



Александар ФЛАКЕР

Сверхповесть или сверхзрелище? Пространство «Детей Выдры»

Текст «Детей Выдры» включён составителями «Творений» (Тв., 1986) в раздел сверхповестей. Данное самим поэтом во «Введении» к «Зангези» определение сверхповести как зодчества из рассказов вошло в обиход литературоведения; при этом самостоятельные отрывки, из которых набирается колода, названы в этом же тексте плоскостями (Тв., 473). Семантически это соответствует композиционному приёму зодчества.

На первом амстердамском симпозиуме Грюбель, ссылаясь на Хольтхузена¹, предложил своё определение «Зангези»: «монтаж жанров» в русле «вторичного синкретизма»². Говоря о зодчестве Хлебникова, Грюбель соотносит его с обильным архитектурными понятиями языком русской литературной критики начала XX века³, однако предлагает нам термин искусства кино. Раз так, не будет ли более по-хлебниковски назвать если не сам жанр, то хотя бы указанный приём (по Толстому, в понимании Шкловского) сцеплением плоскостей?

Мерило, изготовленное Хлебниковым в 1922 году, мы привыкли прилагать и к другим его текстам, построенным по принципу сцепления плоскостей, хотя они во многом отличаются от «Зангези». Таковы опубликованные (работа над созданием шла с 1912 г.) в 1914 г. «Дети Выдры».

Если в «Зангези» первым делом появляется глыба (рассказ первого порядка), на которой стоит заглавный персонаж, читающий песни или проповеди к людям или лесу, то «Дети Выдры» начинаются с грандиозного зрелища первотворения неба, моря и земли. Зрелище это — говоря словами Владимира Маркова⁴, воистину «прелестное» — внезапно сменяется иконографией грозы, которой — при вторжении технической цивилизации (самобег, бросающий два снопа света и управляемый истопником, т.е. chauffeur-ом) — сопутствует гибель животных (лебедь, носорог) и бурлескное появление кентавра (лю-

доконин), прогоняющего... муху. Далее следует охота на мамонта, но уже в отрывке вполне театральном, даже с человеком в галунах, сопровождающим в зерцоге Детей Выдры.

Исследование «О сценическом варианте «Детей Выдры»»⁵, несмотря на то, что дальнейшие части опубликованного текста «мыслились автором скорее не как сценические, а как повествовательные», позволяет нам рассматривать и другие паруса как «зрелищные», тем более что в «сценическом варианте» упоминается не только театр, но и кинематографический экран, что действительно подразумевает некий *Gesamtkunstwerk*.

Определённую «сценичность действия» Перцова замечает и во 2-м парусе. Необходимо дополнить её наблюдение. Плоскость этого паруса⁶ открывается мотивом барочной живописи типа *vanitas*: Горит свеча именем разум в подсвечнике из черепа. Голландская композиция подразумевает наличие книги как существенного элемента *vita contemplativa*; Хлебников соблюдает это правило своевременным упоминанием имени хорватского учёного Бошковича (1711, Дубровник — 1787, Милан), ровесника Ломоносова, почётного члена Петербургской Академии Наук с 1760 года.

Бошкович в книге «*Philosophiae naturalis theoria...*»⁷ изложил учение о взаимодействии мельчайших частиц — вещественных точек, простых и неделимых. Идея Бошковича привела Нильса Бора к созданию модели атома в 1913 году.

Одновременно Велимир Хлебников пишет свои паруса. Именно с точки, как учил Боскович (книги хорватского учёного публиковались по латыни и его имя передавалось латинской графикой: *Rogerio Josepho Boscovich*) начинается хлебниковская игра. Точка становится действительно атомом, им как мячом играют бурные игроки:

От силы сапога летит тот за облака.
Но слабою овечкой глядит другой за свечкой.
(Тв., 433)

Далее следует появление снежных вершин Олимпа, причём Будетлянин — т.е. разновидность хлебниковского, не всегда «лирического», субъекта — высказывает в сущности формалистское *credo*: Размером Илиады решается судьба Мирмидонянина. Но вместо подвигов Ахилла появляется обязательная для живописи типа *vanitas* — *vita voluptuaria* сцена любви Ахилла и Бризеиды, бурлескная и напоминающая Батрахомиомахию.

Снижение любовной сцены соответствует не только барочной концепции фатума. Ведь это наверху Олимпа Зевс бросал взволнованно прочуствованные слова на чашку весов (весьма часто появляющуюся в барочной живописи. — Прим. авт.), оживлённо обсуждая смерть и час Ахилла.

Далее метаморфоза: Олимп превращается в Лысую гору, и на это зрелище с галёрки смотрят «Дети Выдры». Пространство замыкает круг с исходной вещественной точкой Бошковича — футбольным мячом.

Заметим, что в это же время Мандельштам оперирует «футбола толстокожим богом», сравнивая мяч с головой Олоферна, изображенной на холсте Джорджоне⁸.

В самом тексте 1-ого паруса «Детей Выдры», основанного на мифах приамурских орочей⁹, пространство Азии не обозначено, и лишь косые монгольские глаза духов или же маленький монгол с крыльями (Тв., 431) подают заявку на Азийский голос «Детей Выдры», сделанную поэтом в автокомментарии 1919 года (Тв., 36).

Пространство, увиденное с галёрки, всецело европейское: здесь доминирует Олимп Гомера. «Азийская» тема, в сущности, растёт на «евразийской» параисторической плоскости 3-его паруса, который начинается с того, что Сын Выдры думает об Индии на Волге, при этом он упирается пятками в монгольский мир и рукой осязает её, Индии, каменные кудри (Тв., 433). Однако Индия появится только в сценической концовке текста с мотивом умирающего у костра старого Индийца, спасающего из гроба русса, павшего в бою во время похода Искандера, т.е. Александра Македонского. Из гроба выпрыгнувший русс вырывает у индийца меч, а на успокаивающих его арабов

Тот бросил взгляд суров и бешен.
И те решили: он помешан.
Два-три прыжка — и он исчез:
Его сокрыл высокий лес.
(Тв., 436)

Концовка лаконична и достойна Шекспира: занавес опускается на пространство треугольного паруса, охватывающего руссо-азийское пограничье между Камой, Кавказом и южными морями, где неотменно присутствуют арабы, наблюдающие с неколебимым спокойствием за сражениями, на сей раз воистину гомерическими:

В путях своих велики боги,
Арабы мудры и мирны
И наблюдают без тревоги
Других избранников войны.

Комментаторы, разумеется, указывают на арабские и персидские источники описания сражений, вследствие коих

<...> море стало зеленее
И русской кровью солонее.
(Тв., 435)

Лейтмотив постоянных сражений на азиатском пограничье России продолжает следующий, на этот раз написанный прозой 4-й парус, озаглавленный «Смерть Паливоды» и восходящий не то к Гоголю, не то к украинскому фольклору, цитированному в самом начале текста. Этот парус начинается сценкой сидящих у костра казаков, в окружении летящих и кричавших в лугу птиц, волов, лежащих подобно громадным могильным камням, что позволяет Хлебникову вновь сослаться на арабские письма: «Искалась на них надпись благочестивого араба <...>» (Тв., 436). В хронологическом порядке следуют картины двинувшегося в путь табора, продолжения пути на челнах и — в ответ на татарское насилие — гиперболическое изображение схватки с татарами:

Казалось, казацкий меч сорвался с чьих-то плеч и плясал гопака по всей стране.
(Тв., 438)

Богатая красочность этого казацкого шествия — дань казачьему мифу не только русской литературы (ср. «украинский» романтизм в польской литературе); при этом, несмотря на этнические атрибуты (белая рубаха и штаны украинского полотна) как у Гоголя, так и у Хлебникова, казаки Запорожской Сечи — истинно русский ответ на западных меченосцев и тевтонских рыцарей (Тв., 436). Концовка «Смерти Паливоды» — его восшествие — всецело иконична в самом прямом смысле слова:

Так предстал пред светлые очи гордый казак, чей сивый ус вился вокруг как бы каменной щеки, а голубые глаза смотрели холодно и спокойно и на самую смерть.
Сусальностью образа не снимается лаконизм прощания старшины над могилой: «Спи, товарищ!», как знака закапывать могилу славного (Тв., 439).

Не случайной оговоркой представляется нам цитата из Гомера, вошедшая в сцену, написанную по мотивам «Илиады» во 2-м парусе: цитирует же Хлебников не «Илиаду», а «Одиссею»! Налицо сцепление с 5-ым парусом, озаглавленным «Морское путешествие». В начале его предстаёт новая картина:

Громад во мгле оставив берег,
Направив вольный в море бег
И за собою бросив Терек,
Шел пароход и море сек.
<...>

Иконичность продолжается в жемчужном водопаде брызг в синем свете, в призраке стеклянных глубин, и чаек на берег намёках (Тв.,

439) и в уподоблении серого парохода острову, рассекающему голубой водоём. Но с момента, когда на подмости поднимается вождь, начинается длинный монолог, частично с диалогическими приёмами, содержащий «general meaningful sayings» как одну из хлебниковских «авгостилизаций»¹⁰. Речь вождя, передающая хлебниковское безмерье, несмотря на сквозную «морскую» метафорику, в сущности, по терминологии Лосева¹¹, «аниконична», однако нельзя не упомянуть «прелестную» параболическую сценку, противостоящую катастрофизму монолога:

Пожар я помню небоскрёба
И глину ласточек гнезда,
Два-три серебряные зоба
Я не забуду никогда.
Огнём и золотом багровым
Пожар красивый рвёт и мечет.
А на стене, в окне суровом,
Беспечно ласточка щебечет.

(Тв., 440–441)

Заканчивается этот монологический отрывок сцеплением с «казачьим» парусом. Глобальное видение обозначено связывающим оба паруса знаком:

И оси земной в тучах спрятанный вал —
Кобзу кобзарю подавал.
А солнце-ремень по морям и широтам
Скользит голубым поворотом.

(Тв., 444)

Мотив «жребия войн», появившийся в одном из чаще всего цитируемых «meaningful saying» (И мы живём, верны размерам <...>, Тв. 442; повторяет высказывание о том, что размер Илиады решал судьбу Ахилла), будто бы предвещает «игру на пароходе»; причём сценичность этой игры в войну шахматами во время Морского приёба всеобщего единства (Тв., 447) не подлежит сомнению. «Детской» игре «в войну» (в том же 5-м парусе, под тем же заглавием «Морское путешествие») противостоит начинающийся шутивным каламбуром диалогический текст, в основном построенный на монологе Утёса, который отсылает к мифу о Прометее с обязательными атрибутами горного пейзажа и сдержанной иконичностью:

Где радость, жизнь и где веселие?
(За веком век печально ниже).
Прикован к тёмному ущелью,
И лишь олень печально лижет,
Как смолы, кровь с его ноги,

И на кудрей его вершины
 Льют века свои кувшины.
 (Тв., 448)

В этом отрывке сценичность соблюдается участием Людей, которым принадлежит приведённая цитата, и Орлов, пролетающих над изящным стадом ланей. Отрывок заканчивается ссылкой на Пушкина: черкешенка освобождает «кавказского пленника». Сам Кавказ не упоминается, но лермонтовская традиция здесь налицо: под облаками видны воздвигнутые древним плотником — дворцы и каменные хижины, а Утёс заканчивает свой монолог намёком на утренний пейзаж.

Смотри, уж Грузия несёт корзины,
 И луч блеснул уж на низины.
 (Тв., 447)

Кстати, в самом начале пятого паруса дана отправная точка: не только громады во мгле, но и река Терек. В завершение кавказо-прометеевской сцены вновь падает занавес (Тв., 448), и кораблекрушение — несмотря на его вполне иконическое изображение, наверняка сопоставляемое современниками с гибелью «Титаника» 1912 года — окончательно замыкает катастрофичность всего паруса — возвращения на Итаку нет и не предвидится:

И слышны стоны:
 «Небеса, мы невинны».
 Несется море, как лавины.
 Где судьи? Где законы?
 (Тв., 448)

Очередное сцепление: на вопрос, поставленный в концовке 5-го паруса, Хлебников берётся ответить в 6-м парусе, озаглавленном «Душа Сына Выдры». Слово предоставляется полководцам пунических войн Ганнибалу и Сципиону, а затем в диалог вливаются голоса славянского Пантеона: Святослав, Пугачёв, казачий гетман Самко, Ян Гус, Ломоносов, Разин, Коперник. Нашлось место и Волынскому, русскому государственному деятелю XVIII века. Он попал сюда, видимо, за отвагу, с которой выступил при дворе царицы против её фаворита Бирона и пострадал за это. Волынского Хлебников знал, несомненно, ещё и по историческому роману Лажечникова «Ледяной дом», где тот предстаёт главой «славянской» партии, противостоящей «германскому» окружению престола¹². Волынский «Детей Выдры» — провозвестник новой германской угрозы.

Ведущая роль в этом лукиановском «многоголосом диалоге»¹³ принадлежит Ганнибалу, высмеивающему законы, созданные Марксом и Дарвином (<...> Карл и Чарльз, — они / Всеми виною <...> Тв., 449).

Обратим внимание, что появление знаменитых полководцев античного мира на «плоскости» хлебниковского диалога есть продолжение разговора о войне, начатого в 3-м парусе. Следует помнить, что текст возник накануне мировой войны¹⁴ и именно именем карфагенского полководца заканчиваются стихи, написанные в ответ на вторжение во Фландрию; но не имя Ганнибала, а его незадачливого брата Газдрубала сулит поражение захватчикам¹⁵. В «Душе Сына Выдры» только Газдрубал представлен иконически:

И много знал в душе я ран,
И брата лик упал в мой стан;
Он был с копья сурово сброшен,
Суровым долгом рано скошен,
А волосы запутались о тын,
Был длиннокудр пустыни сын — <...>
(Тв., 450)

«Славянский Пантеон» не иконичен. Его персонажи только вскользь отвечают на вопрос о «судьях» и «законах». По одну сторону выстроились здесь воины, не дающие ответов: ни Святослав, обвиняемый каймой золотой, ни носящий в страну отцов / Плач смерти, похорон (Тв., 452) Пугачёв, ни жертва течений розных — гетман Самко, и даже не Разин, сделавший чёрное море <...> червонным (Тв., 453), не делают историю. По другую сторону стоят смиренный Ян Гус, обращающийся к бабушке, всей в хворосте, с костра; мало охарактеризованный Ломоносов и нисколько не спорящий с битвами Коперник:

Быть, рукой судьбы ведом,
Ходит строгим чередом.
(Тв., 453)

«Славянское» пространство не целостно: в нём воины и бунтари сосуществуют с учёными, а Хлебников здесь не дышит славянофильством, хотя обращение именно к славянским мыслителям в преддверии мировой войны понятно. Впрочем, его интерес к славянству в общем парафилологичен¹⁶: славянские имена, выступающие в «Детях Выдры» — Бошкович, Гус или Коперник, — имена общеевропейской культуры. Среди них нет имени автора проекта общеславянского языка, упоминаемого в разговоре «Учитель и ученик» 1913 года — Крижанича (Тв., 591)¹⁷, хотя именно Крижанич пользовался диалогическими формами.

Хлебниковский текст видится нами как сверхзрелище, монтаж, подобный ярмарочным «панорамам» или приёмам кино и охватывает космическое пространство, простирающееся над морем; бросок точки (футбольного мяча) на вершину Олимпа; географическую плоскость

войн на стыке Азии и Европы, увиденную арабами; Украину с Запорожской Сечью; путешествие пароходом; Кавказ с мифом о Прометее и русской поэзией; «разговор мёртвых» персонажей римской истории, русских мятежников, славянских еретиков и учёных. Монтаж этот кончается спасением на хлебниковском Острове высокого звёздного духа (Тв., 453), причём следует помнить и цитируемые во 2-м парусе слова Гомера: «Андра мой эннепе, Муза» (Тв., 433). Остров этот, впрочем, не Итака, однако несомая парусами «одиссеяда» в нём получает осмысление:

Беседой взаимной
Умы покоят,
Брега гостеприимно
Вам остров мой откроет.
(Тв., 455)

