

ного характера: авось подействует! Хотя вообще-то, кажется, дела почтенного Зиновия Исаевича неважные».²⁵

Переговоры с Гржебиным увенчались успехом только спустя десять месяцев. 4 мая 1916 года Сологуб получил уведомление на бланке редакции журнала «Отечество»:

4 V. 1916 г.

Г. Ф. К. Тетерникову
(Федору Сологубу)
Здесь.

Многоуважаемый Федор Кузьмич.

Настоящим имею честь сообщить Вам, что мною внесено С. А. Венгеру от Вашего имени в пользу «О(бщест)ва русск(их) писателей для помощи жертвам войны» *двести пятьдесят два рубля 85 к.* — чистая прибыль с издания «Ф. Сологуб. Война».

Книжка «Война» была издана в количестве 3000 экз(емпляров) ц(енной) 40 к.

Продано 2200 экз(емпляров).

Считая для склада 50%, выручено 440 р. Остаток (707 экз(емпляров)) продано Н. Н. Михайлову («Прометей»)²⁶ за _____ 70 р. 70 к.
Всего выручено 440 + 70 р. 70 к. _____ 510 р. 70 к.
Израсходовано на бумагу, печать, набор, художн(ика) и клише 257 р. 85 к.
Чистая прибыль — 510⁷⁰ — 257⁸⁵ = 252⁸⁵.

93 экз(емпляра) находится на складе «Земля».

С искренним уважением

З. Гржебин²⁷

²⁵ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 125. Л. 10.

²⁶ Михайлов Николай Николаевич (1884—1940) — книгоиздатель, основатель издательства «Прометей» (1907). 25 октября 1914 года Михайлов писал Сологубу: «Глубокоуважаемый Федор Кузьмич! Позвольте от сердца поблагодарить Вас за радостное утро: его я начал Вашим стихотворением об Олеговом щите. Ваши строки дошли до меня и растрогали глубоко. Еще раз спасибо. С искренним уважением Ник. Михайлов» (Там же. № 864. Л. 1).

²⁷ Там же. № 205. Л. 26.

© Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

«БОЙ В ЛУБКЕ». К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФРАГМЕНТОВ «СВЕРХПОВЕСТИ» ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ВОЙНА В МЫШЕЛОВКЕ»

1. Об одном текстологическом казусе

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

ской манере: «Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. (...) Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из „рассказов” есть сверхповесть».¹ «Рассказ» в данном контексте является синонимом композиционно-повествовательной единицы как таковой (у Хлебникова — «строевая единица») вне родовой и жанровой характеристики: отдельную «плоскость» из «колоды плоскостей» могут составлять как прозаические, так и драматургические или стихотворные фрагменты. Современные исследователи склонны видеть в подобной авангардной установке на создание «сверхжанрового» единства аналог монтажа жанров в духе «вторичного синкретизма»² или, с учетом неомифологической специфики поэтического мышления Хлебникова, бриколажа,³ что подразумевает создание нового смысла из неожиданного сочетания разнородных элементов и артефактов.

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

В «Войне в мышеловке» Хлебниковым были объединены тексты, уже опубликованные в 1915—1918 годах (как правило, с вариантами), и, начиная с 1919 года, новые, включение которых сопровождалось авторской правкой при подготовке отдельных фрагментов к печати (с. 693—694). Кроме того, ряд текстов из «Войны в мышеловке» вошел в подготовленный поэтом, но вышедший уже после его смерти сборник «Стихи» (М., 1923), а также в составленную, но не доведенную до печати книгу под названием «Крыса».⁴ Таким образом, мы имеем дело с характерным для авангардистской практики явлением открытой динамической структуры, которая реализуется как непрерывный поток вариантов при постепенном нарастании архитектурных элементов и одновременном размывании, диффузии тематической цельности, в том числе за счет усложнения ассоциативности и возрастания роли тропов. Р. Вроон очень точно охарактеризовал «сверхповесть» «Война в мышеловке» как «персональную антологию антимилитаризма» (курсив мой. — Н. Г.),⁵ что подразумевает сдвиг тематической «плоскости» в сторону неординарных творческих решений с учетом соответствующей погрешности.

Заглавие «Война в мышеловке» (первоначальное название «Я и Вы») появилось в связи с занимавшей Хлебникова метафорой судьбы-мышы. Она получила развитие в значительном количестве текстов, в том числе в стихотворении «Вчера я молвил: „Гулля, гулля!”..», включенном в поэму, а также в антивоенной декларации, составленной совместно с Г. Н. Петниковым

¹ Хлебников *Велимир*. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М. Я. Полякова; сост., подг. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1987. С. 473. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Grübel R. The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's «Zangezi» // Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality / Ed. W. G. Weststeijn. Amsterdam, 1986. P. 399—474.

³ Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 556—558.

⁴ См.: Vroon R. Velimir Chlebnikov's «Krysa». A Commentary. Stanford, 1989 (Stanford Slavic Studies. Vol. 2).

⁵ «a kind of personal anthology of anti-militarism» (ibid, p. 102).

в ответ на акцию Временного правительства, выпустившего 27 марта 1917 года так называемый «Заем свободы» для сбора средств на продолжение войны «до победного конца», вокруг которого была развернута мощная пропагандистская кампания. В тезисах антимилитаристского выступления будетлян были обозначены такие пункты: «1. Мы — смуглые охотники, привесившие к поясу мышеловку, в которой испуганно дрожит черными глазами Судьба. Определение Судьбы как мыши. 2. Наш ответ на войны — мышеловкой. (...) 4. Охалка уравнией рока. (Мы дровосеки в лесу чисел). (...) 7. Кто первый вскочил на хребет дикому року? Только мы. (...) 8. Петля на толстой ноге Войны».⁶ Весь этот сложный, с оттенком профетизма метафорический ряд связан с утопическим нумерологическим проектом Хлебникова, согласно которому путем изучения истории войн и на основании выведенных числовых закономерностей в их повторении можно предугадать и тем самым предотвратить будущие войны, избавив человечество от грядущих катастроф. «Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока. Вот боевая задача, поставленная себе будетлянином. (...) Когда она будет достигнута, он насладится жалким зрелищем судьбы, пойманной в мышеловку, испуганно озирающейся на людей» (VI-1, 260).

«Война в мышеловке» в текстологической версии Григорьева и Парниса состоит из 26 стихотворных текстов, различных по объему и жанровому генезису — от четверостиший, альбомных посвящений до развернутых стихотворений, тяготеющих к эпике. Фрагменты «сверхповести», обозначенные цифрами 2 («И когда земной шар, выгорев...») и 3 («Малявина красавицы, в венке цветов Коровина...»), были впервые опубликованы во «Втором сборнике Центрифуги» (апрель 1916 года) как один стихотворный текст под общим заглавием «Бой в лубке», но при этом отделены друг от друга типографским отступом. Этот графический маркер сигнализирует о двусоставности данного текста, тем более что эти два фрагмента не только строфически неоднородны, но, как будет показано далее, между ними существуют жанрово-тематические различия. В сборнике было напечатано еще одно произведение, впоследствии вошедшее в состав «Войны в мышеловке», — «Страну Лебедию забуду я...». В содержании публикация Хлебникова анонсировалась как «Два стихотворения» — лишний аргумент в пользу единства текста, данного под объединяющим заглавием «Бой в лубке». В то же время известно, что публикаторская практика футуристических издательств была далека от совершенства, да и сам Хлебников разрешал вмешиваться в его сочинения, поэтому целый ряд текстологических вопросов остается открытым.⁷ Составители тома «Творений» пришли к компромиссному варианту: фрагменты оформлены как самостоятельные структурные единицы, причем цифра 3 заключена в редакторские скобки, а в примечаниях оговорено, что эти части, «возможно, представляют собой слитные тексты» (с. 693). Для наглядности воспроизводим первую публикацию с исправлением лишь явной опечатки (точки в конце стиха 10).

БОЙ В ЛУБКЕ

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто-же я?

⁶ Хлебников *Велимир*. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подг. текста и прим. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. М., 2005. Т. VI. Кн. 1. С. 267. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римскими цифрами и страницы арабскими.

⁷ См. в этой связи: *Старкина С.* Хлебниковская текстология, или О циклизации поэтических произведений Хлебникова // *Russian Literature*. 2004. Vol. LV. № I/II/III. P. 445—449.

Мы создадим слово полку Игореву
 Или чтонибудь на него похожее.
 Это не люди, не битвы, не жизни,
 Ведь в треугольниках, — сумрак души!
 Это над людом в сумрачной тризне
 Теней и углов Пифагора ковши!
 Чугунная дева вязала чулок
 Устало, упорно. Широкий чугунок
 Сейчас полетит и мертвый стрелок
 Завянет, хотя был красивый и юн.
 Какие лица, какие масти
 В колоде слухов, дань молве!
 Врачей зубных у моря снасти
 И зубы коренные с башнями Бувэ!
 И старец пены, мутный взором,
 Из кружки пива выползая,
 Грозит судьбою и позором,
 Из белой пены вылезая.

Малявина красавицы в венке цветов Коровина
 Поймали небоптицу. Хлопочут так и сяк.
 Небесная телега набила им оскомину.
 Им неприятен немец — упитанный толстяк.
 И как земно и как знакомо!
 И то, что некоторые живы,
 И то, что мышь на грани тома,
 Что к ворону По — ворон Калки ленивый!⁸

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

Можно было бы согласиться с предложенной версией единого стихотворного текста, если бы не два существенных обстоятельства. Во-первых, тот факт, что сам Хлебников выделил из первопечатного текста его, условно говоря, вторую часть и в усеченном виде как четверостишие включил в сборник 1923-го года «Стихи» и как пятистишие (с разделением первой строки

⁸ Второй сборник Центрифуги. М., 1916. Стлб. 19.

на два стиха) — в материалы к «Крысе»,⁹ возможно расценить как исправление допущенной издательством оплошности. Во-вторых, в пользу самостоятельности обоих фрагментов свидетельствуют те визуальные источники, на которые ориентирован диптих «Бой в лубке». А он, как обнаруживается, «вдохновлен» двумя различными по жанру и тематике образцами лубочно-плакатной продукции периода Первой мировой войны.

2. Война, лубок и авангард

Интерес представителей авангардных художественных направлений 1910-х годов к «наивному» искусству и разным формам народного «примитива», включая лубочные картинки, — явление известное и во многих аспектах хорошо изученное в трудах Е. Ф. Ковтуна, Дж. Боулта, Н. Мислер, Н. Гурьяновой, В. Н. Терехиной. «Ларионова трудно представить без городской вывески, Д. Д. Бурлюка — без каменных скифских баб, Гончарову и Малевича — без лубка и иконы...»¹⁰ С чем связана подобная актуализация лубка и его эстетизация? Она объясняется несколькими причинами: архаизирующими тенденциями русского авангарда, программно определяемыми как неопримитивизм; поисками обновления художественного языка на путях освоения хроматизма и аперспективной композиции лубка; наконец, стремлением соединить актуализированную архаику с лубочной стилистикой низовой культуры, чтобы в заново создаваемой картине мира представить гиперболический, деиерархизированный, гротескно остранный образ мира в духе поэтики зауми, смыслового сдвига, «смещения плоскостей». Не случайно в числе приоритетных подходов к изучению творчества Хлебникова на первый план выдвигается «принципиальный отказ от иерархичности в выборе материала, готовность рассмотреть в качестве потенциальных интертекстов не только произведения „классиков“, входящие в верхний слой литературной традиции, но и тексты самых разных типов, включая произведения массовой культуры, фольклора, рекламы и др.»¹¹ В данном перечне лубок хотя и не упомянут, но, без сомнения, подразумевается. На искусство лубка с его специфическими вербально-иконическими формами были ориентированы многие «интермедийальные» проекты, в которых принимал участие Хлебников (литографированные издания его произведений в виде рукописной книги с иллюстрациями Н. С. Гончаровой, О. В. Розановой, П. Н. Филонова).¹² Вектор его собственных художественных интересов был направлен от иронического, «потешного» лубка («Игра в аду», «Ви́ла и Леший») до гиньоля («Мава Галицийская»), от батального лубка и близкого ему плаката («Бой в лубке», «Тризна», «Одетый в плащ летучих рыб...», «Кавэ — кузнец») до восточных лубочных картинок, образы которых раз-

⁹ См.: Vroon R. Velimir Chlebnikov's «Krysa». P. 74, 172.

¹⁰ Ковтун Е. Ф. Народное искусство и русские художники начала XX века // Народная картинка XVII—XIX веков. Материалы и исследования. СПб., 1996. С. 173.

¹¹ Баран Н. О подтекстах, об источниках и о поэтике Хлебникова // Russian Literature. 2004. Vol. LV. № 1/II/III. P. 27. Х. Бараном осуществлен ряд убедительных реконструкций литературных, фольклорных и визуальных источников хлебниковских текстов. Относительно последнего ученый справедливо полагает, что «Хлебников потенциально мог использовать очень большой и весьма разнообразный слой визуальных материалов» (Баран Х. О визуальных источниках текстов Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 174—175).

¹² См.: Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989; Терехина В. Н. «Начало жизни цветочно алой...» О. В. Розанова (1886—1918) // Панорама искусств — 12. Сб. статей. М., 1989. С. 38—62; Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и война: К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. С. 637—695.

вертываются в визуальный кошмар («виденья древнего лубка» в поэме «Переворот во Владивостоке»).

В начале Первой мировой войны лубочная картинка вторично актуализируется. Популярность языка лубка используется в целях пропаганды официального патриотизма и создания образа врага (в последнем случае хорошую службу пропагандистской машине сослужил изначально присущий лубку сатирический потенциал). «Лишь только раздались на границе первые боевые выстрелы, сейчас же звонким эхо отозвались они в лубке и тысячи, сотни тысяч ярко расцветченных листов полетели с печатного станка в глубины России, обгоняя газеты и правительственные сообщения», — констатировал известный коллекционер лубочных листов В. Н. Денисов, чья книга «Война и лубок» стала одним из первых опытов описания и систематизации современного военного лубка.¹³ На выпуске военного лубка и различных листов для народа, в том числе стилизованных под старинные образцы, специализировались издательства типо- и хромолитографий И. Д. Сытина, Е. Ф. Челнокова, И. М. Машистова, И. А. Морозова, М. А. Стрельцова в Москве, В. М. Шмигельского, Р. Голике и А. Вильборг, А. Павловой в Петрограде, М. С. Козмана в Одессе. Печтанием лубочных картинок в начале войны было занято более 60 типолитографических заведений Российской империи. Издавались монументальные серии «Европейская война», «Военные картины», галерея портретов, а также «Военные карикатуры» и сатирические парафразы старинного лубка «Война русских с немцами».¹⁴ Таким образом, в изобилии были представлены три основных лубочных жанра: батальный, портретный, сатирический. В этой отрасли активно работали художники, близкие к «Миру искусства»: Д. И. Митрохин, Г. И. Нарбут, Ю. К. Арцыбушев, О. А. Шарлемань. К производству лубочной продукции подключились «левые» художники. В первые же месяцы войны в Москве было организовано издательство «Сегодняшний лубок», специализировавшееся на выпуске литографированных лубков и открыток.¹⁵ Среди его участников — К. С. Малевич, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, В. Н. Чекрыгин, Д. Д. Бурлюк, И. И. Машков, В. В. Маяковский: авангардное жизнетворчество включало в свою парадигму общественный и политический активизм. Издательство просуществовало недолго, до начала ноября 1914 года, но, безусловно, не могло не обратить на себя внимания. «⟨...⟩ представители крайнего («футуристического») течения в живописи, поклонники уличного искусства (вывесок) пришлось тут как нельзя впору. Их примитивный рисунок, звонкие детские краски, дерзкая рифма — нашли здесь применение. Разумеется, это уже не стиль, или не только стиль, но и стилизация, подделка под стиль подлинно народного искусства», — замечала в своем обзоре Вера Славенсон, критик, далекий от новейших тече-

¹³ Денисов Вл. Война и лубок. Пг., 1916. С. 2. Из современных работ на данную тему см., например: Хеллман Б. Первая мировая война в лубочной литературе // Россия и Первая мировая война. (Материалы международного научного colloквиума). СПб., 1999. С. 303—314; Купцова И. В. 1) «Наш солдат — это солдат удивительной, прямо-таки железной стойкости» // Военно-исторический журнал. 2004. № 10. С. 54—59; 2) Тема патриотизма в российской художественной культуре в годы Первой мировой войны // Границы. Альманах Центра этнических и национальных исследований Ивановского гос. ун-та. Ежегодное издание. Иваново, 2008. Вып. 2. С. 70—87.

¹⁴ Виртуальная экспозиция «Русский военный лубок Первой мировой войны», включающая 346 наименований, размещена на сайте Государственной публичной исторической библиотеки России (http://www.shpl.ru/virtual_exhibitions/russkij_voennyj_lubok_pervoj_mirovoj_vojny/). Далее ссылки на соответствующие экспонаты даются в тексте с указанием их номера.

¹⁵ Подробнее см.: Ковтун Е. Ф. Издательство «Сегодняшний лубок» // Страницы истории отечественного искусства второй половины XIX—начала XX века. СПб., 1993. С. 82—85.

ний.¹⁶ Звучали и более одобрительные голоса. Искусствовед С. К. Исаков, оценивая экспонаты выставки «Война и печать» (Петроград, ноябрь-декабрь 1914), указывал на специфику «нового лубка»: «Подлинный лубок сумели создать одни лишь футуристы. Только у них в работах есть грубоватая тяжесть и меткая характерность лубка, только они сумели подыскать и крылатое словцо к картинке».¹⁷

В ряду художественных откликов «левых» художников на современные события выделялись ориентированные на лубочную традицию графические листы Н. Гончаровой «Мистические образы войны», изобразительность которых соответствовала эсхатологической тональности в восприятии мирового катаклизма. Жизнеутверждающая яркость лубка здесь уступает место монохроматизму, устойчивые образы Страшного суда и аллюзии на Апокалипсис сочетаются с футуристическими метафорами скорости и покорения пространства — аэропланами. Михаил-архистратиг, воины-монахи Пересвет и Ослябя соседствуют с изображенными на других листах солдатами, одетыми в серую униформу, ведомыми в бой небесным воинством. С. Бобров откликнулся на графический альбом художницы рецензией, помещенной в том же сборнике «Центрифуги», где был опубликован хлебниковский «Бой в лубке», противопоставив строгость и стилистическую сдержанность литографий Гончаровой аляповатому военному лубку в его массовом изводе.¹⁸

К середине 1915 года, с изменением политической ситуации, неудачами на фронтах, превращением войны из победной баталии в монотонное, многотрудное и многострадальное дело снижается и популярность героического лубка. Нарастает ощущение всеобщего катастрофизма, «окопная» война оборачивается прозаической стороной — томительной повседневностью, «тем бездельем, той скукой, той пошлятиной»,¹⁹ в атмосфере которых она теряет свое величие и дегероизируется. Человек утрачивает себя в безликой массе, становясь безвольным орудием убийства или бессмысленной жертвой. Таким образом, на первый план выдвигаются содержательные — психологические, экзистенциальные — компоненты, которые чужды самой природе лубка. Постепенно теряет свою притягательность и «батальный экзотизм» — воссоздание на полотне военных сражений отдаленных исторических эпох (В. М. и А. М. Васнецовы, Н. К. Рерих). Художественный критик Я. А. Тугендхольд обратил внимание на «невозможность батальной картины», ибо в современной войне отсутствует *зрелищность*: в ней нет «торжественного ритма древнего единоборства», «нет военачальника впереди на коне, с повелительным жестом», в ней нет и «живописности костюмов — она знает лишь земельный защитный цвет», война становится все более «незримой» — «эта война-„лабиринт“ не может быть вмещена в эстетиче-

¹⁶ Славенсон В. Война и лубок // Вестник Европы. 1915. Кн. 7. С. 110. См. ее же статью «Милитарная карикатура» (Русская мысль. 1916. № 6. С. 26—31).

¹⁷ Исаков С. К. Ответ читателям // Новый журнал для всех. 1915. № 2. С. 53.

¹⁸ Второй сборник Центрифуги. Стлб. 92 (подпись: С. П. Б.). См. подробнее: Гурьянова Н. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств — 12. С. 63—88.

¹⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 7. С. 322. Ср. характерные фрагменты из документальных записей Н. Н. Пунина, относящихся к осени 1916 года, когда он проходил очередное медицинское освидетельствование в Николаевском военном госпитале: «Палата. Сорок коек, вшивых, полных клопов, сбитые матрасы, запах соломы; накурено, наплевано; пахнет нечистотами, хлебом, потом; тускло горят две лампы под дощатым потолком. (...) Час ночи. Непрерывные, неумирающие шепоты во всех углах (...) рассуждения, философия. О, эта кошмарная, солдатская философия ночью! Проклятия войне, ругательства царю, ненависть к пиджакам (...) никто не хотел воевать, без исключения» (Пунин Н. Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний / Предисловие, публ. и прим. И. Н. Пуниной // Панорама искусств — 12. С. 196, 197).

ские рамки искусства».²⁰ Именно в эту эпоху создаются предпосылки для возникновения основополагающих феноменов культуры XX века — экзистенциализма и экспрессионизма.

Художественный вектор смещается в сторону агрессивной экспрессионистической образности, адекватной историческому моменту и поэзису катастрофического: изломанность линий, деформация тел, кричащие цветовые пятна, отказ от светотени, тяготение к безобразному, намеренная гиперболизация (О. Розанова, В. и Д. Бурлюки, П. Филонов). Кубофутуристические метафоры утраты цельности, фрагментации предмета и тела, распада мира на части, антропофагии приобретают онтологический статус, фиксируя катастрофическое состояние мира в глобальных масштабах.

3. «Воистину в метафорические сады входим мы...»

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

Случай с диптихом «Война в лубке» не принадлежит к энигматическим парадоксам. Вопрос филиации текста снимается авторским заглавием — это однозначно лубочные картинки периода Первой мировой войны. Здесь важно найти авторское «кодовое слово», чтобы направить поиски в нужное русло. К первой части диптиха таким ключом является название французского броненосца «Бувэ» («Bouvet»; в первопечатном тексте — без кавычек), ко второй — неологизм «небоптица» (аэроплан) и упоминание малявинских «баб» («Малявина красавицы...»). Эти маркеры еще более ограничивают «территорию лубка», отсылая в первом случае к тематической серии, посвященной морским сражениям, во втором — к сатирическому лубку «гендерного» содержания, сюжет которого связан со сбитым аэропланом. Ну и, конечно, не следует забывать о том, что «Хлебников был новым зрением», а «новое зрение одновременно падает на разные предметы».²¹

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

²⁰ Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916. С. 160, 161. Заметим, что в портретном лубке еще сохранялся «старомодный» стиль репрезентации высших властных чинов, в частности Верховного главнокомандующего русскими армиями Великого князя Николая Николаевича, см.: Колоницкий Б. Воин «старого времени»: образы Великого князя Николая Николаевича в годы Первой мировой войны // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X. «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 2. С. 297—326.

²¹ Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. С. 218.

параллелей поэт-будетлянин выводит нумерологическую закономерность: битвы на море происходят с промежутком в число лет, кратное 317. На этом основании он создает историософскую концепцию временных повторов, применяя ее к текущим событиям и пытаясь предсказать сроки и результаты будущих морских сражений. Соответствие записей Хлебникова современным реалиям подтверждается материалами прессы, дававшей подробную информацию о крупных боях и гибели судов союзников и противника, сопровождавшуюся в ряде случаев фотоснимками.²² Свои историософские выкладки Хлебников представил в брошюре «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне», вышедшей в декабре 1914 года (VI-1, 83—101), и позже, уже в апреле 1915 года, в письме к М. В. Матюшину сообщал о продолжении своих вычислений (VI-2, 174). Параллельно, в качестве своего рода иллюстраций к отдельным «реконструкциям», были написаны стихотворения, где события отдаленного прошлого «рифмуются» с «созвучной годичной» — морскими баталиями сентября — октября 1914 года. В итоге создается симультанная композиция, подобная четверостишию, помеченному «1147»:

Лишь Нурэдинова секира
Эдессу город бросит в прах,
«Кресси», и «Хог», и «Абукир»
Ичезли с ужасом в волнах.

(I, 316)

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

«Бой в лубке» (первая часть) также корреспондирует как с трагическими реалиями мировой войны (во время дарданелльской операции стран Антанты 18 марта 1915 года французский эскадренный броненосец «Бувэ» подорвался на mine и затонул, унеся с собой 660 жизней), так и с нумерологическими изысканиями Хлебникова. Профетизм, как известно, входил в конструируемый поэтом образ: «Я умею угол великих событий, отделенных временем в несколько лет, видеть в маленьких чертежах сегодняшнего дня» (с. 571). В первой части диптиха эта связь отмечена именем Пифагора Самосского, древнегреческого математика, философа, создателя учения о переселении душ (метемпсихоз), занимавшегося также астрономическими вычислениями. Пифагорейцам принадлежала мысль о количественных закономерностях развития мира; числа, пропорции изучались и с целью познания человеческой души (ср.: «Ведь в треугольниках, — сумрак души!»). В «Досках судьбы» Хлебников поставил имя философа и геометра в ряду тех, кто предвидел «победу числа над словом». Подразумевается здесь и пифагорейская «музыка сфер» — учение о космосе как симметрично расположенных и настроенных в определенный музыкальный тон сферах (ср. в «Досках судьбы», лист 3 «Азбука неба»: «〈...〉 Пифагор слышал звезды, как звуки, а в звуках искал звездных небес...»²³). Отсюда образ «Пифагора ков-

²² См. подробнее: Баран Х. Загадка «Белого Китая» // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. С. 107—123. См. также: Вроон Р. Математика или мистика: к вопросу о научности историософских взглядов Велимира Хлебникова // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград, 2011. С. 43—74.

²³ http://www.hlebnikov.ru/works/ds_list3.doc

ши» «над людом в сумрачной тризне»: звезды Большой и Малой Медведицы составляют, как известно, фигуры, напоминающие ковши (соответственно Большой и Малый). Тогда и упоминание в тексте «углов» и «треугольников» логично соотносить скорее с теоремой Пифагора и его философией числа, чем с «геометризованными формами современной живописи» (I, 507), которая в аллюзийный контекст данного фрагмента напрямую не входит.

Текст Хлебникова характеризуется мультиперспективностью — и в этом он согласуется с практикой художников авангарда. После историсофского вступления и декларации о создании в постапокалиптическом будущем нового эпоса в соответствии с архетипом — «Словом о полку Игореве» — следует переход к той части, которая, собственно, и навеяна лубочной серией, посвященной морским баталиям. По наблюдению систематизаторов лубочных картинок военной поры, современная военная техника «сильно поразила и оплодотворила фантазию лубочников. Тут и блиндированные автомобили, и бронированные поезда, и цеппелины, парящие в небе, аэропланы, сражающиеся в воздушном пространстве при свете прожекторов, наконец, подводная лодка, от которой гибнут броненосцы и пр.»²⁴ Морские сражения первых месяцев войны дали сюжетную основу целому ряду лубочных картин как анонимных, так и авторских: «Бой между английским и германским флотами в Северном море» (№ 28), «Морской бой на Северном море» (№ 183), «Морской бой на Черном море» (№ 184), «Первый большой морской бой» (№ 227), «Победа английского флота в морском бою у острова Гельгоlanda» (№ 237) и др. Лубочная картина художника Д. И. Митрохина «Морской бой» (№ 182) часто репродуцировалась в иллюстрированных журналах, а также в цветном варианте была переведена на обложку книги Вл. Денисова «Война и лубок». Художественно-иллюстративная цель батального лубка наряду с его повествовательностью — передать эмоцию боя, его напряжение, динамизм, прибегнув при этом к сознательному упрощению. Как правило, такие лубки сопровождались печатным текстом, заимствованным из официальных сообщений и разъясняющим изображенное.

Хлебниковский экфрасис метафоричен и экспрессивен, насыщен перифразами («Чугунная дева вязала чулок / Устало, упорно», «И старец пены, мутный взором, / Из кружки пива выползая, / Грозит судьбою и позором...»). По-лубочному гротескный «старец пены, мутный взором»²⁵ и «мертвый стрелок», который «завянет, хотя был красивый и юн», антиномично противопоставлены и образно конфигурируют хлебниковскую идею: мировая бойня развязана «старцами злобными» против «государства 22-летних» — один из отчетливо выраженных лейтмотивов «Войны в мышеловке». Образ «Врачей зубных у моря снасти / И зубы коренные с башнями Бувэ!» (в современных изданиях в качестве окончательного текста закреплен вариант: «И зубы коренные, но с башнями „Бувэ“!» (с. 455; III, 176)) основан на визуальной метафоре: двухтрубный броненосец, оснащенный орудийными башнями, ассоциируется с оскаленной челюстью, а корабельные мачты, дула артиллерийских пушек и прочая арматура, размещенная на палубах, — с инструментами дантиста. Так поэтика катастрофического

²⁴ Славенсон В. Война и лубок. С. 102.

²⁵ Возможно, аллюзия на расхожий стереотип немца, любителя пива: на многих карикатурах немец изображался с пивной кружкой, наполненной пенящимся напитком; через этот образ морская пена, устойчивая деталь лубочного «морского боя», напрямую ассоциируется с пеной пивной. Но допустимо и соотношение с «Пиром королей» (1913) П. Филонова, особенно с учетом позднейшего автоинтертекста, ср. в рассказе «Перед войной» (январь 1922 года): «Я шептал проклятия холодным треугольникам и дугам, пируя над людьми, подымавшим ковши с пенной брагой, обмакивавшим в мед седые усы князей жизни, и видел, как кулак калек подымается к их теням с тою же глухой угрозой» (с. 571).

обогащалась за счет экспрессионистского образотворчества, которое начинало активно осваивать современные «технемы».

К другому жанру военного лубка — сатирическому — восходит вторая часть диптиха и, строго говоря, к «бою» отношение имеет лишь ироническое, что свидетельствует о его слабой связанности с заглавием и, соответственно, о правомочности его выделения в самостоятельный фрагмент в составе «сверхповести» «Война в мышеловке», как это и сделано в томе «Творений». Это экфрасис в чистом виде, в единстве описательной и нарративной функции. Предмет описания — лубочная картинка под названием «Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан» (№ 13), выпущенная литографией товарищества И. Д. Сытина, которая атрибутируется художнику-плакату и карикатуристу Д. С. Моору. Ее сопровождает подробное описание случая, ставшего предметом карикатуры: «На русской границе опустился неприятельский аэроплан, в котором находилось несколько австрийских летчиков-офицеров. Увидев это, к аэроплану бросились наши бабы, работавшие на соседних полях. Кто с вилами, кто с граблями бросили они на австрийцев и храбро ударили в атаку. Напрасно угрожали австрийцы револьверами, даже произвели несколько выстрелов; храбрые этого нисколько не уstraшили, а продолжали наступать и, наконец, осилили неприятеля, задержали его, а сами за это время отрядили одну из баб за помощью. Скоро прискакали стражники и арестовали неприятеля».²⁶

Действие происходит на территории Восточной Галиции, часть населения которой составляли русины, — локус, как известно, мифогенный для Хлебникова, в том числе и в аспекте «славянского единства». Правда, в тексте допущено сознательное смысловое смещение: тощий австриец, оказавшийся «в плену у баб», превращен, в угоду стереотипу, в толстяка-немца («Им неприятен немец — упитанный толстяк»). На лубочной картине художник сохранил этнографическую характерность женской одежды, схожей с малороссийской: белая рубаха с красной вышивкой по вороту и рукавам, юбка из цветной материи, яркие мониста на шее и пестрая повязка на голове, внешне похожая на венки. Здесь поэт точно следовал визуальному источнику — лубку, но ввел в свой экфрасис метонимию — «в венке цветов Коровина», которая репрезентировала детали картины К. А. Коровина «Северная идиллия» (1886), написанной в условно русском стиле (на фоне северного пейзажа изображена группа девушек в русских сарафанах с венками из цветов на голове). Более значимо для Хлебникова имя Ф. А. Малявина. Серия созданных художником живописных полотен, с которых полыхнул на зрителя огненно-красный вихрь образов русских «баб» («Бабы», 1904; «Две бабы», 1905; «Вихрь», 1906; «Пляшущая баба», 1913 и др.), демонстрировала радикальное, если не сказать — провокативное, отступление от канона репрезентации «женского». Хлебникову художник казался близок органической природой таланта, как и обертонами национального мифа, в том числе и в его проективном аспекте: для него Малявин — «дерзкий красочный мятежник», «Разин алого холста», «давший (...) неслыханную свободу красному цвету, из которого в языческом сумраке выступает смуглая женщина русских полей, он своими холстами первый приучил глаз зрителя к „красному знамени“. Так красное пламя его души рвалось на встречу нашего времени» (VI-1, 146).

²⁶ Подобный сюжет был довольно распространен в первые месяцы войны. Ср., например, сатирический лубок-карикатуру «Австро-Прусский цеппелин» (№ 4) и рисунок И. А. Владимириной «В плену у баб», выдержанный в свойственном этому художнику репортажном стиле: крестьянки, вооруженные косами и граблями, захватывают приземлившийся вражеский аэроплан, который они называют «коршуном» (Нива. 1914. № 37 (13 сент.). С. 721 и 722 (текст)).

Завершают данный фрагмент два симультанных образа: зловеющий ворон из одноименной поэмы Эдгара По и вещей ворон древнерусского эпоса. Насыщенная образной риторикой статья «Западный друг» (1913), проникнутая антитевтонским пафосом, проясняет данное противопоставление. Негативно оценивая антиславянские выступления Австро-Венгрии, Хлебников обратился здесь к рефрену поэмы Э. По и ее сквозному образу: «Вокруг белолицой Славии с криком „никогда“ <...> носится ворон Австрии», — и далее делал обобщающий вывод: «Зарубежный Запад обратился в кузню, в которой лихо-радочно куется меч войны» (VI-1, 70). В таком случае «ворон Калки» (не важно, что в «Повести о битве на реке Калке» нет упоминания вороны, зато «Слово о полку Игореве» изобилует орнитологической символикой) прочитывается как метасимвол всей военной истории России, с ее победами и поражениями. А знакомая «мышь на грани тома» напоминает об утопических надеждах речетворца-судьболова поймать «войну в мышеловку».

**«РОССИЯ — КУЛЬТУРНА, НО НЕ ЦИВИЛИЗОВАННА;
 ГЕРМАНИЯ — ВОТ ЕЕ АНТИПОД».
 ПИСЬМА Б. А. КРЖЕВСКОГО К МИГЕЛЮ ДЕ УНАМУНО
 И ЭССЕ УНАМУНО
 «НЕОБЫЧНЫЙ РУСОФИЛ»**

(ПУБЛИКАЦИЯ И ПЕРЕВОД © К. С. КОРКОНОСЕНКО)

В доме-музее испанского писателя и философа М. де Унамуну в Саламанке (Испания) хранятся написанные по-испански письма Б. А. Кржевского. Это два самых ранних документа русского авторства в архиве, который еще при жизни Унамуну содержался с образцовой тщательностью. Первое письмо явилось возмущенной реакцией молодого тогда Кржевского, магистранта Петербургского университета, продолжавшего свое обучение в Испании, на статью «Гордость или тщеславие?», опубликованную в буэнос-айресской газете «Нуэво мундо» 28 ноября 1914 года. В ней Унамуну, в частности, писал, что Пруссия — это вовсе не олицетворение германской нации, что пруссаки духовно ближе к славянам, чем к немцам, и далее: «Да разве не пруссак — то есть литовец, чуть ли не более близкий к русскому, чем к немцу в собственном значении этого слова, — разве не пруссак привнес в Германию частицу азиатского духа?»¹

Эти рассуждения связаны с излюбленной тогдашней мыслью Унамуну об «африканизме» испанцев и лично дона Мигеля, о принципиальной ненужности испанцам черт «цивилизованной» Европы. Примечательно, что от этой опасности варварства, африканизма, антизападничества еще в 1906 году предостерегал дона Мигеля другой молодой «западник», знаменитый впоследствии философ Хосе Ортега-и-Гассет. В своем письме к Унамуну из немецкого Марбурга он, в частности, писал: «Порой мне бывает стыдно за нашу страну. Какой позор! Целый век народ живет, будто ему дела нет до мировых проблем. Мы, дон Мигель, — африканцы, ненавидящие гуманизм и культуру, презирающие идею».² И далее: «Да послужит Вам „Исповедь”

¹ *Unamuno M. de. Obras completas / Ed. de M. García Blanco. Madrid, 1971. Т. IX. P. 970.*

² *Ортега-и-Гассет Х. Письма к Мигелю де Унамуну / Пер. И. Петровского // Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. Киев, 1994. С. 180.*