



Анна ХАН

Реализованное сравнение в поэтике авангарда (на материале поэмы В. Хлебникова «Журавль»)

Термин «реализация сравнения» вместе с термином «реализация метафоры» возникает уже в литературоведческой мысли 10–20-х годов¹, однако этот термин не вошёл в литературоведческий обиход так широко, как термин «реализованная метафора», и не стал предметом столь пристального изучения, как последний. Принцип реализованной метафоры и его значение для поэтики символизма и авангарда получили уже многостороннее определение в теоретической литературе, начиная с трудов В. Жирмунского и Р. Jakobsona² вплоть до новейших исследований³. В работе Р. Jakobsona приём реализованной метафоры рассматривается как частное проявление более широкого явления, явления метаморфоз. Сущность метаморфозы Р. Jakobson определяет как реализацию тропа, «проекцию литературного приёма в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение»⁴. Характеризуя структуру взаимоотношений реального и метафорического рядов в реализованном тропе, Р. Jakobson описывает самый частный случай метаморфозы как «развёртывание во времени обращённого параллелизма»⁵, в котором метафорический ряд постепенно вытесняет и в итоге отрицает реальный ряд изначального параллелизма, и самоценный языковой приём превращается в реальность. В книге А. Хансен-Лёве о русском формализме отмечается ещё один, чрезвычайно важный момент в процессе реализации тропа. В итоге развёртывания во времени обращённого параллелизма создаётся такая самоценная языковая реальность, в которой реальные факты превращаются в простой материал для метафорического развёртывания семантики языковых фактов⁶. Создаётся самозаконная языковая реальность, которая строит свои сюжеты и своих героев из собственных внутренних семантических потенциалов, а первоначальный реальный ряд и этим самым и мир

реальных вещей редуцируется до уровня мёртвого материала, за ним отрицаются творческие, самосозидающие способности. В работах Й. Хольтхузена и А. Флакера приём реализованной метафоры исследуется прежде всего на сюжетном уровне, в аспекте превращения тропа в сюжетную конструкцию, выливающуюся в ряд метаморфоз. Аспекты рассмотрения явления метаморфозы в этих работах выводятся за пределы чисто языкового феномена и исследуются разные типы культурного сознания и разные модели мира, на которые опираются разные типы метаморфоз. Поскольку метафора и сравнение по своей семантической структуре представляют собой разные типы соположения и сопряжения двух рядов значений, и принципы их реализации должны действовать по-разному. Структура тропа должна определить способы его реализации. В структуре метафоры заранее задано синхронное смещение двух рядов значений, и притом оба ряда получают статус эквивалентных, параллельных языков⁷, которые остаются в том же синонимическом ряду. Поэтому реализация метафоры, т.е. буквальное прочтение тропа может произойти только за счёт отрицания одного ряда другим, отрицания реального ряда во имя метафорического. В структуре сравнения задана изначальная аналитическая дистанцированность, разъединённость двух рядов значений, которые не эквивалентны по своему статусу, один из них (сравнивающий) подчинён другому (сравниваемому). Пользуясь терминологией Е. Фарыно, ряд сравниваемого сохраняет за собой статус мира, а ряд сравнивающего функционирует по отношению к нему как язык описания⁸. Поэтому реализация сравнения не может происходить по семантическому механизму отрицания одного ряда другим, она происходит как процесс постепенного повышения самостоятельности статуса первоначально-подчинённого ряда (сравнивающего). Этот ряд и в дальнейшем сохраняет свою дистанцированность по отношению к ряду сравниваемого, но он постепенно меняет статус, с ранга языка описания поднимается до ранга самостоятельного и самозаконного мира. В итоге получаются не два эквивалентных языка, как это было в изначальной структуре метафоры, а два эквивалентных мира, которые сосуществуя сохраняют за собой самостоятельный статус. Предварительно хочется указать ещё на одну принципиальную разницу, но уже не в способе реализации двух разных тропов, а в результате этого процесса реализации. Если в итоге реализации метафоры возникает мир самоценной языковой реальности, и параллельно с этим ранг мира реальных вещей сводится к чисто служебной функции, и таким образом возникает подчеркнуто субъективный мир, творимый субъективной волей автора и его речевым потоком, — то в итоге реализации сравнения подчинённый первоначально язык описания

с ранга служебной функции поднимается на ранг мира объективно-го, самосозидающегося, который моделируется как бы независимо от субъективной авторской воли. Именно поэтому реализованная метафора порождает ряд метаморфоз, диктуемых волюнтаристским вмешательством авторского субъекта в мир и поэтому творит индивидуальный, персональный миф. Реализованное сравнение не знает метаморфоз, вызываемых субъективной авторской волей, она знает только метаморфозы онтологически объективные, присущие самому миру, т.е. метаморфозы собственно мифологические; реализованное сравнение создает реальный миф. Нам кажется, что описанный выше семантический механизм реализации сравнения лежит в основе композиции поэмы Хлебникова «Журавль» (СП 1, 76–82). В поэме один мир моделируется на уровне сравниваемого, т.е. на уровне явного сюжета. На уровне этого эксплицитного тематического хода создается персональный миф о новом апокалипсисе, о гибели современной цивилизации. Этот явный сюжет развёртывается с помощью реализованной метафоры⁹. Но параллельно с явным сюжетным ходом постепенно поднимается на ранг такого же самостоятельного мира моделируемый на уровне сравнивающего второй мир, возникающий из системы природных, мифологических и культурных ассоциаций и аналогий, и таким образом создается некий потаённый, второй «сюжет». Из системы историко-культурных аналогий и ассоциаций, которыми оперирует уровень сравнивающего, выстраивается некая историко-культурная парадигма, слагаемая из тех моментов русской истории, которые потенциально уже таили в себе апокалиптическую развязку. Эта парадигма охватывает историческую ось русской культуры от Киевского периода до Петербургского, т.е. собственно апокалиптического периода. Те типы исторического поведения или действия, которые создают этот парадигматический ряд (раскол, стихийное бунтарство, узурпация престола, самозванство), можно считать архетипическими для русской исторической модели развития. Эта историко-культурная парадигма составляет один пласт того обязательного контекста, в свете которого должен быть осмыслен явный сюжетный ход. Таким образом оказывается, что два уровня сюжета и моделируемые ими миры, сохраняя за собой самостоятельный статус, собственно дублируют друг друга. Первый, явный сюжет, реализующий современный миф о гибели цивилизации и создающий мир, имеющий преимущественно только пространственную характеристику, является только частным вариантом того непрерывно творимого реального мифа, который развёртывается на уровне потаённого «сюжета», и поэтому имеет место в процессуальном, историческом времени. Эти предположения частично могут быть подтверждены теми наблюдениями, которые

сделала О. Фрейденберг в своей статье о гомеровских сравнениях. В этой работе О. Фрейденберг исследует на материале Илиады структуру и семантику эпического развёрнутого сравнения, древнейшего из всех типов сравнений, возникшего ещё до понятийного мышления и поэтому не знающего категории качества, лежащего в основе настоящего процесса сравнения и требующего «чисто понятийных процессов отвлечения, выделения и комбинирования признаков явлений»¹⁰. Этот древнейший тип сравнения-уподобления поэтому «рождается из не-сравнения, — из уравнивания, из конкретного уподобления, через синантитезу»¹¹. В семантической структуре эпического сравнения, отражающего следы до-понятийного, мифологического мышления, О. Фрейденберг выделяет следующую закономерность:

Гомеровское сравнение, подобно всякому сравнению, состоит из двух частей: из сравниваемой и сравнивающей. Развернутой, независимой и реалистической является именно второй член сравнения, сравнивающий. Это его тематика (а не первого, сравниваемого члена) включает в себе звериные, космические, растительные и бытовые мотивы¹².

При этом в двух членах сравнения закреплены разные типы миропонимания и разные типы понимания времени. Если первый, пассивный член сравниваемого моделирует мифологическое, пространственное время, то второй, активный, развёрнутый член сравнивающего моделирует не-мифологическое, процессуальное время:

Бросается в глаза, что во всяком развёрнутом сравнении есть два плана — мифологический и реалистический. Замечательна закономерность их координации: мифологично всегда сравниваемое, реалистично всегда сравнивающее¹³.

Эта закономерность координации двух членов сравнения и объясняет семантическое и функциональное соотношение двух разных типов миропонимания, всегда реалистический образ мира выступает как интерпретирующий по отношению к мифологическому образу мира, который является менее самостоятельным по своему статусу: «Можно было бы сказать, что развёрнутость, самостоятельность объясняющей части сравнения — это его реалистичность»¹⁴. Этот самостоятельный, развёрнутый член сравнения передаёт реалистическое описание образов апокалиптического содержания. В развёрнутых образах звериных или космических аналогий к мифологическому плану всегда передаётся действие активной, но злой, разрушительной силы разных стихий. О. Фрейденберг рассматривает этот древнейший тип сравнения не только с конструктивной и семантической, но и с генетической точки зрения и отмечает, что это по сути есть

сравнение-тавтология, где «мифологический образ сравниваемой части дублируется реалистическим образом сравнивающей»¹⁵. В литературе античности присутствие в тексте развёрнутого сравнения было одновременно и жанровым признаком, оно и называлось развёрнутым или эпическим сравнением. Нам кажется, что присутствие в тексте реализованной метафоры или реализованного сравнения как сюжетопорождающего фактора не перестаёт функционировать как жанровый признак и в литературе авангарда. Реализованная метафора, превращаясь в сюжет, порождает модель мира, метаморфозы которого диктуются законом субъективной причинности. Сам реальный мир без волюнтаристского вмешательства лирического субъекта не способен к метаморфозам, ибо за ним отрицаются творческие потенциалы, он редуцирован на ранг пассивного материала. Телеологическим центром такой художественной модели мира является субъективная авторская воля. Творимый таким путём художественный мир, несмотря на квазиэпичность его сюжетной организации (как правило, реализованная метафора порождает фантастические сюжеты), является лирическим по его глубинной сути (примером такой модели могут служить поэмы Маяковского «Облако в штанах» и «Про это»). Реализованное сравнение развивается параллельно с явным, эксплицитным сюжетным ходом глубинный, вторичный «сюжет». Реализованное сравнение дает возможность на уровне сравнивающего, на языке аналогий развивать такие большие эпические полотна в семантически свёрнутом виде, эксплицитное развёртывание которых на уровне явного сюжета требовало бы широкого эпического сюжетного хода. Поэтому такие тексты, несмотря на квазилиричность (фрагментарность, мозаичность) их сюжетной организации на явном уровне, создают эпическую модель мира на глубинном уровне. В этом мире, моделируемом на уровне вторичного «сюжета», метаморфозы диктуются законами объективной причинности, т.е. законами самого мира, который, реализуя свои собственные творческие потенциалы, сам ведёт себя как субъект (примером такой модели мира может служить поэма Хлебникова «Журавль»). Как уже было отмечено, в поэме Хлебникова «Журавль» на уровне эксплицитного сюжета посредством реализованной метафоры «восстания вещей» создается один из персональных мифов об апокалиптическом конце современной цивилизации (хотя, как известно, в конце поэмы этот апокалиптический исход основной темы неожиданно и как бы немотивированно снимается). Однако ранний хлебниковский вариант интерпретации темы «восстания вещей» существенно отличается от тех вариантов интерпретации, которые были даны в произведении Маяковского «Владимир Маяковский. Трагедия» (1913) и в статье В. Шклов-

ского «Воскрешение слова» (1914) и стали основополагающими для поэтологической и культурологической мысли предреволюционного футуризма¹⁶. Подобно постановке темы «восстания вещей» у Хлебникова, в трагедии «Владимир Маяковский» тоже возникает тема враждебности бунтующих вещей миру человеческому («лезут стереть нас бездушные вещи») и в связи с этим возникает дилемма «вещи надо рубить» или «любить». Но эта тема не доводится до своих возможных логических пределов в плане культурологическом, она заслоняется поэтологическим аспектом этой же темы. Бунт вещей направлен на акт переименования, на освобождение вещей от старых имен:

И вдруг
все вещи
кинулись,
раздирая голос,
скидывать лохмотья изношенных имён.

В статье Шкловского этот же акт переименования, создания «произвольных» и «производных» футуристических слов мотивируется стремлением создать живую, эстетически ощущаемую словесную форму, способную преодолеть автоматизм бытового языка и этим самым «возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»¹⁷. В этой концепции воскрешение слова является предпосылкой воскрешения вещей, что возвращает человеку способность «быть художником в обыденной жизни» (там же). В языкотворческой программе футуристов задача поэта «состояла в «воскрешении слова», которое тем самым заново рождалось, и из которого извлекалось (добывалось) стершееся «образное» значение»¹⁸. В поэме Хлебникова «Журавль» трактовка темы «восстания вещей» определяется не языкотворческой концепцией футуристов, а такой концепцией, которую можно было бы назвать культурно-философской. Восстание вещей, приводящее к апокалиптическому концу современной цивилизации, оттеняется ещё и этическим аспектом и поэтому приобретает эсхатологический смысл. Гибель человеческой цивилизации наступает как возмездие, роковая расплата, человеческий род карается за то, что он сам оживлял вещи, вливая в них свой разум и приобщая душу мёртвым вещам:

О человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советчик сразу:
Дух жизни в вещи влей!
Ты расплескал безумно разум,
И вот ты снова данник журавлей.

Как явствует из цитируемых строк, освобождение человеком вещей осмысливается как грехопадение человека, как повторение первоначального греха, как искушение человека злым духом. Оживляя вещи, сообщая им свой собственный разум, человек высвобождает злую, дьявольскую силу и оказывается в плену у роковых сил, подготовив сам новое тиранство — тиранство вещей над человеком. Роковой, предначертанный характер этого переворота, с одной стороны, и его повторяемость и неизбежность в ходе культурной истории, с другой стороны, многократно подчёркиваются в тексте поэмы:

Вещи выполняли какой-то давнишний замысел,
Следуя старинным предначертаниям.

Путь в глотку зверя предуказан был человечку,
Как воздушнице путь в печку.

В итоге этого рокового переворота, превратившего человека в раба восставших вещей, цивилизация возвращается к нулевой точке, к болотному состоянию, к тёмной непросвещённой стихии:

Дома в стиле ренессанса и рококо —
Только ягель, покрывший болото.

Эта концепция проявляет больше аналогичных черт с мифопоэтическим мышлением символизма с его апокалиптическими мотивами и эсхатологическими пророчествами, нежели с языкотворческими замыслами футуристов¹⁹. Генетическая связь концепции Хлебникова с русским символизмом тем более оправдана, что урбанистическим фоном восстания вещей в его поэме служит Петербург, мифопоэтический образ которого органической частью входит в «основной миф» русского символизма²⁰. Но эта генетическая связь ведёт ещё глубже: по свидетельству Р. Якобсона, она восходит к «Медному всаднику» Пушкина²¹, который составляет первую фазу и собственно первоисточник становления того многоступенчатого семантического процесса, в итоге которого слагается «петербургский текст», одной из последних глав которого является символистский «миф о Петербурге». Согласно этому мифу, «Петербург, «дьявольское», «гнилое место», — воплощение городской цивилизации, подошедшей к последней грани всемирного катаклизма»

«Миф о Петербурге» является частной проекцией глобального историко-культурного мышления символизма, которому было свойственно

представление о непрочности, фантастической иллюзорности мира «города» («цивилизации») и о том, что попытка построить мир цивилизации обречена

на гибель: она всегда роковым образом возвращается к изначальной родной стихии. Это последнее представление наиболее родственно мифу (ср. схему циклического объяснения мира: «стихия» — цивилизация — «стихия» как частный вариант мифа о борьбе Хаоса и Космоса)²².

В работе Ф. Ингольда, посвящённой анализу поэмы Хлебникова «Журавль», и доказано, что футуристическая тема «восстания вещей», осмысленная в контексте того многозначного смыслового комплекса, который возникает из сети природных, историкокультурных и мифологических ассоциаций, как раз может быть воспринята как источник процесса, обратного космогенезу, процесса превращения космоса в хаос, возвращения цивилизации к природной стихии²³. Нам кажется, что потенциальная возможность протекания процесса космогенеза в обратную сторону заложена уже в семантике той пространственной модели, при помощи которой вводится Петербург с его эмблемой, Петропавловской крепостью, в начале поэмы:

На площади в влагу входящего угла,
Где златом сияющая игла
Покрыла кладбище царей,
Там мальчик в ужасе шептал: ей-ей!

Эта картина может быть прочитана и в историко-культурном, и космологическом ключе. Первое, историко-культурное прочтение позволяет осмыслить этот образ в контексте мифа о Петербурге, творимого в текстах Пушкина, Гоголя и Достоевского, и интерпретируемого русскими символистами в пределах общесимволистской концепции культуры. Это Петербург, построенный на болотах, на водной стихии и стремящийся возвыситься из болот, но это и Петербург, который роковым образом может возвратиться в стихию вод, откуда он поднялся. Поэтому в этом городе порядок, организованность существует только на уровне видимостей, здесь всё — наваждение, бред, болотное испарение. Прочтение этого же образа в собственно мифологическом ключе позволяет заметить чёткую космологическую модель. Это суша (остров, площадь), окруженная водной стихией (влажгой), выделившаяся из вод и стремящаяся ввысь (златом сияющая игла), но это и суша, под которой простирается подземный, хтонический мир (кладбище). Это тот этап космогенеза, когда суша уже отделилась от бесформенной водной стихии, произошёл и второй акт вертикального членения — небо отделилось от земли, и выделились три сферы: земная, небесная и подземная. Это начало космогенеза, когда уже произошли основные акты, необходимые для превращения хаоса в космос²⁴. Эта пространственная модель космогенетического процесса (космологическая модель), прочитываемая одновременно

и как миф о Петербурге, в свёрнутом виде таит в себе двунаправленный процесс: и начало и конец космогенеза, который может разыграться в любую сторону. Как уже было отмечено, на уровне явного, эксплицитного сюжета, слагаемого из ряда метаморфоз, реализуется процесс, обратный космогенезу, — возвращение цивилизации к первородной стихии. Семантический механизм развёртывания этого сюжета получил многостороннее рассмотрение в работах Ф. Ингольда и В. Вестстейна²⁵. Ф. Ингольд отмечает, что несмотря на формальную и тематическую раздробленность композиции поэмы, в основе того многозначного смыслового комплекса, который образуется благодаря смещению разных планов значений, лежит принцип параллелизма. Этот принцип параллелизма построен на контрастном сопоставлении мира современной городской цивилизации, т.е. мира вещей как мира анорганического, и органического мира природы, простейших проявлений растительного и животного мира. В статье Ф. Ингольда одновременно подчёркивается, что полюсы, составляющие это параллельное противопоставление, связаны друг с другом очень отдалёнными семантическими ассоциациями, и поэтому внутри смыслового комплекса целостного текста параллельно с основным тематическим ходом образуется новый, вторичный ряд значений, некая семантическая «сверхструктура». Именно этот вторичный ряд значений, образуемый из сети природных (а также и мифологических и историко-культурных) аналогий, проводимых параллельно с процессами вещного мира городской цивилизации, и составляет, как мне кажется, тот второй, потаённый «сюжет», который по своему статусу постепенно становится равноправным по отношению к явному, эксплицитному сюжету. Это и есть тот ряд значений, который реализуется посредством сравнений, поэтому для данной темы особое значение имеет статья В. Вестстейна, посвящённая изучению сравнения в композиции поэмы «Журавль». В статье В. Вестстейна отмечено, что процесс оживления гигантской птицы-идола, скелет которой komponуется из восставших вещей, происходит посредством ряда сравнений. В центре статьи стоит вопрос о том, каким способом сопоставляются сравниваемое и сравниваемое, что мотивирует акт сравнения и какую семантическую и конструктивную функцию выполняют сравнения в общем композиционном задании поэмы. Статья В. Вестстейна в своих выводах идёт вслед за концепцией Р. Якобсона о том, что

у Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями <...>. Субъект сравнения часто берётся не постольку лишь, поскольку сходен с объектом сравнения, а в ином большом объёме²⁶.

Из этого же следует, что мотивацию отдельных актов сравнения позволяет расшифровать только целостный контекст всей поэмы, а не локальный контекст отдельных сравнений. Семантический механизм реализации сравнений диктуется не законами локальной семантики отдельных тематических единиц, а смысловыми и композиционными заданиями более высокого уровня. В статье В. Вестстейна даётся характеристика композиционной функции сравнений в двух планах — формальном и семантическом. В плане формальном сравнения обеспечивают единство и непрерывность конструкции, слагаемой из разнородных, мозаичных композиционных элементов. В плане семантическом они обеспечивают смысловую непрерывность всего текста. Сравнения, с одной стороны, образуя новые смысловые ответвления, как бы локальные сюжеты, задерживают развёртывание основного тематического хода поэмы, но, с другой стороны, они способствуют созданию той системы семантических связей, которые порождают новый, более высокого уровня ряд значений. На основе тех выводов, которые сделаны в двух рассматриваемых статьях, на основе изучения композиционной и семантической природы сравнений в поэме «Журавль», хочется поставить два дополнительных вопроса: с одной стороны, о смысловом содержании того вторичного, более высокого уровня ряда значений, который образуется посредством реализованных сравнений как вторичный «сюжет», с другой же стороны, о природе смысловой связи между эксплицитным тематическим ходом и вторичным, потаённым «сюжетом». В работе В. Вестстейна отмечается ещё одна, важная для проблематики данной статьи закономерность композиционной структуры поэмы, состоящая в том, что конструкция первой композиционной единицы поэмы (стихи 1–17), в которой появляется первое развёрнутое сравнение, в свёрнутом виде содержит в себе тот принцип композиционного построения, согласно которому в дальнейшем развёртывается весь сюжетный ход поэмы. В сравнении, вводимом в первой композиционной единице (стихи 1–17) поэмы, второй, сравнивающий член и в смысловом и пропорциональном отношении доминирует над основным, сравниваемым членом сравнения. В процессе развёртывания второго, сравнивающего члена, в круг аналогий вводится целый ряд таких семантических мотивов, наличие которых никак не мотивируется локальным контекстом данного сравнения, но они являются первыми сигналами таких сквозных мотивов, которые играют скрепляющую роль во всей композиции поэмы и порождают длинные, разветвляющиеся ассоциативные ряды:

И точно: трубы подымали свои шеи,
Как на стене тень пальцев ворожей.

Так делаются подвижными дотоле неподвижные на болоте выпи,
Когда опасность миновала.
Среди камышей и озёрной кипи
Птица-растение главою закивала.

Таковыми узловыми семантическими моментами являются в этом развёрнутом сравнении связанные друг с другом мотивы ворожеи и тени, а также и мотивы болота и озёрной кипи. Мотив ворожеи связан с более широкой темой зачарованности, бреда, гипнотического сна, отсылающей к петербургскому мифу, и в итоге развивающейся в ещё более глобальную тему заморозки, гипнотизированности человеческого мира неведомыми, роковыми силами, т.е. в тему рока, злого, дьявольского начала. Мотив тени является первым сигналом апокалиптической темы. Этот мотив по одной смысловой ветви ведёт к теме надвигающейся катастрофы, а по другой ветви — к теме хаоса. Тень скелета гигантской птицы, возникающего из восставших вещей, покрывает солнце, а тема скрывания или похищения солнца в мифологии является сюжетным показателем темы хаоса. См.:

Железные пути, в диком росте,
Чудовища ногам дают легкие тубчатообразные кости,
Сплетаюсь змеями в крутой плетень,
И длинную на город роняют тень.

К этой же, сквозной для всей смысловой ткани поэмы теме «хаоса» отсылают по другим ассоциативным каналам и мотивы «болота» и «озёрной кипи». Мотив «болота» должен быть осмыслен в контексте мифа о Петербурге, городе, построенном на болотах, но этот же мотив может ассоциировать древние космогонические мифы, где образ неподвижной птицы, сидящей на болоте, соотносится с состоянием родимого хаоса, когда земля ещё не отделилась от водного пространства²⁷, и наконец, этот же мотив овеян ассоциативным кругом фольклорной демонологии. От мотива «озёрной кипи» ведётся ассоциативный ряд, оперирующий образами разбушевавшихся стихийных сил. Этот ассоциативный ряд во II. композиционной единице (стихи 18–26) сигнализуется мотивами «вихря», «волн», «пламени», «пожара», а в V. композиционной единице (стихи 53–70) выливается в образ разверзающейся «чёрной бездны»:

Вспенив поверхность вод,
Плывет наперекор волне железно-стройный плот.
Сзади его раскрылась бездна чёрна,
Разверзся в осень плод,
И обнажились, выпав, зёрна.

Эти предварительные замечания могут освещать законы семантического механизма развёртывания целостной смысловой ткани поэмы. Те смысловые мотивы, которые появились в I. композиционной единице, в сравниваемом члене сравнения, как «немотивированные» аналогии к основному сравниваемому члену, в следующей, II. композиционной единице выносятся на уровень явного сюжета. Таким образом при переходе от I. композиционной единицы ко II., несмотря на мнимый разрыв композиционной и смысловой связи, наблюдается закон глубинной смысловой непрерывности. В дальнейшем хочется проиллюстрировать этот смысловой механизм, выделяя из полисемантической смысловой ткани текста только те мотивы, которые являются узловыми для всей композиционной структуры. Во второй композиционной единице (стихи 18–26), с одной стороны, как уже было отмечено, выносятся на уровень эксплицитного сюжета те мотивы, которые в предыдущей единице принадлежали к потаённому, глубинному «сюжету», но, с другой стороны, здесь же среди аналогий, вводимых в развёрнутой сравнивающей части, появляются новые смысловые мотивы, дающие новый толчок развёртыванию потаённого «сюжета». Из них хочется выделить мотив «узника» и мотив «пламени/пожара»:

Часть к части, он [т.е. крюк] стремится к вещам с неведомой ещё силой,
Так узник на свидание стремится навстречу милой!

Железные и хитроумные чертоги в каком-то яростном пожаре,
Как пламень, возникающий из жара,
На место становясь, давали чуду ноги.

Лишний раз можно отметить, что аналогия между крюком и узником не подтверждается никаким даже самым отдалённым реальным сходством между объектом и субъектом сравнения, но эта аналогия вводит в общий контекст поэмы один из самых важных аспектов осмысления темы «восстания вещей». Восстание вещей совершается как переворот, вещи из узника, раба человека превращаются в его тирана, а сам человек становится рабом вещей. Происходит своеобразная смена ролей, вещь оживляется, жизнь умерщвляется. Но как правило, эта инверсия эксплицируется на уровне явного сюжетного хода только в VIII. композиционной единице

Свершился переворот. Жизнь уступила власть Союз у трупа и вещи.

Если несколько забежать вперёд, то можно предварительно отметить, что эта смена ролей между мёртвой вещью и живой человеческой жизнью в дальнейшем осмысливается ещё и в свете исторических аналогий, как исторический переворот, свержение с престола. Введение мотивов «пожара», «пламени», «жара» в развёрнутом срав-

нении 24–26 стихов также мотивируется не локальным контекстом данной композиционной единицы, т.е. реальной аналогией между планами сравниваемого и сравнивающего в данном сравнении, а семантической связью между планами сравнивающего отдельных сравнений, принадлежащих к разным композиционным единицам. В локальном контексте данного сравнения появление этих мотивов может быть оправдано разве только фонетическим сходством между словами «чёрт/чертоги», и слова «пожар», «жар», «пламень» восприняты как признаки адского, дьявольского места. Если выйти за пределы локального контекста и отправиться по разветвляющимся семантическим каналам, то эти мотивы ведут, с одной стороны, в ретроспективном семантическом направлении к предыдущей единице, где аналогии, вводимые в плане сравнивающего, оперировали образами воды, водной стихии. Если же этот переход от водной стихии к огню осмыслять в космологическом ключе, то можно его интерпретировать как переход от космогенеза к филогенезу, ведь в мифологических представлениях огонь как стихия знаменует собой переходный этап между природой и культурой. Кажется, это предположение подтверждается тем фактом, что в сравнениях следующей, III. композиционной единицы (стихи 27–36) начинают доминировать культурные аналогии. Это одновременно и значит, что одна из семантических ветвей потаённого, вторичного «сюжета» восстанавливает в своих правах исконную последовательность этапов развития: космогенез — онтогенез — филогенез. С другой стороны, если эти же мотивы сомыслять и в другой семантической перспективе, то они будут первыми сигналами, от которых ведётся другая семантическая линия, связанная с мотивами «кочегара», «крушения поезда», развивающими тему катастрофических свершений, и с мотивами «красной рубахи», «волгаря», развивающими тему анархического бунта, как одного из проявлений исторического хаоса. Самые существенные для развития потаённого «сюжета» аналогии введены сравнивающими членами в сравнениях III. композиционной единицы. Первое сравнение оперирует аналогией между миром вещей и миром животных (трубы — червяки), второе сравнение — аналогией между вещным и растительным миром (железные пути — стручки), а в третьем сравнении появляются культурные аналогии (Тучков мост — Неясыть, грозный Детинец):

Трубы, стоявшие века,
Летят,
Движениям подражая червяка,
Игрив ей в шалости котят. <...>
Железные пути срываются с дорог
Движением созревших осенью стручков.

И вот и вот плывёт по волнам, как порог,
Как Неясыть иль грозный Детинец, от берегов отпавшийся Тучков!

Поскольку в предыдущих композиционных единицах на уровне аналогий, вводимых сравнивающими членами сравнений, уже началось образование некой семантической макроструктуры, эти новые мотивы закономерно включаются в ассоциативный круг этого макроконтекста. Поскольку в этом макроконтексте ассоциативные ряды образуют не только сукцессивные, но и разнонаправленные семантические ходы, сами эти мотивы включаются в разветвляющиеся ассоциативные ряды. Семантика слова червяк ведёт, с одной стороны, к теме хтонического мира, хаоса, но она же и ведёт к теме змея-искусителя, и таким образом к теме грехопадения и роковой расплаты. Растительная аналогия созревших осенью стручков, введённая во втором сравнении, с одной стороны, включается в сукцессивный семантический ряд «мир стихийных сил — мир животный — мир растительный» и таким образом продолжает «космогенез — онтогенез — филогенез», с другой стороны, через процесс созревания вводит категорию календарного времени, циклических природных процессов. Но семантика этого же мотива ведёт и к историко-культурной теме, развивает на уровне природных аналогий тему созревания чужого семени, чужого плода, ведущую к теме созревания измены, выливающейся в бунт собственных плодов против зачавшего рода, восстания нового, чужого племени против рода. Как правило, этот ассоциативный ряд выносится на эксплицитный уровень сюжета в последующих композиционных единицах:

О, род людской! Ты был, как мякоть,
В которой созрели иные семена!

Разверзся в осень плод,
И обнажились, выпав, зёрна.

В третьем сравнении к образу отпавшего от берегов Тучкова (моста) соподчиняются три аналогии посредством предиката «плывёт»: как порог, как Неясыть иль грозный Детинец. Первая аналогия, порог, может ассоциировать тему хаоса, если в семантике слова выделить значение быстрины в воде, водной пучины, водоворота. Но в данном сравнении слово порог отождествляется конкретными порогами на Днепре, порогами Неясыть и Детинец. Слово Неясыть вводит в историко-культурную ассоциативную цепь тему христианской культуры сразу по двум семантическим каналам. Слово Неясыть, означающее «Пеликан», является символом Христа и христианской церкви, а Днепр был местом крещения, переходом в христианскую веру, и этим самым знаменует собой на-

чало Киевского периода, как целого историко-культурного цикла в истории России. Но Днепр был и местом отречения от язычества. По свидетельству «Повести временных лет», языческий бог Перун был брошен в Днепр, ему нельзя было приплыть к берегу, ибо ему не было больше места на земле:

Когда влекли Перуна по Ручью к Днепру, оплакивали его неверные, так как не приняли ещё они святого крещения. И, притащив, кинули его в Днепр. И приставил Владимир к нему людей, сказав им: «Если пристанет где к берегу, отпихивайте его. А когда пройдет пороги, тогда только оставьте его». Они же исполнили, что им было приказано²⁸.

Таким образом, тема «отпадения от берегов», эксплицитно сформулированная в основном, сравниваемом члене анализируемого сравнения, и мотив прохождения по неским порогам могут быть расшифрованы как прямая ссылка на цитируемое место в «Повести временных лет» и ассоциируют историко-культурную тему разлома между язычеством и христианством. Но эта же тема разлома между язычеством и христианством таит в себе возможность открыть и другой семантический канал. Крещение в России производилось насильем, огнём и мечом и сопровождалось языческими восстаниями. Поэтому этот же семантический пучок ведет и к теме восстания, тем более, что река Днепр отсылает к другой реке, Волге, и к образу бунтующего волгаря Разина, и к теме слепого, анархического бунта (см. стихи 85–86). Семантика слова «Неясыть-Пеликан» позволяет развивать и противоположенные семантические ассоциации. Пеликан, кормящий своих птенцов собственной кровью, может ассоциировать свою демоническую инверсию — Журавля, пожирающего детей, заложников будущего. Один образ, Пеликан, может быть осмыслен как порождающее начало, от которого исходит преемственная цепь развития; другой образ, Журавль, — как разрушающее начало, отсекающее эту преемственную цепь и поглощающее будущее. Два образа, Пеликан и Журавль, сигнализируют начало и конец историко-культурного цикла от Киева до Петербурга, от христианства до Апокалипсиса. Семантика слова «Детинец» тоже разветвляется и ведёт к разным тематическим мотивам. Детинец является названием внутреннего двора крепости, укрепленного центра города и поэтому отсылает нас к началу поэмы, к Петропавловской крепости, эмблеме Петербурга. Но слово одновременно активизирует и тему детей, тему сыновства, с одной стороны, в силу того, что во время опасности, нападения врага здесь прятались дети²⁹, с другой стороны, потому, что само слово исторически означало «молодого человека, юношу»³⁰. В тексте поэмы слово Детинец снабжено определением грозный, что закономерно вызывает ассоциацию о Грозном, убившем своего сына,

и этим активизирует тему «сыноубийства». Сыноубийство и отцеубийство тоже являются частным вариантом основной модели раскола, отпадения, в них получает выражение разлом родового порядка. Тема сыноубийства и отцеубийства непосредственно ведёт к теме восстания рода на род, порождающего свои инварианты на разных исторических этапах (см. Пётр и Алексей, Павел и Александр). Раскол отец/сын означал собой прежде всего нарушение закона родовой преемственности, но одновременно и выражался в разных формах культурного разлома, например, в случае Петра и Алексея в форме разлома Западничество/Византийство, и означал собой нарушение закона исторической преемственности и поступательности. Вся эта сеть историко-культурных аналогий, варьирующих тему раскола, отпадения в разных его вариантах, и поэтому в свёрнутом виде передающая огромные исторические сюжеты, монументальные эпические полотна, в следующей IV. композиционной единице (стихи 37–52) непосредственно сводится к теме восстания вещей, как обязательный контекст, в свете которого должен быть осмыслен основной тематический ход, развёртываемый на уровне эксплицитного сюжета. Обязательность такого прочтения подчёркивается и лексическими и синтаксическими параллелизмами:

<...> Плывёт по волнам как порог,
иль грозный Дитинец, от берегов отпавшийся Тучков!

Чертя подошвой грозной слякоть,
Плывут восстанием на ты иные племена!

Таким образом, те закономерности семантического механизма развёртывания макроконтраста поэмы, которые были отмечены при переходе от I. ко II. композиционной единице, можно распространить и на дальнейший ход поэмы. Логика развития вторичного, потаённого «сюжета» и законы соотношения двух сюжетных линий, эксплицитной и потаённой, действует по следующему закону: когда семантический объём какой-то потаённой темы (ассоциативного ряда) уже исчерпан и реализован на уровне сравнивающего, эта же тема выносится на уровень эксплицитного сюжета, как смысловой атрибут основной темы. В. Вестстейн справедливо отмечает ту закономерность поэмы, что после свершения бунта вещей в плане основного сюжетного хода сравнения начинают редеть, и передают место перифрастическим описаниям. Когда реализован полный семантический объём того макротекста, в свете которого должен быть прочитан основной сюжет, текст не нуждается больше в сравнениях. Но действие этой закономерности наблюдается и в менее крупных сегментах текста. В IV. (стихи 37–52) и V. композиционной единицах

(стихи 53–70) сравнения временно начинают редеть, именно в этих двух единицах выносятся на эксплицитный уровень те смысловые аспекты темы «восстания вещей», которые в предыдущих единицах появлялись на языке аналогий, в сравнивающих членах сравнений. Такими аспектами являются: созревание измены в теле зачавшего новое племя рода; обнаружение порочности зачатия в созревшем плоде, восстание племени на род как расплата за грехопадение отцов, обнажение измены в форме бунта (стихи 37–40, 48–49, 56–57). Новые смысловые аспекты, дающие новый толчок развитию основного тематического хода, появляются в аналогиях, развиваемых сравнениями VI. композиционной единицы (стихи 71–105).

Мост, который гиератическим стихом

Вот медленно трогается в путь С медленной походкой вельможи, которого
обшита золотом грудь, Подражая движению льдины,

И им точно правит какой-то кочегар, И, может быть, то был спасшийся
из воды в рубахе красной и лаптях волгарь С облипшими ко лбу волосами
И с богомольными вдоль щек из глаз росами.

И вдруг бешеный ход дал крюку возница, Точно когда кочегар герострати-
ческим желанием вызвать крушение поезда соблазнится.

В первом сравнении движение тронувшегося в путь моста сопоставляется с медленно шагающим вельможей, оснащённым всеми атрибутами власти, поэтому эта аналогия толкает к осмыслению «восстания вещей» с точки зрения его цели — стремления к власти. К этому основному сравнению подключается целый ряд развёрнутых сравнений, детализующих природу движения оживших вещей введением новых аналогий. Все эти аналогии и намёки развивают ассоциативный круг, отсылающий к теме слепого, анархического бунта. Красная рубаха | лапти | волгарь могут ассоциироваться если не с Разиным, то во всяком случае с мужицким бунтом, волжским бунтом казаков. Тема хаотического, бессмысленного бунта подтверждается ещё и более отдалённой исторической аналогией: примером Герострата, поджегшего храм Артемиды. Таким образом в общий ассоциативный круг входит и тема поджигательства, которая в русской литературе устойчивыми ассоциациями связана с бесовщиной. Обе аналогии — и пример волгаря-Разина и Герострата — только детализуют, уточняют основную аналогию, которой определяется природа движения оживленных вещей, это аналогия «кочегара», правящего движением и вызвавшего ради соблазна «крушение поезда». Мотив кочегара уже подготовлен многократными появлениями мотива «пламени», «жара», «пожара», которые здесь выливаются в тему хаотического бунта, поджигательства, вызвавшего роковую катастрофу.

Сравнения VII. композиционной единицы (стихи 106–119) продолжают тему восстания и расширяют её новыми аспектами ополчения, войны (стихи 106–109). В этой же единице на уровне эксплицитного сюжета свершается союз вещи и восставших мёртвых, которые дают плоть образовавшемуся скелету гигантской птицы. Как уже было предварительно отмечено, в начале VIII. композиционной единицы (стихи 120–175) тема роковой предначертанности свершившегося выносится на уровень эксплицитного сюжета, но параллельно с этим в развернутых аналогиях сравнений вводится в оборот новый пласт исторических ассоциаций:

Вещи выполняли какой-то давнишний замысел,
Следуя старинным предначертаниям.
Они торопились как заговорщики,
Возвести на престол: кто изнемог в скитаниях,
Кто обещал: «Я лалы городов вам дал и сёл,
Лишь выполните, что я вам возвещал.

Благодаря этим ассоциациям тема восстания, ополчения, войны перерастает в тему заговора, свержения с престола (узурпации престола), что закономерно приводит к теме самозванства. Слова изнемогшего в скитаниях узурпатора престола могут быть восприняты как перефразировка слов Пугачёва. По свидетельству книги К. В. Чистова³¹, явление самозванства в России связано с утопической легендой о возвращающемся царе-избавителе, что и показывает пример Пугачёва, утверждавшего, что Петр Фёдорович не умер, и что он сам и есть настоящий царь (см. стихи 124–125), и доказывавшего свое право на престол своим царским происхождением³². Таким образом, тематические мотивы, возникающие на уровне потаённого «сюжета», вступают друг с другом во внутреннюю логическую связанность и образуют некую парадигму русского исторического развития, знаменуемую следующими звеньями: искушение → грехопадение → порочное зачатие → обнажение греха отцов в созревшем плоде → раскол рода и племени → восстание племени на род как роковая расплата → разлом преемственного родового порядка → исторический хаос → смута → узурпация престола → самозванство. Этот ряд превращений, возникающий на уровне потаённого историко-культурного «сюжета» в поэме Хлебникова, как нами предполагается, соответствует онтологически объективным превращениям самой исторической действительности. Это предположение подтверждается и новейшими исследованиями о явлении самозванства, согласно которым

наиболее яркие самозванцы — Лжедмитрий и Пугачёв — появляются тогда, когда нарушен естественный (родовой) порядок престолонаследия, и тот, кто реально занимает царский трон, может в сущности сам трактоваться как самозванец³³.

Самозванство, как следствие и явление нарушения родового порядка, является проявлением исторического авантюризма, что и подтверждается текстом поэмы, где новый тиран, журавль, появляется как повеса-проказник:

Беды обступали тебя снова темным лесом,
Когда журавль подражал в занятиях повесам.

Осталось нераскрытым последнее звено тех историко-культурных превращений, которые можно вычитать из потаённого «сюжета» поэмы. В работе Б. Успенского отмечается, что самозванство как явление связано со специфическим отношением в России к царю, оно связано именно с сакрализацией царя:

<...> не случайно, может быть, первый самозванец появляется в России вскоре после того, как в церемонию становления на царство входит, наряду с коронацией, миропомазание, что придает царю особый харизматический статус: в качестве помазанника царь уподобляется Христу (ср. Χριστός, «помазанник») и соответственно с начала XVIII в. может даже именоваться «христом».

В свете этих закономерностей узурпатор престола, самозванец может восприниматься как Антихрист. В перспективе развития семантического комплекса всей поэмы Хлебникова тема самозванства закономерно ведёт к теме Антихриста и к апокалиптическому осмыслению основной темы «восстания вещей». Апокалиптические образы прямо эксплицируются в XVIII. композиционной единице (стихи 120–175) поэмы:

Полувеликан, полужуравель
Он людом грозно правил,
Он распростёр своё крыло, как буря волокна,
Путь в глотку зверя предуказан был человечку,
Как воздушинке путь в печку.

После такого прочтения основной темы, соотнесение двух сюжетных уровней, явного и потаённого, позволяет прийти к выводу, что по своей глубинной семантической структуре они дублируют друг друга, только в различных пространственно-временных измерениях. Тот процесс превращения космоса в хаос, который на эксплицитном уровне совершается в своей разовости, однократности и имеет пространственную реализацию, на уровне потаённого «сюжета» со-

вершается по закону многократности, циклической повторяемости. Именно по закону цикличности после нарушения космического, родового и исторического порядка снова и снова восстанавливается порядок. На эту повторяемость свершившегося явно указывает и текст поэмы:

Ты расплескал безумно разум,
И в от ты снова данник журавлей.

Ответ на вопрос о том, почему на уровне явного сюжета эта повторяемость прекращается, и этим самым возможность восстановления порядка отсекается, требует выхода за пределы контекста данной поэмы в семантический универсум целостного макроконтраста творчества Хлебникова.

