

Г.Е. ПРУСЕНКО
(Киев)

**СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В ПРОЗЕ ФУТУРИЗМА:
«Ка» и «Скуфья скифа» Велимира Хлебникова**

Лейтмотив русской культуры начала XX века, по мнению Е. Бобринской («Русский авангард: Истоки и метаморфозы»), – парадоксальное соединение политического и религиозного радикализма: «Одной из важнейших характеристик мироощущения, основанного на мистическом и политическом радикализме, была, условно говоря, «архаизация» культурного сознания, проявлявшаяся и в актуализации мифотворчества, и в культе бессознательных и стихийных начал, и в непосредственном историческом и археологическом интересе к архаике, и в радикальных экспериментах авангарда, иногда апеллировавших прямо к «первобытным» формам художественного творчества» [3, 44]. В общем контексте футурологической эстетики (уже – мифологии будетлян) одним из выражений «предельных» умонастроений и борьбы с абсолютизацией исторического сознания становится игра с временными пластами – «их наложение друг на друга, произвольная перетасовка, алогичное нарушение однонаправленности временного потока – путешествие во времени и игровая легкость обращения с историей» [3, 53].

Несмотря на отнюдь не исчерпывающий характер существующих комментариев произведений Велимира Хлебникова, одного из основателей русского футуризма, для изучения интертекстуального реестра произведений автора сделано многое. Статус методологических исследований имеют работы Х. Барана [2], В.П. Григорьева [5, 6], Р.В. Дуганова [7], В.В. Кравца [10], Б. Леннkvист [11]. Внушительно по степени обобщения, конкретизации и упорядочения характеристик поэтики и проблематики текстов В. Хлебникова издание «Мир Велимира Хлебникова» (2000) [12]. Однако прозаическим произведениям писателя уделяется незначительное внимание, особенности поэтики и интертекстуальные параметры рассказов и повестей В. Хлебникова нуждаются в существенном расширении.

В работе «Египет в творчестве Хлебникова: контекст, источники, мифы» [1] Х. Баран принципиально расширяет конвенциональный список претекстов «египетских» произведений В. Хлебникова за счет элементов культурного, исторического, литературного текста Древнего Египта. Более полный перечень основных источников и параметров египетского текста русской литературы (в контексте европейской) и, шире, культуры, получившей «подлинный Египет – античный, а в придачу и исламский – лишь в XIX веке, из рук Франции» [13, 18], предложен в фундаментальном исследовании Л.Г.Пановой [13]. Приведенный Л.Г. Пановой реестр может быть признан внушительным, но не исчерпывающим.

Отдельного упоминания в контексте научного исследования «египетских» произведений В. Хлебникова заслуживает роман Генри Райдера Хаггарда «Клеопатра» (опубл. 1889); также в связи с рассуждениями в нем о верованиях древних египтян, «жреческой» проблематикой «Клеопатры», толкованием ипостаси «Ка» человека [16, 584]: «[...] человек состоит из четырех элементов: тела, его астрального двойника (*ко*), души (*би*) и искры жизни, которую в него вдохнул божественный творец (*кау*)» [16, 584].

«**Ка**» (1915) Велимира Хлебникова начинается с обращения к временному пласту конца XIX века (бесследному исчезновению экспедиции на Северный полюс шведского инженера Соломона Августа Андрэ (1854-1897) [14], все немногое, что осталось от которой, было обнаружено в 1930 году, спустя пятнадцать лет после публикации В.Хлебниковым «Ка»), соотносящемуся в тексте с «днями Белого Китая» [17, 524] – утопической идеальной эрой, соответствующей в буддистском учении «третьему мировому периоду».

Фигура С.А.Андрэ в произведении связана с персонажем прама-тери Евы, иницирующей перечень женских персонажей «Ка» (гур, Гаури, Лейли, Фатьмы Меннеды, Тамар, Венеры (Venus) обезьян) и вводящем, в синтезе с отсылающим к библейской тематике (деяниям Христа и апостолов) императиве «Иди!» [17, 524], в произведение **библейский интертекст**, декодирование которого предоставляет возможность толкования образа Андрэ как нового Адама, «Адама дней Белого Китая» – Адама-первооткрывателя (о фиаско С.А.Андрэ В.Хлебников еще не мог догадываться; образ сходящей в снега Евы

подтверждает предположение о вере автора в достижение экспедицией шведского инженера точки назначения).

Слово «Ка» и воспоминание о собственном Ка реанимируются автором спустя эпохи забвения: «У меня был Ка, в дни Белого Китая Ева, с воздушного шара Андрэ сойдя в снега и слыша голос «иди!» [...] удивилась бы, услышав это слово» [17, 524]. Нарратор обращается к теме избранности египетского народа: «Но народ Маср знал его тысячи лет назад» [17, 524]. Параллельно писатель приводит соотносимую с древнеегипетской, но уточненную дефиницию Ка: «[...] это тень души, ее двойник» [17, 524], актуализируя центральный мотив произведения – мотив двойничества. Показательно сопоставление с определением Ка в искусствоведческом труде «Египет: Искусство и история» («[...] появление каждого существа, каждой вещи обязано Ка, или божественному дыханию, которое великий бог Ра вселяет в инертную материю. [...] бог Хнум, творец человеческой расы, лепит две идентичные фигуры, это: Хетт являющийся инертной материей, – тело человеческое, и Ка, божественное дыхание, – тело духовное. От их совмещения, дающего жизнь каждому человеческому существу, рождается Ба, собственно душа каждого человека, т.е. рождается осознание самого себя, собственная воля, отличающаяся от воли Творца» [8, 89]. Замечаниями о том, что Ка «ходит из снов в сны, пересекает время» [17, 524], «в столетиях располагается удобно, как в качалке» [17, 524], В.Хлебников задает отсутствие в хронотопической организации своего произведения границы не только пространства, но и времени.

От подробного портрета Ка, выполненного в манере физиологического очерка («Ка был боек, миловиден, смугол, нежен; большие чохоточные глаза византийского бога и брови, точно сделанные из одних узких точек, были у него на лице египтянина» [17, 524]), нарратор переходит к автопортрету, выдержанному в рамках стилистики авангарда с использованием заумного языка: «У меня нет ногочелюстей, головогруды, усиков. Мой рост: я больше муравья, меньше слона. У меня два глаза» [17, 524].

Подчеркивается самоощущение нарратора как будущего правителя нового сверхгосударства: «Я предвижу ужасные войны из-за того – через «ять» или «е» писать мое имя» [17, 524].

Пространство города нарратора намеренно мифологизируется. Город повествователя находится на «третьей или четвертой земле, начиная от солнца» [17, 524]; отсчет, таким образом, в контексте египетской тематики «Ка», следует вести от провозглашения Эхнатоном монотеизма в Египте. В то же время, планета Земля, как известно, является третьей от Солнца. В данном случае подчеркнута относительность астрологических параметров («третья или четвертая» [17, 524]), а также вероятность существования нескольких Земель, вновь актуализирующая мотив двойничества (близнечества) в «Ка». Коротко характеризуются отношения нарратора и его Ка: «Ка был мой друг; я полюбил его за птичий нрав (в египетской мифологии душа изображалась в виде птицы с человеческой головой)» [17, 524].

1. Первая часть может быть рассмотрена в качестве элемента рамы произведения, как пролог; ее финалом становится приглашение читателя (актуализируется рецептивная установка футуристической прозы) познакомиться с «некоторыми делами» Ка.

«The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall» (1835) Эдгара По может быть определено как **гипотекст темы путешествия на Северный полюс** в русской и мировой литературе.

Популярность романтической истории С.А.Андрэ привела к созданию ряда произведений, посвященных теме покорения Северного полюса, которые должны быть включены в **«неегипетский» пласт претекстов «Ка»**: Жюль Марсель Гро «Вулкан во льду», Н.Н. Шелонский «В мире будущего» (1885), Капитан Данри (Эмиль Огюстен С[К]иприен Дриан) «Робинзоны воздуха», Дж. Валлат «Робинзоны во льдах», Вильгельм Казимир Битнер «Как я отыскал Андрэ у полюса» (1899), Д. Рик «Царица Северного полюса», «Гост» А. Куприна (1906), Пьер Жиффар «Адская война» (1908), повесть М.К. Волохова-Первухина «В стране полуночи» (1910).

2. Часть вторая «Ка» начинается 2222 годом, знакомством нарратора и его Ка с народом, «застегивающим себя на пуговицы» [17, 524]. Ка представляет нарратора «ученому 2222 года», который, вспоминая рождение евразийского сверхгосударства АСЦУ, отмечает, что «тогда еще верили в пространство и мало думали о времени» [17, 524].

Наука в 2222 году заменяет аппарат управления государством; ученый 2222 года, возможно, – тот самый сверхгосударь.

Нарратором выводится уникальная историософская формула Велимира Хлебникова, отрицающего конвенциональную модель стадийного исторического процесса: раз в 317 лет появляется новое сверхгосударство, рождение которого знаменует переход к новой эпохе и начало повторения цикла. Ученый замечает, что учет проекции теории нарратора на состояние человечества: «Дело в том, что иногда встречаются люди с одной рукой или ногой. Число таких людей заметно увеличивается через 317 лет» [17, 525], позволяет вывести уравнение смерти (гибели мира, апокалипсиса).

Свои размышления повествователь завершает языковой игрой, в основе которой – хлебниковская разновидность каламбура: «Как относятся друг к другу тяготение и время? Нет сомнения, что время так же относится к весу, как бремя к бесу. Но можно ли бесноваться под тяжелой ношей? Нет. Бремя поглощает силы беса. И там, где оно, его нет. Другими словами, время поглощает силы веса, и не исчезает ли вес там, где время? По духу вашего языка, время и вес – два разных поглощения одной и той же силы» [17, 525]. Вывод ученого аккумулирует принципиальную позицию футуристических манифестов: «[...] в языке заложены многие истины» [17, 525].

3. В третьей части в текст вводится ключевой персонаж, Аменофис-Эхнатон, фараон-реформатор, центральная ипостась сверхгосударя, проявлением которого предстоит стать и нарратору, соответственно, обращающий реципиента текста к эпохе Древнего Египта, точнее, правлению XVIII династии, и Аменофиса IV, позже – Эхнатона (1372-1354 гг. до н.э.). Именование Эхнатона Аменофисом, на греческий манер, обусловлено не только спецификой поэтики ориентализма в России, характеризовавшейся, в частности, на ранних этапах проникновения, смешением разных восточных культур в пределах одного текста (микротекста), как считает Л.Г. Панова [13, 19], но и историческими реалиями.

Введение в текст «Ка» Эхнатона сопровождается его речью в качестве пророка монотеистической религии и заканчивается приказанием Ка и нарратору нести в их времена его учение. Ка знакомит фараона с ученым 2222 года, то есть, возможно, с самим нарратором / одним из его воплощений.

Временной пласт текста смещается «во времена Акбара», XVI век, (Акбар Великий (1542-1605), третий падишах династии Великих Моголов, как и Эхнатон, ознаменовавший свое правление рядом внутренних реформ и строительством новой столицы – «Города Победы» (Фатехпур-сикри); с 1582 года пытался утвердить в стране новое мистическое вероучение, которое назвал «дин-и-илахи» («божественная вера»), разработанное вместе с Абу-аль-Фазилом, и представлявшее собой симбиоз индуизма, зороастризма, ислама и христианства) и Асоки (индийского царя III века до н.э.).

В этой же части определено средство передвижения героев во времени – сон (**пространство произведения – пространство сна**): «Мы избегали поездов и слышали шум Сикорского. Мы прятались от того и другого и научились спать на ходу. Ноги сами шли куда-то, независимо от ведомства сна. Голова спала» [17, 525]. В одном из снов-путешествий Ка и нарратор встречаются художника (в соответствии с комментариями к собранию сочинений В. Хлебникова – П.Н.Филонова).

В качестве одного из ключевых интертекстуальных кодов «Ка» задается картина Петра Николаевича Филонова «Пир королей» (1913) («пир трупов, пир мести» [17, 525-526] в интерпретации Хлебникова). Короли, сверхправители «Ка», таким образом, оказываются всего лишь мертвецами, трупами, плодом фантазии «одного художника», ведущего войну за время: «Я [...] отнимаю у прошлого клочок времени» [17, 526]. В то же время, художник воспринимается в качестве очередной проекции нарратора.

В этом же фрагменте текста реализуется мотив травестики, карнавального переодевания. Нарратор выбривает наголо голову, измазывает себя красным соком клюквы, берет в рот пузырек с красными чернилами, облачается в традиционный костюм покойника в мусульманской традиции. Ка воспроизводит шум сражения, бросая в зеркало камень, грохоча подносом, «дико ржал и кричал на «а-а-а» [17, 526].

Начинается карнавальное действие. Прилетают «гуры», райские девы; намеренно не обнаруживая подмены («[...] они знали вкус крови, но из вежливости не замечали» [17, 526]), они «оживляют покойника» поцелуями и пускаются в «пляску радости». Волосы гур в танце нарратор сравнивает с гонящимися за Алкивиадом (еще один

сдвиг временного пласта – на этот раз, к V веку до н.э.) сиракузскими судами. Разгул дионисийской стихии прерывает пророк Магомет: «Он сказал, что теперь многое не настоящее. – Ничего! Ничего, молодой человек, продолжайте в том же духе!» [17, 526].

Следующий временной сдвиг перемещает читателя в 543 год до н.э. («до <Р.Х.>») – к мифическому завоевателю острова Цейлон, Виджаи, в сопровождении которого Ка и нарратор совершают поездку на Сахали.

В этой же части упоминается Гаури (Белая, прозвищем которой В.Хлебников позже называет Лейли), одна из восьми богинь буддистской мифологии. В рамках творческого эксперимента В.Хлебникова мусульманские гуры и буддистские гаури изофункциональны.

Часть третья заканчивается рассуждениями нарратора об игре с мировой волей: «Я должен сказать, что в выборе ходов вы ничем не ограничены» [17, 526], добавляющими еще один штрих к моделируемой В.Хлебниковым картине мира без временных, пространственных рамок и ограничений.

4. Четвертая часть «Ка» обращает читателя к теме Апокалипсиса.

Религиозные убеждения древних египтян связывают отделение Ка от тела человека с неизбежным разрушением жизненной субстанции и наступлением смерти [8, 90]. Скучающий на берегу в одиночестве Ка наблюдает, как из моря на берег выходит «покрытый ее [воды – Г.П.] струями, точно мехом» [17, 527] зверь – дождевые черви чертят на песке «число шесть три раза подряд» (происходит наложение двух религиозных пластов – мусульманского и христианского как единого текста: «Татарин-мусульманин [...] вдруг улыбнулся и сказал христианину-рыбаку (актуализируется метафора рыбы в христианской традиции): «Масих-аль-Деджал». Тот его понял [...]» [17, 527]). «Все суетно, все поздно» [17, 527], – думал Ка. Сцена репрезентирует развернутую цитату стихотворения В.Хлебникова «Зверь + Число» (21 августа 1915 года).

Волна смывает неподвижного Ка, его проглатывает белуга; «в новой судьбе он становится круглой галькой и живет среди ракушек, одного спасительного пояса и паровой цепи». Среди «сокровищ» белуги – пояс персидской княжны Фатьмы Меннеды, реструктурирующий новый временной исторический пласт – русский XVII век

(по преданию, пленную княжну утопил Степан Разин). Белуга умирает в сетях рыбаков, Ка обретает свободу.

5. Часть пятая также обращена к топосу моря. Упоминание поющих рыбаками эдд моделирует локализацию действия.

Камень, в котором заключен Ка, находит девушка и забирает с собой: «Она пишет на нем танку: «Если бы смерть кудри и взоры имела твои, я умереть бы хотела», а на другой стороне камня – ветку простых зеленых листьев; пусть они оттеняют своим узором нежную поверхность плоского беловатого камня» [17, 528]. Девушкой оказывается Лейли. Открывается основной **интертекстуальный (поэма Низами «Лейли и Медлум» (XII век)) и автоинтертекстуальный (поэма В.Хлебникова «Медлум и Лейли» (1911-1913)) слой «Ка».**

Еще одно временное смещение, к XV веку, провоцируется упоминанием вождя ацтеков Монтезумы (Монтесумы). Временной сдвиг к XIX веку русской литературы актуализируется в подчеркнутом обращении автора к языку Гоголя, а также характеристике Толстого («чугунного»).

Соскучившись, Ка возвращается к обозленному хозяину (развенчивается высокий египетский канон – Ка покидает и вновь возвращается к телу человека, не приводя этим к физической смерти последнего; в то же время, мотив провоцирует декодирование возможного состояния нарратора как мертвеца), напевающему песню, в которую включены искаженные китайские слова (расширение пространства на языковом уровне).

Часть шестая начинается автоинтертекстуальной аллюзией на стихотворение В.Хлебникова, прочитанное на заседании Цеха поэтов 10 января 1914, состоявшего исключительно из знаков препинания: «Восклицательный знак; знак вопроса; многоточие».

Следует обращение к локусу Японии – еще одно расширение пространства, на этот раз, на географическом уровне.

Ка описывает нарратору судьбу как чередование пепельно-серебряных и прозрачных, «как окно или чернильница» [17, 528], полос. Упоминание Ка Н.В. Николаевой (1894-1979), возлюбленной В.Хлебникова, провоцирует ссору главных героев.

Ка вновь удаляется, улета. На этот раз текст содержит легко декодируемые намеки на смерть нарратора. Главный герой остается один; локус действия смещается в рощу. Ему кажется, что он одино-

кий певец и в его руках Арфа крови (древнеегипетский цикл песен арфиста, связанный с культом мертвых).

Смешение религиозных традиций – древнеегипетской, античной языческой и христианской налицо: «Я был пастух; у меня были стада душ» [17, 529].

Герой засыпает (умирает); происходит непрерывное наслаивание историко-временных пластов: «Лейли и Медлум» – город нарратора – чучело обезьяны, отсылающего к архаическим периодам развития человеческой цивилизации.

При пробуждении актуализируется роль героя как мессии, Числобога: «Я шел к себе; там моего пришествия уже ждали и знали о нем» [17, 529]. На руке героя висит умерщвленная им маленькая ручная гадюка: «– Я поступил, как ворон, – думал я, – сначала дал живой воды, потом мертвой» [17, 530].

Цветосимволика седьмой части подчеркнута выдержана (помимо упоминания о серо-зеленых листьях на камне Лейли) в красно-малиново-золотой гамме.

Ка в образе птицы летит к истокам Нила. Там он садится на «никогда не оскорбленного седоком полосато-золотого коня»: Ка, преследуемый «стадом» волков, «голос» которых напоминает «обзор молодых дарований в ежедневной и ежемесячной печати», попадает у водопада (в соответствии с герметической традицией от египетского божества воды Ну произошли боги первой ступени [9, 91], погружение в воду означает возвращение к доисторическим временам [9, 92]) в общество обезьян.

При этом карфагенский военачальник Ганнон существует на более раннем временном этапе – обезьяны «уже не борются» с ним.

Племя поклоняется исчезнувшей птице Рук.

У костра обезьян сидит Лейли. С образом Лейли неразрывно связан золотой цвет: «Золотые волосы одевали ее в один сплошной золотой сумрак» [17, 530]. Лица обезьян «ожидали конца мира и чьего-то прихода» [17, 530] – все персонажи романа, начиная с древнейших времен ждут Апокалипсиса – в четвертой главе, как мы помним, герои его дожидаются.

Струны музыкального инструмента, на котором играет Лейли, состоят каждая из 6 частей по 317 лет, всего 1902 года: «При этом во время, как верхние колышки означали нашествие Востока на Запад,

винтики нижних концов струны значили движение с Запада на Восток. Ка прикрепил еще одну струну: 78 год – нашествие скифов Адия Саки и 1980 – Восток» [17, 532]. Ка, подготавливая музыкальный инструмент для Лейли, прикрепляет на слоновьем бивне, «точно винтики для струн», года: 411, 709, 1237, 1453, 1871; 1491, 1193, 665, 449, 31, хронологически соответствующие хлебниковскому 317-летнему циклу. Значимость тех или иных дат, входящих в реестр, не всегда может быть исторически обусловлена однозначно. В 411 году в Западной Римской империи бургунды и аланы возводят на престол узурпатора Иовина, 1453 год – дата падения Константинополя, 1237 год – Батый захватывает Рязань и т.д.

Старик рассказывает о гостье (Венере – Venus) обезьян, приехавшей к ним однажды на Моа (птица, истребленная полностью к концу XIX столетия, что предоставляет временную отсылку к более раннему периоду).

У костра собираются четыре Ка: Эхнатэна, Акбара, Асоки и нарратора. В их беседе «слово «сверхгосударство» мелькало чаще, чем следует» [17, 533]. Аменофиса убивают. Три Ка спасаются, унося на своих руках Лейли.

Восьмая часть полностью посвящена сцене убийства Аменофиса-Эхнатона и представляет собой драматическую сцену, в которой черной обезьяной становится Эхнатон.

Часть девятую необходимо рассматривать в структуре рамы произведения – как эпилог «Ка».

Заканчивается текст косвенным упоминанием об экспедиции С.А.Андрэ: «Это было в те дни, когда люди впервые летали над столицей севера» [17, 536] –, формирующем кольцевую композицию. Отсылка к концу XIX века сменяется точным указанием новой даты – 20 января 1914 года, когда покончил с собой эгофутурист И.В.Игнатъев («он думал как лев, а умер как Львова» [17, 536]), смерти которого посвящено приведенное четверостишие В.Хлебникова «И на путь меж звезд морозный...», активирующее автоинтертекст «Ка».

Эпизод с посещением В.Хлебникова В.Маяковским с С.С.Шамардиной, цитирующий известный факт биографии авторов, сменяется упоминанием Дидовой Хаты и отсылкой, таким образом,

к теме древних скифов, что позволяет рассматривать «Скуфью скифа» как единый текст с «Ка».

В «Скуфье скифа» (1916) (другое название – «Скифы в скуфье») языковая игра заявлена каламбурным названием произведения.

Одним из претекстов «Скуфьи скифа» безусловно является стихотворение «Скифы» (1899) Валерия Брюсова из цикла «Любимцы веков»; текст В.Хлебникова может рассматриваться как гипотекст по отношению к «Скифам» А.Блока (1918) – программному тексту темы соотношения Востока и Запада в русской литературе, очередной вариант трактовки которой предлагает и Велимир Хлебников: *«О, старый мир! Пока ты не погиб, / Пока томись мукой сладкой, / Остановись, премудрый, как Эдип, / Пред Сфинксом с древнею загадкой! / Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя, / И обливаясь черной кровью, / Она глядит, глядит, глядит в тебя / И с ненавистью, и с любовью!...»*.

Диапазон основных характеристик скифского мифа в футуристической традиции Е. Бобринская возводит к символизму и дешифрует следующим образом:

«← «варварство» как спасительная сила для современной культуры;

- война как сфера духовной реализации;
- культ архаичной сопричастности природным ритмам;
- стихийность;
- экстаичность мироощущения;
- мифология свободного кочевья.

Так же как и у символистов, скифский сюжет пересекается у футуристов с увлечениями язычеством и сектанством» [3, 51].

Паратекстуальный элемент, подзаголовок, «мистерия», предоставляет возможность альтернативной (и наиболее вероятной) трактовки текста произведения – как инсценировки человеческой истории, модели мира (как известно, мистерии предполагали огромное количество действующих лиц (доходившее иногда до нескольких сотен), с текстом в несколько десятков тысяч строк). Необходимо учитывать и предпринятую в начале XX века попытку возрождения театра мистерий в европейских странах, и значимость текста мистерии для литературы Серебряного века.

Начинается произведение предложением Ка нарратора прогуляться туда «где Скифы из Сфинкса по утрам бегают по золотистому песку» [17, 537]. В следующем фрагменте фоническая анафора (повторение звука «з»: «змея», «золотистый» и т.п.) создает ощущение шелеста песчинок в пустыне. Модифицируется египетская тематика. В пустыне оказывается прилетевший из «дальней Сибири» жаворонок (возможно, сам Ка, хотя в тексте это предположение не находит прямого подтверждения, за исключением интерпретации души человека как птицы в древнеегипетской традиции, о чем было сказано выше), погибающий в «меткой пасти» степной (очередное смещение пространства – сибирская степь) змеи. В памяти умирающего жаворонка оживает прошлое, которое актуализирует доисторическую тему – жаворонок вспоминает, как ночевал «в пространной глазнице» мамонта.

Змея превращается в потустороннее существо: «песчано-золотая змея засыпала и последним каменным взором с желтым зрачком посмотрела на каменного льва» [17, 537]. Введение в повествование каменного льва, Сфинкса, древнеегипетской статуи с телом льва и головой человека, моделирует отсылку к профетической теме.

Следующая фраза формирует версию движения истории и человечества в виде волн: «молодых людских» и «старых гребней». На лапе льва лежат «скомканные перчатки и скомканный плащ» – актуализация мотива странничества, присутствующего в «Ка» на всех уровнях текста.

Цветосимволизм в тексте характеризуется контрастом и, одновременно, насыщенностью красок: малиновые лучи солнца и темные пятна ночи. С наступлением ночи из «подземелий львиного туловища» [17, 537] начинает доноситься «прекрасное пение бесов» [17, 537]. Автор описывает ритуал, проводящийся «седым вдохновенным жрецом» [17, 537] внутри статуи Сфинкса, автоинтертекстуально восходящий к стихотворению В.Хлебникова «Зверь + число» (1915).

Исполняется предсказание пушкинского пророка: «[...] вот он зажегся, сияющий глагол» [17, 537], – говорит жрец в своем обращении к скифам.

В обрядовой речи находит свое отражение орочанская космология, в частности, миф о трех солнцах: «– Вот большие и малые солнца кружатся во мне» [17, 537]. В сфинксе осуществляется мистерия.

Жрец идентифицирует всех участвующих в мистерии как «конебесов» [17, 538]. Анафора «ко» (в начале слов «конебесы», «концов», «комьев») и повторение слова «топот» создают иллюзию звука конских копыт. В то же время, в рамках теории «заумного языка» В. Хлебникова, «значение **К** – “неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных”» [17, 628]. Стук (продолжающий звуковую картину) прерывает вещания жреца. Появляется путешественник с сухой дыней на голове. Жрец заканчивает свое выступление каламбуром: «Ломка уз еще надежней и верней. Пучина пуз пылает пеною парней», после чего предлагает вспомнить о «полузадернутых временем глазах храмовзверя и о губке времен, пролитой мимо глаз» [17, 538], – времена трактуются как губка, впитывающая историю. На руке жреца (как и на руке нарратора «Ка») висит змея – на этот раз, не гадюка, а удав. Змея в пустыне, гадюка на руке хозяина Ка (нарратора «Ка») и удав на руке жреца «Скуфьи скифа» формируют сквозной характер образа змеи в тексте «Ка» – «Скуфьи скифа» как едином тексте. Каждый из участников мистерии должен рассказать свою историю, в том числе, бледная сероглазая девушка, «призрак каменной лавки» [17, 538], как ее называет жрец.

В первом рассказе, оказывающимся в произведении единственным, как выясняется позже, подводная лодка, в которой он находится, будучи подстрелена, идет ко дну: в ее окна стучатся руки мертвецов (готический текст «Скуфьи скифа»).

«Веками раньше, но в тот же вечер» (как в более позднем рассказе В.Хлебникова «Нужно ли начинать рассказ с детства?», 1916-1918) «мы, Запорожская Сечь» подплыли на подводных лодках с веслами к «голубому городу» [17, 538] (по аналогии с указанным текстом – Константинополю – лучший выбор историко-урбанистического локуса для демонстрации симбиоза Западной и Восточной культур – Г.П.), где качались над водой, сторожа черно-золотые (выбор золотого цвета соответствует общему цветопостроению произведения) паруса. К этому же рассказу восходит образ мамонтового бивня – воспоминание нарратора из детства и, одновременно, отсылка ко временам праисторическим. Еще одно хронологическое смещение – к XVI-XVII векам – Запорожской Сечи.

Путешественники встречают ладью с женщинами в белом, развивающую в тексте мотив путешествия в загробное царство, репрезен-

тативный в «Ка». Притворившись утопленником (так же, как нарратор «Ка» притворяется убитым на поле брани для того, чтобы быть убитым «гурами»), вождь оказывается принят на борт ладьи.

Песня славянок «в золотых волосах», встречающих героев у устья реки, вводит в текст лирический отрывок, выдержанный в рамках поэтики футуризма: «Челнок с заморским витязем / Зовет на берег выйти земь. / Толпе холодных лад / Не надо медных лат. / Мы бросили жребий в синь, / Венком испытаю богинь. / Вернулись! Вернулись! Вернулись! / Знакомые тополи улиц. / Голубые, плакать не за чем. / Есть утех колосья резать чем» [17, 538-539].

Мистерия заканчивается, участники разбредаются. Священное пламя костра начинает колебаться и двигаться, как змея (пример сквозного образа змеи у В.Хлебникова, наряду со сквозным, лейтмотивным образом птицы). Появляющаяся «змеевласая» женщина может рассматриваться как Лейли из «Ка» со связанным с ней мотивом камня.

Следующий фрагмент («Целый день я лежал...») включен Н.Л.Степановым в текст «Скуфьи скифа» предположительно. В контексте авторского жанрового определения эпизод может рассматриваться как интермедия.

Происходит возвращение к исконному тексту В.Хлебникова. Луна называется «когтем гуся», что органично вписывается в хлебниковскую «птицесимволику».

На следующий день собиравшиеся оставляют храм. Ка уходит из храма нарратора; при этом неясно, был ли повествователь одним из присутствующих, наблюдавших за мистерией, жрецом или рассказчиком. Локализация меняется – судя по географическим указателям (север, море, покрытые соснами утесы), локус переносится в Сибирь.

Уточняется и дополняется историософская концепция В. Хлебникова: развитие человеческой истории не стадияльно: «Да, государство людей, родившихся в одном году. Да, таможенные границы между поколениями, чтобы за каждым было право на творчество. Правда, их тела нам не нужны. Но ведь отдельные тела – листья, и остается еще дуб. Пусть он воет от наших ударов – что нам до листьев? – их много, и на смену одному вырастет другой» [17, 539].

Репрезентативны футурологические отсылки: «поезда уже были проложены по дну моря» [17, 539].

Нарратор отправляется на поиски Числобога – бога времени, одного из alter-ego повествователя.

Повествователь пытается узнать у китайца, поклоняющегося высеченной им куколке, где Числобог, но китаец отсылает его к Стрибогу, богу ветра; Стрибог направляет героя – к Ладе; Лада – к Подаге, божеству балтийских славян, образ которого у В.Хлебникова навеян баронессой В. А. Будберг (1888 – 1945), адресатом нескольких текстов («И снова глаза шегольнули...», 1915 и т.д.). Сам писатель имя Подага интерпретирует как «подательница блага» [17, 701].

Примечательна двойная трактовка образа Лады (в тексте не указано, что под именем Лада автор подразумевает восточнославянскую богиню брака, семейного очага, любви, красоты). На Руси всех любимых называли ладами (поющие славянки ранее в тексте называют себя ладами в тексте). Образуется параллель Лада – Лейлы (возлюбленная нарратора).

В Подаге нарратор узнает «бледную сероглазую девушку» из Сфинкса, которая отвечает ему, что Числобог «стал где-то королем государства времени». Божество (Подага) трансформируется у Хлебникова в римскую Диану, убивающую ружьем зайца на охоте; с нею двое гончих. Лада указывает нарратору на пребывание Числобога («Он купается» [17, 540]).

В озере нарратор видит свое отражение и догадывается о том, кто Числобог: «Здравствуй же, старый приятель по зеркалу [...]» [17, 540]; тень «отдергивает руку»: «Не я твое отражение, а ты мое» [17, 540]. Нарратор признает свою неправоту и удаляется в лес.

В следующем абзаце выводится формула модели человечества: «Море призраков снова окружило меня. Я этим не смущался. Я знал, что $\sqrt{-1}$ несколько не менее вещественно, чем 1; там, где есть 1, 2, 3, 4, там есть и -1 , и -2 , -3 , и $\sqrt{-1}$, и $\sqrt{-2}$, и $\sqrt{-3}$. Где есть один человек и другой естественный ряд чисел людей, там, конечно, есть и $\sqrt{- \text{человека}}$, и $\sqrt{- 2 \text{ людей}}$ и $\sqrt{- 3 \text{ людей}}$ и \dots и $\sqrt{- n \text{ людей}}$. Я сейчас, окруженный призраками, был 1 =

√-человека» [17, 540-541]. Комментируя обилие корней квадратных, следует учитывать испытываемый автором особый интерес именно к иррациональным числам, в которых В. Хлебников усматривал «“свободу от вещей”, выход к иррациональным истокам бытия, которые он хорошо ощущал в глубинных пластах различных культур» [4, 481], в том числе древнеегипетской, скифской [3, 44-70], китайской, славянском фольклоре.

Примечательны примеры звуковой игры, которой заканчивается «Скуфья скифа», выраженной в «птичьем языке» («безумном языке», «языке богов») [6, 63]: «Жерлянки, жабы, журавика окружали каменный желоб, где журчал ручей»; «А я же жертву принесу – прядь золотистых волос Подаги сожгу на камне диком. Я расскажу, чем заменили мы войну»; «Железные рабы на шахматной доске во много верст, друг друга разрушают по правилам игры, и победитель в состязании уносит право победителя его пославшему народу»; «Гуж гор гудел голосами грохота гроз в глухом глупце. Глыбы, гальки, глины, гуд и гул»; «Зелено-звонкий. Змей зыби – зверь зеркал – зой зема – зоя звезд. И звука зов и зев. Зев зорь зияет зоем зова звезд. Над зеркалом зеленых злаков – зрачков зеленых зема, змея звука звонких звезд. Но плывал плот пленных палачей на пламени полого поля – пустыне пузыристых пазух и пуз на пенистом пазе пещерного прага пустот – пружинистой пяткой полуночных песен и плясок. Пищали пены пестро-пегой пастью и пули пузырей пучины печи пламенеющей. Их пестует опаска праздных прагов – еще прыжок пучинной пятки перинных пальцев прыжок прожог пружинистую пасть пены у пещер. О, певче-пегие племена!» [17, 541].

Финалом произведения выступает футурологическая сцена построения «государства времени» [17, 541].

По определению нарратора, в повествовании «времена сияли через времена» [17, 539] – такой дефиницией можно было бы охарактеризовать поэтику В.Хлебникова.

В соответствии с дефиницией Б. Успенского, хлебниковский текст – «своеобразная криптограмма, которая нуждается в разгадке (дешифровке)» [15, 283]. Указанные аспекты, не исчерпывая поле интертекстуального анализа прозаического текста Велимира Хлеб-

никова, позволяют безусловно включить его в модернистский текст, как русской, так и мировой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Х. Египет в творчестве Хлебникова: контекст, источники, мифы // НЛЮ. – 2001. – №47. – С.203-226.
2. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сб. / Авт. пер. с англ.; Предисл. Н.В.Катрелова. – М.: Прогресс; Универс, 1993.
3. Бобринская Е. Русский авангард: Истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003.
4. Бычков В. Хлебников // Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – С.480-484.
5. Григорьев В.П. Будетлянин. – М.: Языки русской культуры, 2000.
6. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. – М.: Наука, 1983.
7. Дуганов В.П. Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Советский писатель, 1990.
8. Карпичечи А.К. Египет: Искусство и история. 5000 лет цивилизации. – Firenze: Vopneci, 2004.
9. Кирло Х. Словарь символов. – М.: Центрполиграф, 2007.
10. Кравец В.В. Разговор о Хлебникове: Материалы и исследования. – К.: Проза, 1998.
11. Леннkvист Б. Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова. – М.: Академический проект, 1999.
12. Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1999) / Сост. Вяч.Вс.Иванов, З.С.Паперный, А.Е.Парнис. – М.: Языки русской культуры, 2000.
13. Панова Л.Г. Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина. – Кн.1. – М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.
14. Соллингер Г. С.А.Андрэ – на аэростате – к Северному полюсу // Вопросы истории, естествознания и техники. – 2004. – №3.
15. Успенский Б. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Успенский Б. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – С.283-290.
16. Хаггард Г.Р. Клеопатра: Роман / Пер. с англ. Ю. Жуковой // Хаггард Г.Р. Копи царя Соломона. Она. Клеопатра. – М.: Эксмо, 2007. – С. 527-830.
17. Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. – М.: Советский писатель, 1986.