то очевидно, что таким камнем является Заячий остров и Петропавловская крепость. Отсюда в «Зверинце» видна вся символика грозы, землетрясения — образ близящейся мировой катастрофы, а в поэме «Журавль» — надвигающаяся война вещей. Взгляд «с камня» как орудие познания становится основным способом создания литературного текста, приобретающего все более и более вид полотна картины, на который неторопливо, в определенном ритме кладутся мазки и возникают герои, их позы и действия, пейзажи, постепенно складывается сюжет и композиция. Взгляд лирического героя «Зверинца» наделяется особыми свойствами, позволяющими увидеть метаморфозы животного и человеческого миров. Взгляд является началом и основой сюжета и в поэме «Журавль»: война вещей показана сначала через прикованный к высоте «взор» мальчика, затем она открывается взрослому герою, надевшему очки. Хлебниковское «новое зрение» открывает новое знание, которое одновременно и прекрасно, и опасно.

Архетип камня / книги обуславливает в мифологеме Хлебникова в качестве ее необходимой составляющей постоянное присутствие Всевышнего, с которым связан мотив приобретения творческой и пророческой энергии через взгляд снизу вверх (человека и животного) (строка 51). Перед нами, в сущности, не что иное, как хлебниковская вариация парадигмы «художник и его модель». В ней в роли живописца выступают и творец, и сотворенные им герои. Пристальное вглядывание и наложение планов, мифологических, литературных, художественных, исторических и проч. — основной принцип создания стиха — «кадра» «Зверинца». Наличие героя в состоянии созерцания является обязательным условием в картине — тексте Хлебникова:

Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды.

И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть бога.

Где звери, устав рыкать, встают и смотрят на небо.

Где живо напоминает мучения грешников тюлень, с воплем носящийся по клетке.

Где смешные рыбокрылы заботятся друг о друге с трогательностью старосветских помещиков Гоголя.

Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг.

Отметим, что здесь вновь указывается на познающий субъект «мы», соединяющий строки 21–24, 27 со строкой 14, ср. «мы сжимаем руку. и шепчем клятву», «мы чтим. и читаем», «мы начинаем думать». «Мы» как субъект представлено в процессе познания: сначала клятв утверждение, затем зрение-созерцание, после чего возникает момент веры или уважения к ней и завершение — чтение и размышление о причине многообразия видов животных и вер.

Параллельно к пристальному взгляду — орудию познания человеческого «мы» возникает представление об особом зрении животных. Единый лик творца по-разному запечатлен в его созданиях, продолжающих снизу вверх вглядываться в свой первообраз. Движение относительно вертикали, столь характерное для всей первой части «Зверинца», приобретает здесь признаки религиозного характера. «Зрительный жест» — взгляд вверх — означает в системе координат Хлебникова положительное направление: «небо, рай, бог». С ним оказываются антитетически связанными строки 25–26. Упоминание о страданиях грешников в строке 25 с той же несомненностью указывают на противоположное направление вертикали — «ад». Образ «тюленя, с воплем носящийся по клетке», создает впечатление кругового движения по горизонтали, вызывающего ассоциацию с дантовскими кругами ада. Аллюзия Данте поддерживается и в следующей строке, связанной с предыдущей мотивом сходства («ласты и овалообразный облик тюленя — крылья и туловище пингвина»): «смешные рыбокрылы», соединенные силой любви гоголевских старосветских помещиков, вполне могут быть хлебниковской проекцией птиц, несущихся в вихре пятого круга «Ада» Данте, где казнятся за грех прелюбодеяния и где разворачивается история Паоло и Франчески. Пространство мира Хлебникова определяется вертикалью «рай — ад», которая возникает в самом начале первой части поэмы. Таким образом, композиционной осью поэмы и окончанием первой части ее становится мифологическое представление о делении мира, которое создается благодаря присутствию в тексте (в том или ином виде) великих книг: Библии, Корана, «Божественной комедии» Данте, а, кроме того, пребывание в «Зверинце» оказывается приобщением к скрытому знанию — книге животных, объединяющей многие другие книги.

Одной из таких великих книг становится в пространстве хлебниковского единого российского мира — в образе, совместившем в себе все ее исторические времена, гоголевская повесть, которая

открывает сборник «Миргород», — «Старосветские помещики». Ее выбор не случаен: гоголевский вздох по поводу навсегда исчезнувшего мира идиллии звучит в основном тоне «Зверинца», в его интонации, пронизывающей и определяющей текст. Вздох грусти и сожаления об ушедшем времени закольцовывает всю вторую часть поэмы мотивом жалобы, мольбы (могущей быть, в зависимости от символики животных, искренней или лицемерной), молитвы (строки 29, 31, 57).

С мотивом жалобы, мольбы, молитвы связаны в словесной картине V, открывающей вторую часть поэмы, символы земной мощи (жалующиеся слоны-горы в предпоследней строке) и символы земной власти — имперские символы орлов. Формальным структурообразующим моментом, существенным для ее понимания, является картина К. Брюллова «Последний день Помпеи» и стихотворение Пушкина «Везувий зев открыл» (1834), являющего собой отклик на нее. М. Бёмиг, отметившая эту брюлловско-пушкинскую цитату у Хлебникова в своей содержательной статье «Слово и образ, или Последний день Помпеи в зеркале художественной литературы», указывает только на 34 строку «Зверинца»: «Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий»⁵¹. Однако, как представляется, с картиной Брюллова связан гораздо больший фрагмент хлебниковского текста (строки 33–36):

Где полдневный пушечный выстрел заставляет орлов посмотреть на небо в ожидании грозы.

Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий.

Где косматый, как девушка, орел смотрит на небо, потом на лапу.

Где видим дерево-зверя в лице неподвижно стоящего оленя.

Где орел сидит, повернувшись к людям шеей и смотря в стену, держа крылья странно распушенными. Не кажется ли ему, что он парит высоко над горами? Или он молится? Или ему жарко?

Картина Брюллова, превратившаяся в русской литературе к началу XX в., по пронизательному замечанию М. Бёмиг, «из изображения природного катаклизма в крушение совсем другого масштаба»⁵², оказывается определяющей для этих строк «Зверинца». Ее цитирование становится развитием мотива приближающейся катастрофы, столь значимого для поэмы. «Полдневный пушечный выстрел» напоминает в тексте Хлебникова о реальном времени начала катастрофы в Помпее⁵³, а образ стреляющей пушки Петропавловской крепости, остающийся «за кадром» строки, может быть соотнесен не только представлением о звуке, но и об изображении: открытое круглое жерло с вылетающим из него ядром вполне сопоставимо по аналогии с разверстым зевом Везувия на картине Брюллова и в стихотворении Пушкина. Отсюда понятно возникновение в следующей строке в тексте

«Зверинца» реминисценции пушкинского стиха «Земля волнуется — с шатнувшихся колонн / Кумиры падают!» В образе «косматого, как девушка, орла», смотрящего на небо, опять возникает цитата из картины Брюллова, в центре ее изображена стоящая молодая женщина с распущенными волосами, которая, прижимая к себе детей, испуганно взирает вверх. В таком соотношении имперские образы орлов у Хлебникова приобретают символическое значение оставленности и трагической незащищенности, которое поддерживает упоминание о молитве орла в последней строке этой словесной картины.

Сопоставление «Зверинца» с картиной Брюллова и стихотворением Пушкина на этом не исчерпывается. В русской критике второй половины XIX в. упомянутому стихотворению приписывалась политическая программа, основанная на перенесении мотива природной катастрофы в современную послепетровскую действительность⁵⁴. Не в меньшей степени эта историко-политическая программа важна и для Хлебникова. В контексте его творчества сравнение орла с косматой девушкой в купе с появлением образа оленя в строке 36 заставляет вспомнить, с одной стороны, о стихотворении «Трущобы», где говорится о «красоте немного девьего лица» оленя, переживающего в тексте метаморфозу превращения в грозного мстителя — льва, и, с другой стороны, об образе главного героя поэмы «Поэт». В «Зверинце» Хлебников создает символическую фигуру орла, объединяющую представление о величии империи и ее падении, о беспомощности и готовности к действию, за которым в художественной логике поэмы возникает образ воителя и спасителя, политического и поэтического в сопоставлении с образом зла — причины состояния современной России. На этих двух образах основаны строки 40–41 словесной картины VI:

Где черный тюлень скачет по полу, опираясь на длинные ласты, с движениями человека, завязанного в мешок, и подобный чугунному памятнику, вдруг нашедшему в себе приступы неудержимого веселья.

Где косматовласый «Иванов» вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его «товарищ».

Мотив скакания / вскакивания объединяет эти две строки (характерно, что они следуют после мотива братской любви, начинающего этот фрагмент текста): «черный тюлень скачет» — «косматовласый “Иванов” вскакивает». С ним соотносятся две литературно-художественные ассоциации: памятник Петру Фальконе и «Медный всадник» Пушкина, столь актуализированные в литературе начала века⁵⁵. «Скаканье» тюленя в «Зверинце» не может не напомнить о знаменитой пушкинской строке — «тяжелозвонкое скаканье / По потрясенной мостовой». Конечно, движение тюленя у Хлебникова отмечено иной звукописью (ассонанс [у], [а] с аллитерацией [л] воспроизводит звук

шлепающегося на пол тяжелого тела животного), однако последующее уподобление черного тюленя «чугунному памятнику» укрепляет соотношение с Медным всадником, отлитым из знаменитого каслинского чугуна. Еще больше эта ассоциация подкрепляется благодаря двум стихотворениям Блока — «Петр» (1904) и «Вися над городом всемирным» (1905). В стихотворении «Вися над городом всемирным» Блок пишет:

И предок царственно-чугунный Все так же бредит на змее, И голос черни многострунный Еще не властен на Неве.

Блоковское сочетание слов «предок царственно-чугунный», «на змее», «черни» вполне может быть одним из источников хлебниковской строки о скачущем тюлене. Его тяжелая черно-чугунная туша, распластанная параллельно земле, подобная одновременно и змее, и наезднику, становится футуристическим перевертышем Медного Всадника. «Неудержимое веселье» этого хлебниковского тюленя — Петра Великого, возможно, является отсылкой к стихотворению Блока «Петр», ср. слово «веселый» применительно к памятнику Фальконе:

Там, на скале, веселый царь Взмахнул зловонное кадило...

Один из центральных мотивов «Медного Всадника» — поднятая рука Евгения, обращенная к статуе Петра, и его угроза: «Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!» Этот мотив может быть расценен как скрепа со следующей строкой «Зверинца» о «косматовласом «Иванове»», бьющем по клетке лапой. У всех исследователей этот образ вызывает соотношение с главой русского религиозного символизма, которому посвящен «Зверинец». А. Е. Парнис полагает, что в нем запечатлено сходство Вяч. Иванова со львом⁵⁶, о чем свидетельствует и прозвище «Львиное Сердце», данное Иванову Хлебниковым⁵⁷. В системе визуальных цитат «Зверинца» одним из импульсов к созданию образа «косматовласого «Иванова» мог стать также известный портрет К. А. Сомова 1906 г. На нем золотистые вьющиеся волосы, борода и усы повернутого анфас лица Иванова с устремленными на зрителя пристально и вместе с тем близоруко-рассеянно глядящими глазами напоминают львиную гриву и морду, а поза лежащей расслабленно правой руки с согнутыми пальцами — лапу отдыхающего льва. Картина в целом и создает впечатление льва: льва светского, литературно-философского, о чем свидетельствует кольцо на безымянном пальце и зажатое между большим и указательным пальцами пенсне. В системе стиха — «кадра» «Зверинца» легко представить эту строку как анимацию картины: герой, как настоящий лев, мгновенно «вскакивает», резким движением протягивает вперед лапу — руку и изо всей силы ударяет ею по некоему препятствию. В этом маленьком фильме следующая, 42 строка, выглядит как возвращение

льва в обычное состояние отдыха вместе с другими львами, которые «дремлют, положив лица на лапы».

Эпитет «косматовласый» в контексте монтажа словесных картин и образов животных заставляет вообразить не только львиную гриву, но и вновь вспомнить о других животных, прежде всего об упомянутом выше «косматом, как девушка, орле». В сопоставлении с поэзией Вяч. Иванова следует в этом случае упомянуть о центральных образах стихотворения «На башне», которыми являются орел и орлица. Кроме того, эпитет «косматовласый» в сочетании со именем собственным «Иванов» указывает и на традиционный образ косматого бурого медведя и его характерные прозвища — «Хозяин» и «Михайло Иваныч». Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров указывают, что почитание медведя как хозяина животных в славянской мифологии переплетается с культом Велеса (Волоса), «скотьего бога» и бога богатства, ведущего наряду с Перуном в пантеоне славянских божеств. Косматость медведя соотносится лексически с именем божества⁵⁸. Интерес Хлебникова к славянской мифологии и система интертекстуальных переключек со «Словом о полку Игореве» в «Зверинце» позволяют предположить, что автор мог обратить внимание на то, что «внуком Велеса» назван Боян в «Слове о полку Игореве»⁵⁹. Связь образов «косматовласый «Иванов» — легендарный Боян — глава русского символизма Вяч. Иванов создает в тексте поэмы символ поэтической мощи России.

Очевидно, с образом «косматовласого «Иванова»», равно, как и с образом лирического героя поэмы, Хлебников связывал решение насущных вопросов престолонаследия в русской литературе и ее воздействия на героический дух русского народа. «Косматовласый «Иванов» — единственный, кому дано право на бунт, о чем свидетельствует его мгновенная негодующая реакция на фамильярное обращение сторожа, о котором уже говорилось выше применительно к структуре мифологемы «рай» — «изгнание». Обращение «товарищ» дополнительно уточняет негативную окраску этого образа своей несомненной принадлежностью к социальному движению, воспринимаемому Хлебниковым как чуждое истинным стремлениям России, ср. с уже упоминавшимся разговором эсдеков и эсдечек в отрывке «Велик день». В рамках историко-политической концепции Хлебникова образ сторожа вновь заставляет задуматься о той силе, которая воспринимается как противная исконному состоянию России (сопоставление образа тюленя с Петром I в предыдущей строке представляется тем более оправданным в этой связи).

Сюжет поэмы «Зверинец» основан на поиске истинного героя, могущего противостоять этой чуждой силе. Одним из таких героев должен был бы быть «косматовласый «Иванов»», однако существенно обратить внимание, что этот образ, занимая законное место главы

зверей и поэтов в поэме Хлебникова, помещен в охраняемую клетку, своего рода тюрьму, подобно князю Игорю, томящемуся в неволе у Кончака. Указанное соотношение вытянутой руки «Иванова» с жестом пушкинского «бедного Евгения» так же может свидетельствовать о беспомощности хлебни-ковского героя.

Строки 43–45 развивают тему поднятого «косматовласым «Ивановым» «бунта: звон железа от удара его лапой поддерживается стуком оленьих рогов и голов о решетку, криком — молитвой уток, звонкостью криков цесарок. Апофеозом шума становится строка 48:

Где, войдя в душную обитель, в которой трудно быть долго, я осыпаям единодушным «дюрьрак!» и кожурой семян праздных попугаев, болтающих гладко.

В этой строке вновь появляется лирическое «я», но перед нами уже не герой, готовый к битве, а образ, связанный с представлением об унижении и растерянности. Он, словно Гулливер, окруженный со всех сторон лилипутами, осознает здесь горькую истину. Ее явственно негативная окраска, выраженная в экспрессивном «дюрьрак!» (опять-таки с явственно иностранным акцентом) и осыпанию героя сором, не вызывает сомнений. С новым появлением лирического «я» связано акцентирование той сложной интонации чувства оскорбленного достоинства и гордости, которая пронизывает поэму в целом. Оно, как представляется, самым непосредственным образом связано с появлением имени Ницше в последующем, 49 стихе, завершающем словесную картину VI:

Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после падает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая, щетинистая, с гладким лбом голова Ницше.

Образ моржа — Ницше возникает в завершении этой словесной картины в полном соответствии с принципами скрепления соседних строк (стихи 48 и 49 соединены мотивом гладкости и блеска, ср. «попугаев, болтающих гладко» и «с гладким лбом голова Ницше»). Факт превращения водяного животного в человека в поэме Хлебникова на фоне особого тона поэмы, на существование которого было обращено специальное внимание с первой строки поэмы, не может не напомнить о ставшем знаменитым символом эпохи слове *ressentiment*. Оно появилось в приложении к книге Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» — «К генеалогии морали» («*Zur Genealogie der Moral*», 1887) в связи генезисом чувства вины у современного человека. Здесь же возникает и образ водяного животного, вышедшего на сушу. В 16 и 17 разделах второй главы работы, называющейся «Рассмотрение второе. «Вина», «нечистая совесть» и все, что сродни им», Ницше пишет о том, как

возникает чувство вины у «какой-то расы белокурых хищников, расы покорителей и господ» и каково ее собственное происхождение: «Я считаю нечистую совесть глубоким заболеванием, до которого человеку пришлось опуститься под давлением наиболее коренного из всех изменений, выпавших на его долю, — изменения, случившегося с ним в момент, когда он окончательно осознал на себе ошейник общества и мира. Не иначе, как это пришлось *водяным животным* (курсив мой. — Н. С.), когда они были вынуждены стать наземными животными либо погибнуть, случилось то же и с этими счастливо приспособленными к зарослям, войне, бродяжничеству, авантюре полуживотным — одним махом все их инстинкты были обесценены и «сняты с петель». Отныне им приходилось ходить на ногах и «нести самих себя» там, где прежде их несла вода: ужасное бремя легло на них. Они чувствовали себя неловко при простейших естественных отправлениях; в этот новый неизвестный мир они вступали уже без старых своих вожатых, надежно наводящих инстинктов-регуляторов, — они были сведены к мышлению, умозаключению, исчислению, комбинированию причин и следствий, эти несчастные, — были сведены к своему «сознанию», к наиболее жалкому и промахивающемуся органу своему!»⁶⁰.

Водяные животные, превращающиеся в иной стихии, на суше в людей, — предпосылка рассуждений Ницше о происхождении рефлексии и чувства вины. Это чувство является объектом художественного исследования в поэме Хлебникова, лейтмотивом всего текста «Зверинца», отсюда понятно появление образа Ницше в виде водяного животного — моржа. Данное предположение подкрепляется, кроме того, появлением в той же второй главе «К генеалогии морали» сравнения человека, терзающегося угрызениями совести, с образом бунтующего зверя в клетке: «Человек, который, за отсутствием внешних врагов и препятствий, втиснутый в гнетущую тесноту и регулярность обычая, нетерпеливо терзал, преследовал, грыз, изнурял, истязал самого себя, этот бьющийся до крови о решетки своей клетки зверь, которого хотят «приручить», этот лишенец и изводящий себя ностальгик по пустыне, сподобившийся сколотить из самого себя авантюру и застенки, некое подобие ненадежной и опасной целины, — этот дурень, этот тоскующий и безутешный пленник стал изобретателем «нечистой совести».

Томящийся в клетке зверь и человек, запертый в клетку собственного тела, тоскующий и рефлектирующий «дурень» (der Narr в немецком оригинале) — образы, прямо соотносящиеся между собой в тексте «Зверинца» вплоть до наименования лирического героя «дюрьяком» в предыдущей, 48 строке. Рефлекс стиха 49 окутывает ее своего рода ницшеанской ризой, в которую вплетаются и другие нити, из которых соткан текст «Рассмотрения второго.» Так, корень — душ — с этимологическими значениями «душа» и «духота»,

возможно, актуализирован в стихе 48 словами Ницше о непомерно разросшейся душе в тесной оболочке звериных шкур: «Все инстинкты, не разряжающиеся вовне, обращаются вовнутрь — это и называю я уходом-в-себя человека: так именно начинает в человеке расти то, что позднее назовут его “душою”. Весь внутренний мир, поначалу столь тонкий, что, как бы зажатый меж двух шкур, разошелся и распоролся вглубь, вширь и ввысь в той мере, в какой сдерживалась разрядка человека вовне»⁶¹. Ницшеанский образ бьющейся в поисках выхода из тесного пространства души, возможно, порождает у Хлебникова прилагательное «душная» по отношению к существительному «обитель» в строке 48, которое в этом контексте не только не имеет какой бы то ни было сакральный смысл, связанный с представлением о бессмертной душе, но, напротив, приобретает определенную отрицательную коннотацию в сочетании с «образом праздных попугаев, болтающих гладко». В результате позиция лирического героя «Зверинца» может восприниматься как типологическая: позиция осмеяния непомерных притязаний, ср. смеющийся народ во сне Самозванца в «Борисе Годунове» или осмеиваемого Раскольникова на Сенной площади в момент попытки покаяния. Образ Ницше в «Зверинце» с учетом контекста «Zur Genealogie der Moral» ставит вопрос о том, каким образом Хлебников помогает своему лирическому герою справиться с проблемой чувства вины, рефлексии и бездействия в актуальной политической обстановке. Именно сопоставление с Ницше указывает на иной по сравнению с традиционно христианским выход из этой литературной ситуации, которым является возвращение к заветным инстинктам зверя. В этой связи следует отметить сам момент хлебниковской метаморфозы: в воду погружается животное, напоминающее, скорее, кустодиевскую красавицу, а из воды, как Иванушка — дурачок в сказке, «вскатывается на помост» тот, кто попытался освободить мир от бремени размышлений и чувства вины, призвав к возвращению к радости войн и побед.

Называние истинного героя в «Зверинце» Хлебникова происходит в следующей, VII словесной картине. Его появление обусловлено, как представляется, все тем же следованием Хлебникова логике второй главы «К генеалогии морали». Далее в работе Ницше следует крайне важное положение о том, что мгновенный переворот, происшедший на земле с превращением водного животного в человека, привел, как пишет автор, к изменению конфигурации самой Земли. Появился художник, который стал творить и пересоздавать мир, не задумываясь ни о жестокости, ни о боли, ни тем более об условиях общественного договора. Художник и сопутствующие ему божественные зрители, наблюдающие за развитием этой великой комедии, — образы работы Ницше, очевидно, имеющие для Хлебникова в «Зверинце» первооче-

редное значение как для реализации метафоры зрения — творческой первосилы, так и для создания образа истинного героя.

Художественная логика поэмы с очевидностью приводит к заключению о том, что таким героем для Хлебникова является Иоанн Грозный — центральный образ словесной картины VII. Он возникает на фоне символического эскиза бессмысленности российской жизни (50 строка):

Где челюсть у белой высокой черноглазой ламы и у плос-корогого низкого буйвола и у прочих жвачных движется ровно направо и налево, как жизнь страны.

Хлебников метонимически объединяет фигуры ламы, буйвола и других жвачных образом равномерного движения по горизонтали. Словосочетания «белой высокой черноглазой ламы», «плоскорогого низкого буйвола» и «прочих жвачных» создают возникающую за этой горизонталью кубистскую мультипер-спективу: контуры тел животных разной высоты, форма и цвет их глаз и рогов напоминают овалы разной степени вытянутости, которые накладываются друг на друга, создавая, таким образом, глубину картины. Движение по горизонтали повторяет тот же знак бесконечности, о котором шла речь применительно к началу первой части, но если там эта фигура соотносится с аллюзией объединенного мира и клонящихся к закату империй, то в стихе 50 — с обесмысленной жизнью современной России. Ей противостоит гнев и ярость подлинного героя поэмы Хлебникова:

Где носорог носит в бело-красных глазах неугасимую ярость низверженного царя и один из всех зверей не скрывает своего презрения к людям, как к восстанию рабов. И в нем притаился Иоанн Грозный.

Носорог — один из самых сильных зверей, образ слепой нерассуждающей силы, все сметающей на своем пути, но проводящий свое время в лежании в грязи, болотцах. В контексте «Зверинца» он напоминает об образе водяного животного у Ницше, связанного с идеей происхождения чувства вины. Носорог Хлебникова — воплощение отрицания этого чувства. Контрастной параллелью к горизонталям предыдущего стиха — жующей челюсти и черным глазам белой ламы — являются бело-красные глаза носорога, налитые какой-то движущейся яростью (см. слово «носит»). В этом случае легко представить, что морда животного должна быть наклонена и обращена прямо на зрителя, а страшный рог образует перпендикуляр — центр картины.

Вкупе с появлением в строке имени Иоанна Грозного живописный прообраз хлебниковского носорога не вызывает сомнения: это картина В. М. Васнецова «Царь Иван Грозный» (1897). Фигура царя, облаченная в тяжелую, крытую золотым с тиснением шелком шубу с шестью

накладными застежками шубу, в перчатках с вышивкой, красных с золотом сафьяновых сапогах, в тафье, неподвижная и громоздкая, напоминает своей застывшей, расширяющейся книзу мощью огромность носорога. Тяжелый нос потомка Палеологов лишь усиливает это сходство. Но, конечно, самой примечательной деталью в плане соотношения с образом носорога у Хлебникова являются глаза царя с характерно опущенными книзу наружными уголками. Яркие белки в овалах красных глазниц скошены влево и устремлены прямо на зрителя в выражении надменности, презрения и угрозы, а рисунок складок век создает впечатление движущегося взгляда⁶².

Мощный и быстрый носорог не случайно ассоциируется у Хлебникова с Иваном Грозным, первым царем России, при котором ее территория и население увеличились по меньшей мере вдвое, а международный престиж государства стоял небывало высоко. Иван Грозный — идеал поэта, переживающего позор военных и политических поражений последнего времени. В плане же политической доктрины Хлебникова, выраженной в «Зверинце», очевидна ориентированность поэта на традиционное для славянофильской концепции противопоставление Ивана Грозного как истинного правителя России Петру I.

Владения Ивана Грозного, простирающиеся от Каспия до Ледовитого океана, становятся внутренним мотивным компонентом, скрепляющим строку 51 со стихами 52–56. Возникновение образов тюленей с кружащими над ними чайками (стих 52) вызывает ассоциацию с русским Севером, завоеванным для Ивана Грозного Ермаком, отсюда появление в тексте детали портрета казака (строка 53):

Где чайки с длинным клювом и холодным голубым, точно окруженным очками, оком имеют вид международных дельцов, чему мы находим подтверждение в прирожденном искусстве, с которым они подхватывают на лету брошенную тюленям еду.

Где, вспоминая, что русские величали своих искусных полководцев именем сокола, и вспоминая, что глаз казака, глубоко запавший под заломленной бровью, и этой птицы — родича царственных птиц — один и тот же, мы начинаем знать, кто были учителя русских в военном деле. О, сокола, побивающие грудью цапель! И острый протянутый кверху клюв ее! И булавка, на которую насекомых садит редко носитель чести, верности и долга!

Вновь обратим внимание, что Хлебников стремится к созданию цельной картины при соединении стихов: глаз чаек, окруженный ободком, и глубоко запавший глаз сокола под заломленной бровью возникают в той же кубистской мультиперспективе, что и в строке 50. «Искусные полководцы», благодаря мотиву соколиной охоты на цапель, вновь отсылают к «Слову о полку Игореве»⁶³. Образ же казака, опосредованно напоминающий о гоголевском «Тарасе Бульбе», заставляет вспомнить о знаменитой картине В. И. Сурикова

«Покорение Сибири Ермаком» (1895). «Портрет» соколиного глаза казака у Хлебникова напоминает о характерной детали этой картины. Более того, антитеза «чайки — соколы» в «Зверинце» воспроизводит основной принцип ее композиции, особенность которой заключается в противопоставлении двух групп, представляющих войска Ермака и хана Кучума. В центре внимания зрителя оказывается сражение взглядов: напряженно глядящие глаза казаков под насупленными бровями устремлены прямо в дикие, но уже растерянные и испуганные глаза противника. Устремленная вверх линия взглядов казаков, стоящих за выступающей из общей массы фигурой Ермака, образует единство с направлением его руки, указывающей на стоящего наверху обрыва Кучума, предопределяя исход сражения. Вновь перед нами тот способ цитирования живописного произведения в «Зверинце», о котором выше нам уже приходилось говорить в связи с картинами Врубеля и Васнецова: Хлебникова привлекает наиболее характерная визуальная черта, составляющая смысловой и композиционный центр полотна. Такого рода цитата отчетливо узнаваема в тексте «Зверинца» и позволяет безошибочно различить смысловые вехи его художественно-политической концепции, как это происходит и в анализируемой словесной картине, где в строке 56 появляется парафрастическое имя казака, которое безошибочно отождествляется с Ермаком, покорителем Сибири, верным слугой Ивана Грозного:

Где Россия произносит имя казака, как орел клетот.

Образ сокола сменяется здесь образом орла по характерному фольклорному образцу, ср. с солдатской песней «Взвейтесь, соколы, орлами, / Полно горе горевать». Возможно, что Хлебникову была известна историческая реалья, связанная с героической смертью Ермака: Ермак, спасаясь от сибирского хана Кучума, ночью напавшего на его ставку и истребившего весь отряд, утонул в Иртыше и был опознан по золотому орлу на доспехах на его груди. Орлы всего текста «Зверинца» оказываются в результате сведенными к образу, соотносящемуся и с героем России, и с гербом российской империи, и с образами всех русских, язык которых хотя бы на время становится подобным орлиному клетоту.

Образ сокола — орла, героический и трагический, становится последней скрепой сюжетно-композиционной схемы «Зверинца». Венчает поэму символ исторической и культурной потери — «Слово о полку Игореве», горящее в московском пожаре 1812 года. Но этот последний интонационный вздох по поводу исчезнувшей великой России несет в себе память о ее великой победе.

В конце нашего исследования бросим прощальный взгляд на визуальный облик поэмы «Зверинец». Вертикаль анафоры — формальный и семантический центр текста. Вокруг нее в два полукружья монтируются строки с их многочисленными образами и «горизонтальным» развитием действия, с ней оказываются непосредственно связанными сюжетное и композиционное строение поэмы, поскольку на нее «накладываются» и композитным образом соединяются все словесные картины «Зверинца». Фонетическая и лексическая структура стихов поэмы создает, вкупе со временем разворачивания отдельных тропов и целых словесных «полотен», образованных на их основе, впечатление не прямых линий, а концентрических кругов, центр которых — вертикаль текста. Позиция лирического героя поэмы и ее читателя-зрителя находятся в центре этих кругов, определяемом все той же вертикалью. Она определяет иллюзию свободного перемещения взгляда в разные стороны, его все нового и нового возвращения к отдельным элементам, фрагментам словесных картин, отсюда столь естественны в тексте повторы названий животных и птиц.

Структура текста такого рода говорит о соотношении с традицией модернизма и авангарда. Она характерна, например, для ряда картин Ван Гога, позднее для К. Малевича, см, например, его обложку к сборнику В. Хлебникова, А. Крученых и Е. Гуро «Трое» (1913). Однако использование принципов киноискусства и композитности делает спиральную композицию Хлебникова уникальной. Собрание зверей в хлебниковском «Зверинце» лишь внешне напоминает о столь часто вспоминаемых в этой связи средневековых bestiариях или книгах типа «Жизни животных» Брэма. Очень важно здесь глубокое исследование А. Ханзен-Лёве, где текст «Зверинца» предлагается анализировать в соответствии с принципом модернистской книги, где сочетаются реальность и литературные построения⁶⁴. Следует добавить, что в этой модернистской книге крайне существенна функция ритма. Ритм свободного стиха Хлебникова вызывает, скорее, представление о перелистываемых страницах книг и живописных альбомов, в мелькании картинок которых создается подобие поэтической киноленты, кадры которой связаны по принципу спиральной композиции. Стоит упомянуть в этой связи, что подобным принципом будут широко пользоваться Дзига Вертов и Мэн Рэй, правда, несколько позже. Во всяком случае, очевидно, что Хлебников выписывает как художник каждый кадр — стих и монтирует стихи в последовательности медленно вращающейся спирали, формируя сюжет произведения.

В этом отношении пространство Хлебникова оказывается вполне сопоставимым с пространством Данте с его густо населенными кругами, расположенными вдоль единой оси и, конечно, Доре и Бальзака в их великих художественно-социальных исследованиях Франции.

Огромный литографический цикл Доре «*La Ménagerie parisienne*», о котором выше шла речь применительно к использованию этого жанра Хлебниковым, связан отнюдь не только с сатирической установкой французской народной картинки, где сравнение человека и животного — основа сюжета. Сам Доре признавался, что замыслом этой серии он обязан предисловию О. де Бальзака к «Человеческой комедии», в частности, следующим его словам: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром»⁶⁵. Интерес Бальзака к эволюционной теории стал определяющим для Доре, поскольку его признание об ориентации на основной принцип создания «Человеческой комедии» — ключ к «*La Ménagerie parisienne*» как художественному исследованию социальной действительности.

В предисловии к «Человеческой комедии». Бальзак пишет о сходстве соотношения между человеческим и животным миром, основывая собственные наблюдения на произведениях писателей — мистиков Сведенборга и Сен-Мартена, идеях Лейбница, Бюффона, Шарля Бонне и других естествоиспытателей XVII–XVIII вв. В особенности интересуется его теория единства строения организмов животного мира, выдвинутая Жоффруа де Сент-Илером. Бальзак пишет: «Создатель пользовался одним и тем же образцом для всех живых существ. Живое существо — это основа, получившая свою внешнюю форму, или, говоря точнее, отличительные признаки своей формы в среде, где ему назначено развиваться. Животные виды определяются этими различиями»⁶⁶.

Хлебников, хорошо знавший французский язык, скорее всего, читал Бальзака и вряд ли мог обойти своим вниманием предисловие к «Человеческой комедии». Во всяком случае, нельзя не отметить поразительное сходство между этими словами Бальзака и 22–23 строками «Зверинца» Хлебникова, позволим себе процитировать их здесь еще раз:

Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды.

И что на свете так много зверей, что они умеют по-разному видеть Бога.

И Хлебников, и Бальзак основываются на представлении о едином образце творения, чьи изменения зависят от пространства, в которое он помещен. Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» говорит о влиянии этого пространства в природном или социальном плане как о влиянии среды, где из мифологического образца творения удивительным образом возникают виды людей и животных⁶⁷. Направление определено однозначно: Создатель — образец Творения — среда — вид. Время в этом хронотопе определяется промежутком от сотворения образца в соответствующих главах Книги

Бытия до сегодняшнего дня, пространство связано с представлением об изменяющем факторе среды.

Хлебников в «Зверинце» пишет, в сущности, о том же, что и у Бальзака, соотношении веры и вида, но его интересует не позитивистское представление о среде, а бальзаковская проблема пространства, в котором образуются виды. Это пространство приобретает у него фантастический, мифологический облик. На его основе Хлебников создает свою космогоническую и этиологическую мифологему, основанную на представлении о рождении живого мира в пространстве, образованном волнами мировых потоков. В «Зверинце» виды животных образованы разбегом волн, подобно тому, как в «сверхповести» «Азы из Узы» пишется вселенская «единая книга», написанная росчерками «пера морей» — нажимом волн (глава «Азия»; см. выше о «Зверинце» как основополагающем тексте образа Единой книги). Затихание волн всего водного пространства Земли рождает, как Афродиту из пены, мировые религии. Согласно теории Хлебникова виды, созданные вселенской силой, становятся религиями, возникающими на ее исходе. Их множественность объясняется в поэме разницей зрения различных животных. Первозрение животного становится, таким образом, функцией любой религии, напоминая о библейском мотиве узрения Бога. Особое зрение — обязательное условие искусства, см. во вновь приведенных здесь 22–23 строках повтор — «виды — видеть», актуализирующий омонимию «вид» — «пейзаж» и «вид» — «животный или растительный тип».

С точки зрения сопоставления хронотопов «Зверинца» с творениями Бальзака и Доре, то очевидно расширение хлебниковского хронотопа в сторону библейского. Временное начало его этиологической мифологемы определяется не созданием образца, как у Бальзака, а существованием мирового хаоса с водным пространством внизу. Конечная временная граница переносится в бесконечность видообразования, тогда как у Бальзака и Доре она соотносится с актуальной современностью. Пространство поэмы Хлебникова раздвигается, стирая представления о социальном и природном, до космических пределов. Оно определяется осью координат, вертикаль которой начинается где-то в толще Земли и уходит в бесконечность неба, согласно направлению взглядов животных, а горизонталь определена множественностью их описаний.

Количественный фактор одинаково важен как для Бальзака и Доре, так и для Хлебникова: образов должно быть много, чтобы охватить все разнообразие жизни. Обратим внимание на огромность замысла Бальзака: «Человеческая комедия» должна была включать в себя сто сорок три произведения, что вполне сопоставимо с 500 литографиями альбома Доре. И это не случайное сходство. Произведения, составля-

ющие «Человеческую комедию», представляют собой литературное подобие живописного альбома, где человеческие добродетели, грехи и пороки соотносятся с тем или иным изображением животных. Отдавая должное завоеваниям науки в предисловии к «Человеческой комедии», в рассказах, повестях и романах, ее составляющих, Бальзак почти постоянно обращается к той фольклорной традиции, к которой в целом восходили во множестве создававшиеся французские народные картинки эпохи революций. С первого и до последнего произведения «Человеческая комедия» оказывается связанной с регулярным уподоблением человека и животного, см., например, открывающую ее маленькую повесть «Дом кошки, играющей в мяч». Здесь, кстати, помимо параллели резьбы на широкой старинной балке дома с главными героями повествования, говорится о традиции вывесок на парижских лавках, связанной с изображением животных («Прядущая свинка», «Зеленая обезьянка» и т. д.), идущей еще со средневековья. Образец, помещенный Творцом в среду, — предмет внимания Бальзака, приобретает под ее воздействием в «Человеческой комедии» все новые и новые формы выражения, выстраивающиеся в галерею типов, страницы и тома книг, растягиваясь все более по горизонтали, тогда как время действия оказывается ограниченным эпохой Революции и последующим за ней периодом. Подобным же образом множатся и листы альбома литографий Г. Доре «*La Ménagerie parisienne*,» оставаясь в ограниченных рамках середины 1850-х гг. (не случайно так любят помещать в качестве иллюстраций литографии Доре из «*La Ménagerie parisienne*» в различные энциклопедии моды). Таким же гибким в разных редакциях поэмы Хлебникова «Зверинец» является количество описываемых животных⁶⁸. В ней существует та же потенция к описанию бесконечного разнообразия, однако принцип композитных изображений и сам поэтический язык Хлебникова властно диктует необходимость концентрации наиболее ярких тропов и их грамматическую компактность, воплощаемую в строго определенную сюжетно-композиционную форму буквы «В».

Таким образом, горизонтальный компонент пространства является общим для этих трех художников, тогда как вертикальный его компонент, или, точнее сказать, духовная или религиозная его составляющая, несомненно, различаются. Именно этот вертикальный компонент становится конструктивной основой «Зверинца». Очевидно, он имелся в виду, когда шла речь о замысле произведения как о пути восхождения. Восхождение у Хлебникова — это не только прямой подъем вверх, но и одновременная с ним эвокация истории и культуры, устремление в их глубины.

Прекрасные звериные возможности, глаз сокола — казака, смотрящий на современных русских, сердце которых подобно висящему вниз

головой нетопырю, — все эти образы в сочетании слова и изображения создают впечатление огромной, сокрытой в толщах слонов — серых морщинистых гор, сокровищницы фольклора, литературы и истории, звериной могучей силы России, к которой, как к Божественной Розе Данте, устремлено телеологическое движение поэмы Хлебникова. Быть может, именно соотношение композиции поэмы Хлебникова с планом «Божественной комедии» столь восхитила такого знатока Данте, как Вяч. Иванов, сказавшего: «Это мог написать только гениальный человек» (Тв., 679). Во всяком случае, автор концепции восхождения — нисхождения и статьи «Русская идея» наверняка оценил тот путь, о котором как об основе замысла своей поэмы писал ему Хлебников.

