

ТАЙНОЕ ЗНАНИЕ РУССКИХ ФУТУРИСТОВ*

Сергей Сигей

Там где Игорь не скитался
Не был даже Велимир,
Я хожу, смотрю сквозь пальцы
струн, звенящих с детства лир.
Василиск Гнедов¹

Смысл многих футуристических произведений до сих пор остаётся невнятным прежде всего потому, что неопределено „место действия“: где находится это „там“? что это за область, в которой не бывали Игорь Северянин, Велимир Хлебников, а может быть, и многие другие футуристы, но которая хорошо знакома Василиску Гнедову? И не только ему. Напомню стихотворение Тихона Чурилина *Руина*:

Красный дом. Красный дом. Красный дом.
Это дятел долбит по деревьям.
Флюгер с арфою вторят с трудом.
И несется к весенним кочевьям:

Красный дом, красный дом, красный дом!
(*Антология авангардной эпохи* 1995: 359).

Смысл стихотворения до тех пор остаётся неясным, пока оно не соотносится с другим описанием „дома“ в стихотворении Гнедова *Летана*:

Лето-дом сторожки, часый –
Круговид – не сной глаз –
Пеленит пеленку газой,
Цветой соной Летка нас... (Гнедов 1992: 31).

* Выражаю признательность за помощь в работе над этой статьей Анне Ры Никоновой-Таршис (Киль), Борису Констриктору (Санкт-Петербург), Андрею Крусанову (Санкт-Петербург), Габриэлю Суперфину (Бремен).

1 Стихотворение цитируется по первой публикации в кн. Brooks 2000: 80.

Из стихотворения Чурилина можно понять только, что „дом” находится в лесу, и что он скорее „прекрасный” (нежели красный), в то время как *Летана* даёт гораздо более подробное и загадочное описание.

Не только в книге Тихона Чурилина под весьма выразительным названием *Весна после смерти* или в стихе Гнедова, но и в произведениях Алексея Кручёных находим „дом”:

черный край
пахнет гробом
черный креп
раз два
три шьют
черный дом
черный сор (...)
(Кручёных; Хлебников 1912, [*Куют хвачи черные мечи*]).

Этот „чёрный дом” находится в чёрном краю, где пахнет смертью; тем более любопытно, что в написанной примерно в это же самое время поэме *Полуживой*, Кручёных говорит о себе-герое:

и смертерадостный мертвец
заснул я тут впервые
зарю увидел и венец
и стал толстеть я как живые (Кручёных 1913).

Подобная тема присутствует в стихотворениях Фёдора Платова, например:

Мертво-согбен кротом.
Сказ бльну, без ног волеж:
– „По встоянию хождение”.
По смертью воскрешении, встав в уход
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 516).

Прежде чем вернуться к *Летане* Гнедова, напомним другое его стихотворение:

Возле речки терем-дом,
В терему том золотом
Бледный юноша лежит

Вечным сном заснул, – и спит.
Умер бедный поэт!
Умер бедный поэт! (Гнедов 1992: 50).

Эта *Печальная сказка* особенно важна тем, что прямо соединяет „дом” и мотив смерти. Золотой терем-дом и само название стихотворения обязывают воспользоваться классической схемой В.Я. Проппа (Пропп 1986).

Таинственный лес – это самое важное „место действия”, именно с ним Пропп связывает мотивы избушки на курьих ножках, безумия, отрубленного пальца, хитрой науки и трагедизма. Все эти мотивы можно обнаружить в стихотворениях Василиска Гнедова, а некоторые из них и в стихотворениях других футуристов.

Сам лес наиболее точно описан в стихотворении *Придорогая думь* (Гнедов 1992: 35): весь он состоит только из дубов, дубы эти белые, один из них главенствует не только над остальными, но и над Горой, достигнутой героем. В лесу этом есть и другая растительность: кусты „придорогой свирели”, заставляющие плясать – „звон заливчаткой пляши”.

Пропп достаточно подробно говорит о таких плясках, в данном случае важно соединение дома и музыкальных инструментов (у Гнедова – свирель):

Дом, в котором производилось посвящение и в котором посвящаемые иногда некоторое время жили, назывался иногда „домом флейт” (Пропп 1986: 105).

В стихотворении Чурилина „флюгер с арфою” являются неизменными атрибутами „красного дома”. Но и в „чёрном доме” Кручёных находим след „музыки”:

наехал на столб наугад
правил смрад
крыши звон стучат.

И хотя в стихотворении Гнедова „дом” отсутствует, не стоит забывать, что *Придорогая думь* всего лишь часть сборника *Гостинец сантиментам*, в который входит и *Летана*. То есть „дом” Гнедова находится в лесу.

Дом этот очень странный, он летающий, а кроме того не просто круглый, а круговращаемый („круговид”), в нём явно особенное время („часый”), особенная атмосфера („пеленит пеленку газый”), в нём тянет в сон („соная Летка”), но сон при этом запрещен („не сной глаз”).

Несомненно и то, что взаимоотношения героя и этого дома тоже довольно странны: герой крылат, способен „уверхать” и главная его задача – сторожить дом и, вероятно, не только дом, но всё „приграничье”.

Круговращаемость дома в стихе Гнедова прямо связывает этот „дом” с избушкой на курьих ножках (*там же*, 58), показанной в действии и взаимодействии с героем. Можно сказать даже, что речь идёт о тождестве героя и дома. Герой также летает, как и сама избушка. Может казаться даже, что *Летана* описывает не дом, ступу.

Такой дом в *Летане* Гнедова не имеет ничего общего ни с „красным домом” Чурилина, ни с „чёрным домом” Кручёных – во всяком случае так может казаться. Но и в „волшебных сказках” кроме избушки на курьих ножках присутствует „большой дом”: их два и они разные.

Обратимся пока к происходящему в доме и к результатам того, что Пропп называет „била-била” (*там же*, 88-90).

В тех, кто попадал в дом, в частности, возбуждали отвращение:

Они должны были пить мочу своего учителя и пр. Их сажали в яму с навозом и водой, обсыпали их испражнениями животных (*там же*, 89).

В результате – представление о „временной смерти” и – безумие. Хотя в стихах футуристов никогда одно не связывается с другим прямо, возможно обнаружить примеры и „временной смерти”, и „навоза”, и тем более безумия.

Оно может вызываться и принятием различных ядовитых напитков (*там же*) – о них идёт речь по меньшей мере в двух стихотворениях Гнедова. *Козий слац*, например, только на первый взгляд кажется „идиллической картиной природы”: на самом деле, на лугу, принадлежащем „хозяевам”, героя преследуют, захватывают и опаивают. После этого он приобре-

тает способность „кликать” (Гнедов 1992: 32). „Рецепт” напитка содержится в стихотворении *Муравая* (*там же*, 35):

Травой-отравой –
Зеленко-муравой (...).

Само „безумие” находим, например, у Фёдора Платова:

В ларцах скребение удушливо потное
В искании душевнобольницы.

Эти *Три прелюдии* Платова являются стихотворением замумным и только середина всей композиции „объясняет” заму (Антология авангардной эпохи 1999: 226).

Общеизвестно подчёркнуто декларативное название себя душевнобольным у Константина Олимпова (*там же*, 174).

Стихотворение Алексея Кручёных *На Удельной* (*Поэзия русского футуризма* 1999: 229) любопытно не мотивировкой (якобы прямая речь пациента сумасшедшего дома), а мотивом, совпадающим с „ларцом” Платова:

Слышу: крышку забивают громко
Я скусил зубы
– Карась нырнул под нёбо –
Лежи, а то принудят родные
Не открывайся – ни крови... ни звука (...)

Мотив безумия сплетён здесь с ларцом или гробом – мотивом смерти, последний пронизывает сразу несколько стихотворений Гнедова. Особенно важным является *Маршегробая пенька моя на мне*; здесь не только есть совпадение с „карасём” Кручёных („– крокодилить в Гробу – проглотить Троглодит –”), но и дана общая картина ритуального „разруба”, когда „Мечает Мечак”:

Я свой Гроб и Себя осклеплю в траве, расношу по
кустям – и обглодки божу (...)² (Гнедов 1992: 41).

2 О „безумии футуристов” см. также: Сигей 1998: 291. Стихотворение Кручёных *На Удельной* необходимо сопоставлять с подобным же стихом Чурилина *Случай*, где присутствуют и „гробы”, и мотив „крови”, её движения вспять („мирсконца”!):

Этот же „разруб“ присутствует в стихотворении *Коловорот* (*там же*, 55). Сумма смысла в нём гораздо сложнее, пока замечу только, что здесь появляется „палец“: „Вы тоску не куйте куйте одно лапу пальцы пососите захват вертлив“.

Вместо пальца в лесу могла быть отрублена целая рука, чудесным образом затем вновь вырастающая (Пропп 1986: 91). Отрубленный палец или отрубленная рука – „знак смерти“, подлежащий демонстрации, являющийся доказательством пребывания в лесу и в доме.

Разумеется, у Гнедова есть произведение, целиком состоящее из такой демонстрации – это *Поэма конца*, исполнявшаяся ритмодвижением руки (Гнедов 1992: 48).

Одним из результатов обряда посвящения был повреждённый язык, с отверстием в нём – свидетельство связи с духами (Пропп 1986: 94); другим – запрет на рассказывание и связанные с этим запретом „словесные амулеты“ (*там же*, 356).

Мотив „повреждённого языка“ есть в стихотворениях разных поэтов. У Гнедова:

Когтем сжимая сонце
Положив язык на грани (Гнедов 1992: 66),

или в другом стихотворении:

Хромоного пустыня по глазу
ковылял бы серыми ногами
в голове повыдолблены пазы
пригоревший язык с крюка (Brooks 2000: 73).

У Алексея Кручёных:

фрот фрон ыт
не спору влюблен
ерный язык
то было и у диких племен (*Помада* [1915], Крученых 1973: 56);

В жилах их – кровь течет вспять,
От смерти, опять.
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 609).

в других экземплярах *Помады* в этом же стихотворении фигурирует не „ерный”, а „чёрный язык”. При этом Кручёных вполне многозначительно поясняет состояние „органа говорения”, упоминая дикие племена.

Гораздо позже в стихотворении *Лето армянское* он вновь упоминает такой „повреждённый язык”:

(...) извозчик на козлах сидит,
ничего не говорит –
язык чоорный
как бакладжан (*там же*, 361).

„Ничегонеговорение” (или употребление слов не имеющих определённого значения, а именно так Кручёных поначалу определяет „собственный язык”, на котором написаны стихи в *Помаде*) есть результат „повреждённого, пригоревшего, сорвавшегося с крюка, ерного, чёрного языка”.

Подтверждением того, что он проколот у этих поэтов, находим в одном из стихотворений заумника Александра Туфанова:

Не всем в язык – игла, о, сыне, с острием (...)
Сэйваур соул дээсо, мой сыне (...) (Туфанов 1927: 43)³.

3 Подобная игла присутствует в самом раннем стихотворении Кручёных:

Мой рот косноязычен
И зубы желты
Губа дрожит
И нос
Таит испуганность иголки (...) (Крученых 1996: 41).

Кручёных, связывая „косноязычие” с „иглой”, словно бы намекает на возможность разгадки „главной тайны” футуристов. Игла в его произведениях появляется не раз, например, в кн. *Поросята* (стр. 9):

(...) горячей иглою
проходят через чей то мозг (Крученых 1973: 103).

Или гораздо подробнее в кн. *Возрощем*:

(...) взял иглу длиною три улицы
она входила не причиняя боли
убивала незаметно
человечество испытывало какую то забывчивость
эта игла из стекла когда то соединяла бенарес и
иерусалим по ней ходили ослы и люди

Все ранние стихотворения Гнедова и все заумные стихотворения разных поэтов можно определить „словесными амулетами”: они „рассказывают”, но таким образом, что запрет на рассказывание выполняется.

Все главные особенности „футуристического письма” – „разорванный” синтаксис, „стенография” и „стяжения смыслов”, многочисленные эллипсисы (требующие экстраполяции словесного ряда) – являются результатами запрета. Следствием его была и заумь. Наиболее точно это можно показать на примере „описаний” ученичества в лесу – хитрой науки (Пропп 1986: 103-106).

У Гнедова вообще есть стихотворение под названием *Хитрая мораль* (Гнедов 1992: 54) – одно из самых „зашифрованных”: и тем не менее можно понять, что это своеобразная инструкция для входа и выхода в ситуацию „урока” или в то „помещение”, где он происходит. Следует миновать *Яврону* (единственный у Гнедова случай имени, напоминающего – по определению В.Н. Топорова – мифопоэтическую неологизацию, см. Топоров 1990: 32), пройти поле ржи, испытать тяжесть внезапного сна (засыпания), после которого у ненастоящего Героя может исчезнуть лицо, подвергнуться воздействию „иглы Грома” (то есть испытать „временную смерть” – возможную в результате введения иглы, например, под кожу [Пропп 1986: 127], а в этом стихотворении – в голову), вступить в общение с лисицами и лысым учителем, а затем – вернуться, убежать, чтобы не стать добычей этих лисиц. Самым любопытным в стихотворении оказывается фактическое тождество учителя и ученика:

ПрибегутъЛисицы – умиляются – поклоны
 Вашим – Нашимъзасуетят – хлопни
 полысине – заблагодарят (...)
 УкроваСмертиотъЛисицънесшить –
 ОстанешьсьЗолотойНаплеве... (...).

(и ещё след. 14 строк, Крученых 1973: 81).

Есть в его стихотворениях и точные соответствия общему состоянию после „испытания иглой”, например, в *Лакированном трико*, Крученых называет свою голову „пустодупельной” (Крученых 1973: 233), что вполне соотносится с „повыдолбленными пазами” в стихотворении Гнедова.

Учитель, как правило, лыс, но лыс или плешив и ученик, а здесь он ещё и в золотой „наплев” – впечатление лысины создаёт особый головной убор (*там же*, 136-137) – свидетельство временной смерти и запрета слова.

Чему именно учиться герой *Хитрой морали* – остаётся неясным, но ещё загадочнее примеры „учения” у Фёдора Платова – в стихотворениях заумных. Что учитель непременно стар и в ситуации леса может быть соотнесён с лешим ясно из следующих строк:

Вичу ртичь с веша
Веша дуду дида саха
Леша зелена вечери скачь,

а весь строй стихотворения подтверждает использование волшебной дудки для магического воздействия на природу:

Лели рута киша
Палы диды дудам плян
Плясы сёла кружи
Зеления в зелени
Вечеря скачи
(*Антология авангардной эпохи* 1995: 229; Пропп 1986: 105).

Гораздо сложнее *Op. 16*, в котором происходит нечто вроде „выбора учителя”. Обращает на себя внимание строка прямо отсылающая к известному одностроку Брюсова:

А ножки-то, ножки-то у батюшки беленьки!?

и к его скрытому смыслу („ноги Христа”, *Антология авангардной эпохи* 1995: 228)⁴, явно и последующее развитие темы стихотворения: „христианский учитель” отвергается („С тобою обман, батюшка, идет”), отвергается наставничество отца („Пачи страсть бати”), выбирается *Должэ слачэ*, сплетённое, как можно предположить, с лесным учителем – стариком:

.....старчь,
Старчу мерсь креси

4 О скрытом значении однострока Брюсова говорит В. Шершеневич в *Великолепном очевидце* (в кн. *Мой век* 1990: 456-457).

Смерси кресь дэм,
старчь!
старчь!

Запрет на рассказывание продемонстрирован в этом достаточно „понятном” стихотворении наглядно: обилием многоточий.

Важно отметить, что строк с ними всего десять и в каждой строке непременно 8 точек (цифра 8 – общеизвестный символ смерти: скрученный круг).

Результат „учения” возможно видеть в другом стихотворении Платова:

2 Дивы чл в чзба чла
 Дады дыды снежа
 Див гзб силы клян.
 3 Клян диды (*там же*, 229).

Уроки лесного деда („дида”) дали поэту силу и заумную речь.

Учитель в лесу нередко идентичен Бабе-Яге (Пропп 1986: 107). Анализируя *Летану* Гнедова, я уже предположил, что круговращаемый дом весьма похож на ступу, без которой Баба-Яга непредставима. Непредставима она и без своей совершенно особенной ноги. Я не стану приводить строки из некоторых футуристических произведений, где „нога” (любая, непонятно чья) акцентирована сдвигом и рифмой, но напомним стихотворение Алексея Кручёных, в котором краснеет „сальная нога”:

А – а! жадно есть начну живых
 Законы и пределы мне ли?
 И костью запусу в ряды
 Чтобы навек глазеионеме
 ли⁵ (*Поэзия русского футуризма* 1999: 211).

5 Баба-Яга, учителя и ученичество присутствуют в сочинениях Кручёных в „прозрачном состоянии”. Например, в книжке *Старинная любовь* описываются любовные утехы, после которых герой избирает „путь чертей” (Крученых 1973: 23), получая в дар кольцо. При этом главной лаской (и герой умоляет о ней) оказывается такая:

Коснуться дай ступни –

Заслуживают цитации и другие строки:

И на зубах расстаял чистый сахар
невинной детской костки
я волчий глаз я знахарь
преступник молодой
сожжен как в звестке.

„Сальная нога” и способность к каннибализму моментально вызывают образ Бабы-Яги, но „поставленный в мужской род”. Для Кручёных это не удивительно: в *Победе над солнцем* Путешественник по всем векам поёт:

Озер спит
(...)
Все стало мужским
Озер тверже железа (*там же*, 215).

Она во тьме похолодела

– в результате под сердце героя вонзается морской тростник, он пребывает в огне и уносится в „надзвездье/ Смердящим и нагим” (*там же*, 24). Не менее странным является содержание поэмы *Пустынники* (*там же*, 29-44): они живут в темнице среди гробов, в которых спят древние царства; сами подобны царям, владеют тайной драгоценных камней и чисел, знают тайны ядов, способны оживлять мертвецов, любого могут сделать своим слугой, умеют превращаться в змей и при этом несчастны, поскольку служат некоей „ей”. На простой вопрос „кто же она?” даёт ответ поэма *Пустынница* (*там же*, 48-50), героиня которой живёт в лесу в избушке:

дымит в лесу избушка
мшистая седая (...).

Встретив в лесу „ребёнка”, героиня „изливает ему свою душу”, демонстрируя собственное „рыло”:

Голова торчит как жердь
Черная худая
Рука костяная (...).

При этом она гонит пришельца, поскольку он „ел коровы тело/ пил вино” (то есть от него пахнет „живым” – Пропп 1986: 64-67) – перед нами типичная Баба-Яга. Ни одно из этих произведений Кручёных до сих пор „не прочитано”, вероятно потому, что всё ещё считается „неприличным” применительно к произведениям футуристов задавать простые вопросы „о чём?” и „почему?”.

Вполне можно сказать, что „женский род” и даже „средний род” оказываются для поэта запретными: необходимо подчёркивать „мужское”, скрывая некоторые свои способности. Для посвящённого высшей степенью мастерства было умение превращаться в женщину (Пропп 1986: 110).

А что „мужские речи” Бабы-Яги произносит посвящённый несомненно, поскольку он „сожжен как в звестке”: известковым раствором обмазывали неофитов, белый цвет обозначал их мёртвыми и невидимыми (*там же*, 74).

Невидимая Баба-Яга, называемая по имени, присутствует в стихотворении Гнедова (Гнедов 1992: 53):

бабушкауликазелен.

Но среди его произведений есть и такое, где возникает имя „Хлебной матери”, Бобы или Бубы (см. Сигей 1993: 44):

Ба
 Ба – ба
 Ба – ба
 Годен Буба
 Буба
 Ба (Гнедов 1991: 5).

Важно отметить, что Буба-Баба у Гнедова тоже „поставлена в мужской род”. Известны тождественные ей Хлебный Старик, Хлебный волк, Хлебный заяц (Фрэзер 1980: 473 и сл.). Имея в виду его *Летану* можно с некоторой осторожностью всё же утверждать тождественность Бубы Бабе-Яге: в ступе толкли зёрна, фактически – саму Бубу (буба – круглое) (Гнедов 1992: 20).

Умение превращаться в женщину в русском футуризме – это не только свойство „лирического героя”. Оставив в стороне проблематику футуристического грима, напомним о женском псевдониме Василиска Гнедова: под именем Жозефины Гант д’Орсайль он опубликовал стихотворение, имеющее прямое отношение к теме ученичества в лесу⁶.

⁶ Стихотворение *Гурейка прокленушков*, напечатанное Гнедовым под „женским” псевдонимом, заслуживает отдельного исследования, пока отмечу только „именной ряд стихотворения” и обстоятельства имено-

Большой дом, так же, как малая избушка (на курьих ножках), находится в лесу, и с ним Пропп связывает разнообразные мотивы, из которых здесь будут показаны только некоторые: красавица в гробу, плешивые и покрытые чехлом, умерший отец.

Что упоминавшаяся уже *Печальная сказка* Гнедова воспроизводит мотив „красавицы в гробу” сомнений не вызывает даже в „главной” её части: в золотом тереме лежит всё-таки „бедный поэт”, а не „красавица”, но такие случаи подмены и противопоставления известны (Пропп 1986: 128). Герой стихотворения „соловью родной был брат” и в тереме „счастье-деву поджидал” – оба эти момента достаточно важны. Первый раскрывает тайну учения в лесу и отсылает к проблематике „птичьего языка”, а второй – позволяет говорить о трагедии в любых её формах.

Разговор с птицей – это стихотворение Гнедова *Кук* (Гнедов 1992: 40). Оно строится в первой своей части в форме диалога:

Кук!
Я.
А стрепет где?
Гнезда перепелки разбухли,
Птенцы желторотили лес...
Кук!
Я. (...).

вания – едва появившись на свет, герой назван матерью: Клетный, Прокленух, Вельзевул, Урод. В принципе, необозначенное и только подразумеваемое яйцо, из которого проклёвывается птенец, есть один из знаков „возвращения из тридесятого царства”. Ср. в статье М. Евзлина (1999: 229-230): „Образ матери, проклинаящей Ивашку, (...) может, думается, быть возведён к чудовищной первоматери (типа аккадской Тиамат (...))”. Отмечу сразу же, что это единственное стихотворение Гнедова, позволяющее напрямую соотносить „яйцо” с „иглой” („иглопочки-слезки”). *Гурёбку прокленушков* необходимо сопоставлять также с *Во мнения* Тихона Чурилина, где герой и „горе народа” и „гений убитого рода” и „урод”. Вдобавок – примечательны финальные строки:

Не бойтесь, не бойтесь – любуйтесь мной
– моя смерть за спиной
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 608),
– то есть герой явно возвращается из тридесятого царства.

„Герой” разговаривает с кукушкой, отвечая птице и задавая ей вопросы. Казалось бы, всё просто и понятно.

Но звукоподражание здесь поставлено в мужской род: не „ку-ку”, а именно „кук”, и в контексте „леса”, и соответственно мифа, отвечающее „я” может быть женщиной. Мужской род звукоподражания кукушке есть и у Велимира Хлебникова (Перцова 1995: 552, № 81)⁷, и в этом можно видеть след мифологического мотива о превращении Перуна в кукушку (Топоров 1990: 66)⁸.

„Красавица в гробу” оказывается у поэта-футуриста тесно связанной с „птичьим языком” и звукоподражанием – первыми основаниями к возникновению языка заумного.

Основания эти – чисто „литературные”, в то время как мотив „временной смерти” в золотом тереме или стеклянном гробу – основание более серьезное. И след его обнаруживается не только у Гнедова, но и в стихотворении Алексея Кручёных, герой которого – опять-таки „спящая красавица”. Стихотворение это неоднократно обсуждалось в научной литературе (см. напр.: Никольская 1982: 194; Janecsek 1996: 263), но, разумеется, вне каких-либо связей с тайнознанием и посвящённостью:

Айчик
Куньки ли тюк
нитюн
Судьбича смыли
сунесли вну
проглоченные бусы
безколесный,
лежу – ужасный –
КАК БЕЛАЯ КАЛОША
без молока.

7 Подобный же мужской род звукоподражания отмечен здесь в связи с журавлём – (там же, 551, № 63).

8 В стихотворении Гнедова *Коловорот* есть слова: „подкукуй кукуле Бога”, свидетельствующие о знании им легенд, связанных с царским, божественным происхождением в них образа кукушки.

Хотя здесь сразу дано указание на „красавицу” (кунька – женский половой орган⁹), „повествование” ведётся от первого лица мужского рода: Судьбича (героя) тюкнули, влили в него, заставили его проглотить „бусы”, и после этого он лежит ужасный – белый – мёртвый, ещё не сваренный в молоке.

Почти каждый мотив, связанный с происходящим в лесу или в доме, тянет за собой сразу несколько других. В данном случае „белая калоша” есть прямое указание на „временную смерть” посвящаемого, а „молоко” – на последующее оживление (даже только фонетически „молоко” и „омолаживание” способны к ассоциации).

Вполне может быть, что посвящаемого „тюкали” именно кунькой или фаллосом: руководитель обряда мог быть переодет женщиной, он мог быть „мужчиной-женщиной” (Пропп 1986: 109).

В стихотворении дважды указана причина „временной смерти”: второй раз она дана без всякой зашифрованности – „проглоченные бусы”. Воздействие на посвящаемого могло быть неодномоментным, поэтому след первого явен в первой же строке слитным написанием междометия „ай” (след изумления, реакция на неожиданность и боль) и звукоподражания „чик” (ср. просторечие: „ножичком чик”¹⁰).

9 Значение этого диалектного слова в стихе Кручёных приведено в указанной статье Никольской 1982.

10 Оба исследователя видят в первом слове не контаминацию междометия и звукоподражания, а „усекновение главы” слова „зайчик”, что нисколько не противоречит моему толкованию: „зайчик” в таком случае есть указание на предшествующий „временной смерти” финал жатвенного обряда, когда последнему снопу отрезали серпом голову или хвост (Фрэзер 1980: 501). Об „отрубке” головы – см. также: Пропп 1986: 95. *Айчик* у Кручёных – не единственный случай такого рода, футуристы (и это не требует уже специальных оговорок) высоко ценили „слова с отрубленными хвостами” (типа названия сборника эгопоэтов *Засахаре кры*).

Стихотворение Кручёных важно и тем, что сплетает мотив „спящей красавицы” не только с происходящим в лесу, но и с жатвой серпом.

Другие стихи из „лакированного трико” столь же непросты; отмечу присутствие в некоторых из них мотивов, близко напоминающих так называемый „священный бред” неопита:

Тринадцатилетние будьте готовы
и вас прожует Василиса Весна!

Перечислю инструменты, способные привести к состоянию временной смерти: иголки, шипы, занозы, отравленные яблоки, груши, виноградинки, кольца, бусы (*там же*, 127). Но это только те, которые имеют отношение к мотиву „красавицы в

В возрасте хрустящем Помидорном
Запорожит черная букса! (Кручёных 1973: 235).

Здесь явно указание не только возраста посвящения, но и времени года; „место действия” других стихотворений – лес:

клепанный восьмиствол
живой лесопалки
муздрильный нож (*там же*, 241),

– не только происходящее в лесу, но и инструмент посвящения; общая атмосфера „учения”, совпадающая с *Хитрой моралью* Гнедова:

Надо питать интуицию
Холить ее Долгим Сном
Саббадиллом белки ее выстирать
убегая Ничты! (*там же*, 243);

множество отдельных деталей и подробностей „учения”: например, дар магических заклинаний („оязычи меня щедре Ляпач (...) чтоб я зычно трепещал и дальш” – *там же*, 239), их демонстрация (вторая часть этого стихотворения), усилия, необходимые для получения этого дара:

надо прыгом урвать
у немахи судьбы
ее замотанные в тряпье четыре слова (*там же*, 250);

более того, *Лакированное трико* даёт примеры, имеющие отношение к главному обряду в лесу, к тому, что Пропп называет „разрубленные и оживлённые”:

шестизарядный кубик
шевелится в ноге (*там же*, 241)

– это весьма яркий пример „перебирания внутренностей” и введения в тело посвящаемого магических кристаллов (Пропп 1986: 94); более детальное описание обряда содержится в следующих строчках:

Растянули меня на железном кружале
и стали возить голым ничком
Вскакивал я от каждого соприкосновенья
Как будто жарко ляпали свинцовым вареником
кивнули – отрубили колени
а голову зашили в юбки балон (Крученых 1973: 246);

другие подробности можно обнаружить и в стихотворении *Смерть кувырком* (*там же*, 250), где они связаны с „несгораемой хатой”, мотивом полёта и „магической” заумью.

гробу”. На самом деле их гораздо больше, у Василиска Гнедова в разных стихотворениях мелькает меч (Гнедов 1992: 39, 41), кинжал (*там же*, 41, 55), а в стихотворении под весьма выразительным названием *Азбука вступающим* появляется серп (*там же*, 57):

Красносерпопроткнувшемужаба

Здесь необходимо вернуться к *Поэме конца*: существуют самые разные описания того, каким именно было ритмодвижение при её исполнении; сам Гнедов наиболее точным считал описание В. Пяста (*там же*, 7) и консультировал скульптора В. Сивашенко, когда тот делал рисунок, воспроизводящий схему знаменитого жеста¹¹.

В своё время я специально опрашивал разных людей, имевших отношение к работе в поле. Меня интересовало движение руки при обращении с серпом, поскольку я подозревал здесь некоторую связь с самого начала. Все ответы были приблизительно одинаковыми: движение руки вторит форме самого серпа.

Таким образом, „крюкообразный” жест Гнедова отсылает к жатвенным обрядам, любопытнейшие описания которых можно найти у Фрэзера. В частности, он говорит о песнопениях, которые состояли всего лишь из нескольких слов,

произносимых на одной протяжной ноте и слышных поэтому на значительном расстоянии. Звучные и протяжные кличи такого рода, одновременно издаваемые несколькими сильными голосами, производили, должно быть, потрясающее впечатление (Фрэзер 1980: 492).

Что в предшествующих *Поэме конца* одностроках – во всяком случае в нескольких из них – можно видеть „запись” подобных жатвенных криков-„песнопений”, ясно из самой их организации с помощью многочисленных тире, способствующей

¹¹ Местонахождение оригинала мне неизвестно. Фотокопию этого рисунка в 1976 году подарил мне А. Парнис, в настоящее время в составе других материалов В. Гнедова она находится в: *Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen*, HA, Fond 97.

щих особой протяжённости строки, её протяжности. Самым убедительным примером является *Робкот*:

Сом – а – ви – ка. Сомка! – а – виль – до (Гнедов 1992: 45).

Но и поэма *Бубая горя* находит себе соответствие у Фрэзера, когда он воспроизводит крики жнецов: это не только „аг-пак, агпак, агпак...”, но ещё и „шея, шея, шея” (Фрэзер 1980: 494). В последнем случае имеется в виду шея хлебного духа, то есть Бубы:

Буба. Буба. Буба (Гнедов 1992: 46).

Структура всей книги *Смерть искусству* носит числовой характер, одностроки расположены на страницах в определённом ритме: три, два, три, три, три. Вполне возможно, что „двойки и тройки” в числовой магии Велимира Хлебникова имеют к этому некоторое отношение.

Сама по себе числовая организация текста является указанием на ритуальное его происхождение (...). В ритуале основным элементом является жест как особенное, не типичное положение человеческого тела (Евзлин 1993: 115).

Что касается серпа, то он был одним из главных инструментов „перворитуала” (*там же*, 264).

Принадлежность *Поэмы конца* и всех одностроков книги *Смерть искусств* к жатвенному ритуалу не противоречит, разумеется, ни ученичеству в лесу, ни другим мотивам, напротив, в одном из одностроков содержится указание на вполне ещё детский возраст начала учения (Гнедов 1992: 47).

Отмечу также, что „лётно-дом горавый” (тождественный избушке) в *Летане* – это не единственный дом в его стихотворениях. В *Первовеликодраме* вполне прочитывается совсем другой дом, удивительно совпадающий со многими описаниями у Проппа (Пропп 1986: 116): он на сваях.

В нём происходит „учение”: герой обучается не только языку птиц, общению с животными и умению в них превращаться, но приобретает магическую силу, знание заклинаний и получает дары. В принципе, главный дар – это царство.

Совершенно замечательно „проговаривается” Алексей Кручёных:

ца ца ца взял отца
цу цу цу мял пшеницу
цу цу цу себе царство холоцу (Крученых 1973: 271).

Помимо „лесного учителя” и „бабы-яги” в роли дарителя мог выступать умерший отец.

В русском футуризме есть пример настоящего культа умершего отца и он связан с творчеством Константина Олимпова. В данном случае понятно, о каком именно царстве может идти речь: о царстве Поэзии, но гораздо важнее обратить внимание на саму форму этого культа.

В последний год жизни Константина Фофанова Олимпов собирал и бережно хранил все использованные отцом-поэтом пипифаксы, впоследствии наклеивал их на плотные листы бумаги, снабжая указанием даты и времени. Этот альбом сохранился до наших дней и находится в Литературном музее Москвы¹². Именно здесь впервые проявляется тема тайного ученичества, сплетённая с мотивом „навоза” и расцветающая вполне махрово в *Малохолии в капоте* Алексея Кручёных. Кроме уже процитированных из неё строк, соединяющих „отца” Константина Олимпова и „пшеницу” Василиска Гнедова (серпообразное движение руки), приведу ещё некоторые:

футр лис
натру фуктру
темну осень встанешь бо
-сый
пойдешь лес будет треск
ты озирай
и на небо пылай
дры ырлы бабырлы.

Отправка на небо – об этом свидетельствует последняя строка – происходит с помощью превращения в бабу-орла, а это очень сближает ещё недавнего кубофутуриста Кручёных с эгофутуристом Гнедовым (*Летана*) и эгофутуристами вообще

¹² Благодарю за эти сведения А. Монастырского.

(один из сборников эгопоэтов назывался, кстати, *Орлы над пропастью*).

Что же касается альбома использованных пипифаксов, изготовленного Константином Олиповым, то рассматривать его следует именно произведением: такому подходу учит история искусства XX века – то, что только вызревало в футуризме в 10-е годы и едва ли осознавалось большинством футуристов, получило все права во второй половине столетия и особенно в самом его конце. Приведу наиболее впечатляющие эпизоды; в своё время Пикассо рисовал для журнала „Минотавр” кусками засохшего дерьма, которые подбирал в Булонском лесу; начавший творческий путь в середине 50-х итальянец Пьеро Мандзони издал небольшим тиражом консервную банку с „дерьмом художника” (*A Dictionary of the Avant-Gardes* 2000: 392-393); французский художник Нато с начала 80-х использует в качестве собственных произведений всевозможные подтирки; в 1987 году югославский перформер Ненад Богданович открывает „Туалетную галерею”; итальянский художник Паоло Барриле в 1981 организовывает „Клуб испражняющихся открыто” и публикует в 1994 документацию такой деятельности 123 художников из 67 стран (*Barrile P. Earth Age* 1994: 249-433); начиная с 1998 года в Австралии выходит журнал „Подтирка” (каждый автор-участник этого лимитированного издания изготавливает сам 40 экземпляров своего произведения на пипифаксе) (см. *Wipe: Light-weight Bookwork*, ed. by David Dellafiora, Geelong, Australia).

Константин Олипов оказывается одним из первопроходцев, а его альбом находит чисто литературное подкрепление в стихотворениях другого футуриста – Сергея Подгаевского:

дерёт
 Фузой...
 бодание
 кала –
 умозаключение
 чушь
 ошарашь
 взир
 вид гнид
 искателя
 петтт

а ардой
 ойдвд
 свернись
 бубликом
 в ши х
 шут и хи
 ликом вопись (Janecsek 1996: 105).

Это стихотворение появилось в 1914 году – задолго до *Ма-лохолии в капоте* Кручёных – и в нём заметны следы „учения в лесу”: в частности, некоторые образы соотносятся со строкой Гнедова:

Бросьте мне лапу скорее коготь и вшей увяданье (Гнедов 1992: 63),

отсылающей к „волшебным предметам” (Пропп 1986: 191-192).

Но прежде, чем говорить о них, необходимо напомнить, что не только для Константина Олимпова существовала тема „умершего отца”: гораздо позже она проявляется в *Ушкуйниках* Александра Туфанова в виде специально разработанного особого „культа предков”.

В произведениях поэтов-футуристов обнаруживаются все главные типы „лесного учителя”: Баба-Яга у Кручёных и Гнедова, лесной дед у Платова, умерший отец у Олимпова.

Но и сам ученик удивительным образом преобразуется и часто говорит о себе так, словно он „плешив и покрыт чехлом” (*там же*, 136-137).

У Гнедова в *Хитрой морали* – это „золотая наплева”, от которой лучше бы избавиться, у Кручёных – необходимость „увенчать голову горшками” (Кручёных А., *Утиное гнездышко дурных слов...*). Особенно показательное стихотворение-эпиграф к *Поросятам*:

в позоре бессмыслия
 жизнь мудреца
 дороги голове лысой
 цветы поросят (Крученых 1973: 95).

Едва ли не вся эта книжка Кручёных, принёсшая ему славу „свинофила”¹³, имеет отношение к „тайному знанию” и предваряет тему „навоза” в более поздней *Малахологии в капоте*.

Но прежде, чем говорить о результатах – главных – учения в лесу и пребывания в большом доме, сделаю небольшое отступление: большой дом остаётся тайной – практически в стихах футуристов он не „прописан” детально, а только назван. Единственное исключение – содержимое „запретного чулана” в этом большом доме: среди прочих ужасов (разрубленные тела, полуживые люди, части тел) – кровь, кровавый таз (Пропп 1986: 144):

Скривился Кикапу: в последний раз
Смеется Кикапу – в последний раз.
Возьмите же кровавый таз
– Ведь настезь обе двери
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 609)¹⁴.

Волшебные дары – это главное, чем кончается учение героя, он получает их от „лесного учителя” и они в изобилии присутствуют в стихотворениях разных поэтов. Это не только кольца, драгоценные камни (таковые есть в стихах Гнедова и Кручёных) или другие загадочные предметы (например, мешок в стихотворении Гнедова *Скачек Тоски...*), прежде всего – это „помощник”.

Самый важный „волшебный помощник” в путешествии героя в „тридешатое царство” – конь (Пропп 1986: 169 и сл.). У разных футуристов конь, везущий героя к смерти или связан-

13 „Определение” К. Чуковского цит. по: *Поэзия русского футуризма* 1999: 674.

14 Разумеется, стихотворения футуристов многомерны, но *Весну после смерти* Тихона Чурилина необходимо всё же „расшифровывать”: напр., *Проявление* (вторая часть „цикла” *В фотоцинкографии*) имеет не очень большое отношение к описанию фотоателье, скорее – это опять-таки „запретный чулан” с „кюветкой яда” и даже со змеей (*Поэзия русского футуризма* 1999: 606); стихотворение *В провинции* – скорее описание одного из эпизодов обряда посвящения, чем сцены в публичном доме (иначе необъяснимо внезапное в нём „путешествие”, „когда – катятся реки: Дон, Висла, Рейн” и тем более – смерть героя в финале; *там же*, 610); представляется вполне „откровенной” и шутка „Пьяного”: я пошутил – я обрезался (*там же*, 612).

ный с мотивом смерти, появляется не раз. У Тихона Чурилина не только в стихотворении *Ночь*, где „конь нас черный куда-то мчит”, но и в другом – *Последний путь* – кони везут „бледного поэта” к отцу, „к своему концу” (*Поэзия русского футуризма* 1999: 603, 606).

У Павла Кокорина – конь, скорее всего, крылат:

В сок
Трав
Скок
Правь,
Скок –
Лет
В сок
Мёд.

В конце пути – Рай (*там же*, 381-382).

У Алексея Кручёных конь – совершенно волшебный, его природа огненна:

взорваль
огня
печаль
коня
рубли
ив
в волосах
див (Кручёных 1913а: б.с.).

Не только в сравнительно „понятных” стихотворениях Кручёных есть этот конь, подобный „огненному столбу размахнувшемуся с неба”, но и в более алогичных. Здесь он может быть вовсе не назван и выявляет его только „комментарий” Игоря Терентьева: „конь перебирает четки” (Кручёных 1973: 234). Но детально описан такой конь у Василиска Гнедова: в стихотворении *Маршегробая пенька моя на мне* он сплетён с мотивом полёта, крылатости, путешествия в загробное царство; в *Гостинце Сентиментам* можно обнаружить и мотив „выкармливания коня” (Пропп 1986: 171) и точные указания на огненную природу коня (*там же*, 176) и на другие свойства волшебного помощника. Эта первая книга Василиска

Гнедова вообще содержит в сжатом, конденсированном виде все мотивы, связанные с путешествием в тридцатое царство: *Придорогая думь* обрисовывает „место действия” – волшебный, дубовый лес (простому глазу невидимый, поскольку он белый), *Летана* – дом (тождественный ступе, а, может быть, и самому герою); *Козий слащ* и *Муравая* описывают события, предваряющие самую способность героя к „путешествию”, а *Скачек Тоски – Победа Огне-Лавы* целиком посвящён „переправе” (*там же*, 202).

Переправа, в принципе, происходит дважды: герой отправляется в путешествие и возвращается обратно. *Скачек Тоски* демонстрирует движение однонаправленное. С помощью волшебного кольца герой „перекрывает” огненную реку (Огне-Лаву, ср. *там же*, 219) и переносится на огненногривом „летучем” коне к Святой Горе „в толпу Корон поющих” (Гнедов 1992: 33-34). Там он – „царит”. Небольшое уточнение к мотиву „переправы” есть в другом произведении – *Зигзаг прямой средьмирный*: себе, где полёт и царение подкреплены „орлением” (*там же*, 38), то есть конь у Гнедова тождествен орлу. Что такое тождество, а равно и сама „переправа” осознавались футуристами весьма важным мотивом, показывает одно из стихотворений Георгия Золотухина:

Ничтожные! Могучий крик орла
И стройное дрожание вселенной –
Неуловимых тайн божественное эхо (и т.д.)¹⁵ (*Антология авангардной эпохи* 1995: 78-79).

15 Всё это стихотворение Золотухина, поэта совершенно „необследованного”, есть безусловный манифест, стилистически весьма близкий стихотворению Гнедова *Зигзаг прямой*. Отмечу также, что *Зачатие русское* с его „колкими иголками”, сверкающим камнем и „проколотыми мыслями” (*Антология авангардной эпохи* 1995: 83) явно отсылает к ситуации „учения в лесу”. И даже сравнительно позднее стихотворение *Готика* содержит строки, возможные только у „посвящённого”:

Душа нагая пламенными языками
Лизала звезды – леденцы небесные,
В неба зало вошли с желтыми клыками
Мертвецы и пролились отвесные
Дожди конца (цит. по: *Поэзия русского футуризма* 1999: 584).

Насколько важны подобные мотивы (орление, конец) для поэтов русского футуризма, ясно при внимательном чтении ранних стихотво-

Скачек тоски – это не единственное описание „переправы” в произведениях футуристов. Другие варианты находим у Алексея Кручёных; в значительной мере они связаны с „путешествием обратно” и с пребыванием в тридесятном царстве.

При этом, например, конь у Кручёных при описании отсутствует и переправа происходит по мосту. Мост, естественно, особенный – тонкий как волос или верёвочный (Пропп 1986: 339-340), иногда он равнозначен игле, а иногда – невидимый (или, как называет его сам Кручёных – „невданный”: то есть „невиданный” – типичная форма „стяжения”, уплотнения фонетического ряда ради „неологизма” (Кручёных 1998: 337-341)¹⁶.

Что этот мост ведёт в царство мёртвых, ясно из *Путешествия по всему свету*: „но тогда земля помертвела и сморщилась (...) и все захотели умереть начали собирать веревки набрали копны и потом разбрасывали петухам и Пустынники кивали небытие” (Кручёных 1912: 14-24)¹⁷.

рений Даниила Хармса. Например, *Полька затылки (срыв)* начинается демонстрацией „безымянного пальца”, продолжаясь строкой, соединяющей „орление” с *Бубой* Василиска Гнедова: „распахнулся орлик бубой”. В последних строчках всей вещи находим финал концентрированного описания путешествия в тридесятное царство: „шея заболела на корону убьла”. Во множестве других его стихотворений обнаруживаются разнообразные коннотации весьма существенным мотивам в произведениях „посвящённых” из числа футуристов, в первую очередь, Гнедова: важно отметить прежде всего „мотив руки”, ср., напр., *Где я потерял руку?* (Хармс 1997: 36-38, а также страницы комментария 354 и 372). О происхождении финального „всё” у Хармса из *Поэмы конца* Василиска Гнедова см. в моей статье *Пять или семь левых рукописей Игоря Бактерева*, для сб. памяти проф. М. Марцадури (*в печати*).

16 Отмечу полное тождество этого моста с тем, который описывает Пропп; у Кручёных: „человека с грузом держать мосту и приятнее (...) но под простым прохожим он извивается от отвращения (...) мост заговорил, мост запыхтел и фыркает” (Кручёных 1998: 338), то есть, мост – ещё и живой; у Проппа: „мотив моста почти всегда так или иначе содержит животное” (Пропп 1986: 339). Такой мост, как правило, есть знак последних мгновений пребывания в потустороннем мире и связан с убийством царя. Этому мотиву в произведениях футуристов тоже есть соответствия, но не прямые. Например, всё связанное с козьим молоком у Гнедова (*там же*, 341).

17 Переписывая для меня в 1981 году этот текст Кручёных, Борис Констриктор сопроводил его следующей сентенцией: „интрига – в провалах

Эта „моментальная” проза вообще даёт удивительные примеры конденсирования в себе самых разных мотивов. Здесь присутствует „учение в лесу”, Баба-Яга тождественна Герою, рука связана с жатвой, с сеном¹⁸, описание „другой земли” дано, в том числе, через драгоценные камни и „толкучие горы” (Пропп 1986: 289).

Приведу в этой последовательности соответствующие фрагменты:

(...) все вычисления у старого учителя линейка оказались неверными а голоса в камышах фальшивыми обрывками (Кручёных 1912:16);

(...) друзья дали мне платье и другую ногу (*там же*, 17);

(...) сижу в стороне тесно в сене безногий однорук (*там же*, 23);

(...) а другая земля была очень хорошая как пот проступала на ней всюду любовь сочилась корнями пропал ремень лежал где то под землей под камнем вот наступила прямая жара капал с неба мед бирюза бархатный облизывалось зверье (...) яйца красны а кругом горы ужасные (*там же*, 23).

Сюжетная „конденсация” всей вещи позволяет сопоставить её с *Первелекодрамой* Василиска Гнедова: в ней тот же

смысла, когда он проваливается, мысль строит мост через пропасть, чтобы не пропасть”.

18 Здесь необходимо отметить особую роль иллюстраций Н. Гончаровой к тексту Кручёных: всего лишь одна строка о сене и однорукости вызывает её *Жатву* – литографию, в которой „главным действующим лицом” является серп, „поддерживающий” солнце, и соответственно – рука (в некотором соответствии с „футуристическими” идеями о передаче предмета в движении), которая „троится”, хотя при этом ясно, что изображена всего одна рука (см., например, воспроизведение этой иллюстрации в новейшем издании: *Русский футуризм 2000*: 104. К сожалению, комментарий к литографии в связи с текстом Кручёных не выдерживает никакой критики: ничего „апокалипсического” в этом произведении поэта нет). Можно предположить, что Василиск Гнедов высоко ценил именно эту иллюстрацию Гончаровой к *Путешествию по всему свету*. Единственное среди его ранних стихотворений, обращённых к какому-либо художнику, адресовано именно Гончаровой. Он предлагает ей перекрасить Россию красной печерицей – самым ядовитым из всех грибов (сок его смертелен) (Brooks 2000: 152).

сюжет, концентрируясь, становится „вечным”, пульсирует, сжимаясь и расширяясь от нуля до бесконечности („действ нуль иль бесконечность”)¹⁹.

Путешествие по всему свету при этом не представляет непреодолимых препятствий при экстраполяции всех эллипсисов. В нём тоже есть некоторая „пульсация векторности”: описано – приблизительно – путешествие „туда” и более подробно путешествие „обратно”, являющееся типичным „магическим бегством” (Пропп 1986: 346). Герой, если и не „бросает гребешок”, то вполне недвусмысленно поминает „щётку” и „грабли” (Кручёных 1912: 17). Но гораздо важнее сама стилистика „путешествия”, синонимичная самому понятию скорости и скорости высказывания. Не случайно Кручёных неоднократно объяснял свои ранние произведения этим „футуристическим идеалом”²⁰. Действительно, стилистика многих приведённых выше текстов – „особенная”, она является результатом „посвящённости” – главным приобретением возвращающегося из „страны мёртвых” (или „тридесятого царства”).

Она есть не только „запрет на рассказывание”, „повреждённый язык” и „словесный амулет”, но ещё и „похищенное” в этой стране – магическая формула „знания” и эквивалент „похищенного предмета” (Пропп 1986: 351).

Такое понимание „футуристического письма” неминуемо приводит к постановке сразу нескольких проблем. Например, оказывается необходимым классифицировать не только само „футуристическое письмо”, выделив корпус действительно тех произведений, которые только и могут называться „футуристическими”, проанализировав к тому же составляющие этого „письма”, но – и это не менее важно – „отделить овец от козлищ” в футуризме: то есть, по слову Александра Туфанова,

19 К сожалению, *Собрание стихотворений* Василиска Гнедова содержит немало опечаток. К числу самых досадных относится отсутствие знака бесконечности в преамбуле к *Первовеликодраме*, что безусловно мешает исследователям правильно воспроизводить этот текст и правильно его понимать. Пример такого неверного воспроизведения см., напр., в статье Шмидт 1998: 275.

20 Ср. например, следующую неопубликованную строку из совместной с Хлебниковым декларации Кручёных: „не проповедовать надо было, а вскочить и мчаться”.

провести „заумную классификацию поэтов по кругу” (цит. по Жаккар 1995: 44). Далеко не все участники футуристических группировок продуцировали футуристическую стилистику, но и не все даже создатели её были „посвящёнными”. Среди кубофутуристов таковым можно считать Алексея Кручёных, среди эгопоэтов последовательно сменяют друг друга Павел Кокорин и Василиск Гнедов, в *Центрифуге* „посвящённым” был только Фёдор Платов. При этом сама суть „группировок” заключается, похоже, не только в коллективных выступлениях перед публикой и в печати, но ещё и в том, что называется „мужскими союзами” (Пропп 1986: 86) и имеет отношение к „большому дому” и жизни такого „союза”. Известно, что эгопоэты собирались в помещении издательства „Петербургский глашатай” (на 6-ой Рождественской в Петербурге), что Давид Бурлюк и Василий Каменский после 1915 года часто бывали у Георгия Золотухина в Москве, а после 1917 тот же Каменский и Дмитрий Петровский посещали Гнедова в Сокольниках. Таких сведений немного, время „напольных исследований” безвозвратно прошло, единственным достоверным источником любых желательных сведений являются только произведения поэтов. Только из стихотворения Петровского можно узнать, что Гнедов, например, носил „за пазухой лоскот лисий” (*Поэзия русского футуризма* 1999: 596). То есть в реальной жизни вёл себя подобно реальному „посвящённому”.

Здесь возникает ещё одна проблема – одна из самых любопытных: насколько автор „футуристического письма” тождествен герою такого письма?

Прежде чем ответить на этот вопрос, и не ограничиваясь только постановкой проблем, приведу две классификации зауми, являющейся только частью „футуристической стилистики”:

заумь первого рода:

„мужская заумь посвящённых”, то есть тех, кто прошёл „учение в лесу”, владеет „волшебными дарами”, побывал в „стране мёртвых” и вернулся; такая заумь создавалась только Алексеем Кручёных, Фёдором Платовым

и, возможно, Сергеем Подгаевским²¹; все эти авторы тождественны „учителю в лесу” и сами уже могут „учить”;

заумь второго рода: „женская заумь”: её продуцируют именно поэтессы – Ольга Розанова, Карчи, в какой-то мере Варвара Степанова; все они – креатуры Алексея Кручёных. Само существование „женской зауми” репрезентирует отсутствующий в „футуристическом письме”, но при этом весьма важный для „тридесятого царства” пласт, связанный с „царь-девицами” (Пропп 1986: 330);

заумь третьего рода: „мужская заумь помощников”; „волшебными помощниками” Кручёных являются все авторы, создающие заумные произведения в общении с ним или под его влиянием: Малевич, Якобсон, Терентьев;

заумь четвертого рода: это „олитературенная заумь” – таковы все заумные произведения Ильи Зданевича и пьеса Велимира Хлебникова *Боги*; такова же – „фоническая музыка” Александра Туфанова²².

Какой бы странной не казалась эта классификация на первый взгляд, она всего лишь закрепляет действительно существующие различия между отдельными группами произведений: ясно, что „плясовая” Кручёных и „язык богов” Хлебникова родственны друг другу в своём *назначении* (в первом случае – демонстрация „магической способности”, во

21 О Сергее Подгаевском см., напр., в кн. Крусанов 1996: 184; его книги полузаумных и заумных стихотворений появляются периодически на выставках „авангардной книги”, см., например, *Авангард и традиция* 1993: 132-134.

22 „Олитературены” и все достаточно известные произведения В. Каменского, которые можно было бы считать заумными.

втором – „магия вызывания”), но эта „родственность” только утверждает структурные различия и непохожесть.

Другая классификация имеет в виду только „заумь первого рода” на примере только произведений Кручёных:

а) *эквиваленты звуковой среды* – это вовсе не звукоподражания, а именно звукоописания – репрезентации звучания всего происходящего в лесу, на переправе, при магическом бегстве и тому подобном; приведу примером стихотворение *Весна гусиная*:

те ге не
рю ри
ле лю
бе
тльк
тлько
хо мо ро
ре к рюкпль
кръд крюд
нтир
иркиль
би пу

(Крученых 1973: 104).

Обойдусь без уточнений: в данном случае неважно, что именно здесь запечатлено, важно другое – большинство стихотворений такого типа является звукоописательным;

б) *эквиваленты приобретённых способностей* – они двух разных типов: или „демонстрации умения”, или „демонстрации воздействия”; первые – это разнообразные „плясовые”:

кваб
тарад
тара – пин

(и т.д.) (Крученых 1992: 38);

вторые – так называемые „полёты букв на странице” (умение воздействовать на что-угодно, демонстрация магических способностей);

в) эквиваленты магических заклинаний – как правило, это наиболее часто повторяемые у Кручёных в разных вариантах (в стихотворениях и декларациях) конструкции типа „хо-бо-ро”, „мо-чо-ро”, „хо-мо-ро” – их полезно читать ещё и „наоборот”, именно при таком чтении они абсолютно понятны;

г) эквиваленты „запрету на рассказывание” или „словесные амулеты” – это основная масса произведений Кручёных, в которых соединены „алогическое или абсурдное” с частями слов, неологизмами, „непрозрачными” элементами.

Классификация эта не является исчерпывающей; отмечу лишь, что все эти разновидности зауми не имеют никакого отношения к глоссолалии или хореическому размеру²³. В первых трёх видах торжествует скорее спондей, размер настолько же редкий, насколько древний. Такая заумь не имеет отношения ещё и к „русской народной сказке” (поиски аналогий любого толка совсем бессмысленны), то есть она не *Царь Максимилиан* Алексея Ремизова, источники которого безусловны и установлены самим автором²⁴.

Другое дело, что создатели „футуристического письма” и „словесных амулетов” (его непременно части) сами были

23 В. Гречко в своей статье *Заумь и глоссолалия*, рассматривая только „заумь четвёртого рода” на примере пьесы Хлебникова *Боги* и не привлекая никаких других образцов зауми, утверждает „хореический размер” типичным для заумных произведений (Гречко 1997). К сожалению, это неверно (см. в связи с более точным стиховедческим анализом статью: Гаспаров 2000: 285-286, где установлено определённое соотношение хорея и макроса в заумной части этого произведения). Скорее всего, в заумной поэзии возможно такое же сосуществование разных размеров, что и в поэзии вообще. Что касается глоссолалии, то большинство её образцов нестихотворны. Другое дело, что „языкоговорения”, „детские считалки”, „заклинательный фольклор” и заумь русских футуристов вполне могут иметь единый общий источник – гипотетический язык неких священных ритуалов. Справедливо указывая на гипотезу о „послойном строении языка” и „латентных его состояниях” (Гречко 1997: 49), способных объяснить такую общность, В. Гречко апеллирует к „изменённому сознанию”! Как известно, ни маркиз де Квинси, ни Шарль Бодлер, ни даже современник Кручёных Олдос Хаксли, весьма энергично употреблявшие наркотики, никакой зауми не продуцировали.

24 Футуристы если и упоминают сказку, то как-то странно; например, Кручёных: „О, если бы ему встретился хрустальный дворец где пирует самодовольное человечество (в некоторых сказках об этом рассказывается)” (Крученых 1992: 91).

носителями такого же знания, что и первые создатели „сказок”. Возможно, некоторое объяснение этому содержится в их крестьянском происхождении (особая близость к земле и архаике) и биографиях²⁵.

Удивительно совпадает и почти одновременное прекращение „словесной практики” всеми футуристами из числа „посвящённых”: наиболее впечатляюще механизм „запрета на рассказывание” срабатывает не в сфере „футуристического письма”, а в реальности в случае Василиска Гнедова – он оказывается контужен. Прекращает писать Фёдор Платов и после *Второй книги стихов* 1918 года Тихон Чурилин²⁶.

25 Единственная монография биографического характера посвящена пока только Алексею Кручёных (Сухопаров 1992). Но в ней напрасно было бы искать действительно значимые эпизоды в жизни Кручёных. Даже то, о чём сам поэт говорит, например, в *Автобиографии дичайшего*, пропущено и никак не комментируется. Приведу эти слова Кручёных: „Не рассказываю о других ужасах моей жизни, например, о том, как в детстве я задохнулся в дыму пожара (не мирового, а домашнего), как тонул в родном Днепре, как разбился, падая с мельницы моего деда, – никому от этого легче не стало: во всех трех случаях я все равно спасся” (Крученых 1996: 17). Укажу также на *Кручёныхиаду* Феофана Буки (Н.И. Харджиева), как на возможный источник важных сведений о Кручёных; в частности, имеет значение, например, следующее двустишие:

Постиг Крученых жизнь в своем печальном детстве,
от бабки услышав рассказ о людоедстве
(Бука 1993: 15).

Именно в таких эпизодах биографии можно видеть причины тому, что приводит в дальнейшем к излюбленному ныне некоторыми „изменённому сознанию”, которое на самом деле никак не может отменить элементарного „творческого сознания”. В этой связи сошлюсь также на рассказ Харджиева: отвечая на моё недоумение по поводу увлечения Хармса и Введенского „эфироманией”, Харджиев сказал: „Это они делали зря... Знаете, Малевич говорил: ‘Мои произведения способны действовать сильнее любого эфира’”.

26 О контузии Гнедова в 1917 (?) году см. в Сигей 1998: 290. После *Второй книги стихов* Чурилин, по его собственным словам, не писал 12 лет. Его проза *Из детства далечайшего* (РГАЛИ) остаётся неопубликованной и необследованной. Местонахождение литературного архива Платова мне неизвестно: хотя его братья благополучно жили в Москве ещё и в 80-е годы, никто к его творческому наследию интереса не проявил. Точно так же ничего не известно о судьбе бумаг Павла Кокорина, не печатавшегося после 1914 года.

Положение Алексея Кручёных только на первый взгляд может казаться другим: после возвращения с Кавказа в Москву в 1921 году он не пишет уже никогда заумных стихотворений, посвящаясь исключительно „вхождению в литературу”²⁷, как понималось это в окружении Лили Брик²⁸.

„Словесные амулеты” Василиска Гнедова и заумь Кручёных и прежде были противоположны всему комплексу литературных явлений, который определяется как „неомифологизм начала XX века” (Топоров 1990: 29-32)²⁹. Даже на

27 Соответствие „словесных амулетов” „литературной норме” ощущалось участниками футуристических „мужских союзов” проблемой ещё и раньше: присутствие среди эгофутуристов „посвящённых” приводило остальных поэтов к поиску подтверждения „тайному знанию” в „литературном” или близком „литературному” материале: именно отсюда – увлечение спиритизмом, теософией (Гнедов 1992: 197), учениями Гюрджиева и Успенского или „философией общего дела” Фёдорова (Константин Олимпов). Но и другие поэты и в это же время, и гораздо позже ищут ему подтверждения, увлекаясь магией в духе французских „гидропатов” и Папюса (Велимир Хлебников и Даниил Хармс). Здесь необходимо сказать, что интерес Кручёных к глоссологии, книге Коновалова и проч., является на самом деле тоже элементом „вхождения в литературу”: в своих письмах к А. Шемшурину он только „делает вид”, что всё это ему интересно – он ищет „мотивировок” своему творчеству, апеллируя к „обсуждаемому” в литературных кругах материалу.

28 Резкая перемена в творчестве Кручёных после 1921 года, его сотрудничество с журналом „Леф”, в котором он печатает свои, в том числе и „антирелигиозные” опусы, настолько смущает исследователей его творчества, что до сих пор всё созданное им в этот „последний” период (длящийся до самой смерти поэта), не находит истинного понимания и осмысления. Упорно повторяют, что *Ирониада*, написанная во славу „Чекиты”, является чуть ли не вершиной его творчества (при том, что по бездарности своей эти стишки не имеют себе равных даже в „советской поэзии”). Вернувшись в Москву, Кручёных быстро понимает, что элементарное человеческое выживание здесь прямо пропорционально дружбе с чекистами и „вхождению в литературу”. Он, безусловно, не достиг тех степеней „пособничества людоедам” (по слову И.А. Бунина), что Маяковский, но искренно (?) к этому стремился. Некоторым извинением ему может служить разве что написание *Слова о подвигах Гоголя и Арабесок из Гоголя* (Кручёных 1992а), но не следует забывать, что в эти же годы (40-е) он написал и даже напечатал *Оду Сталину*.

29 В статье Топорова речь идёт о Хлебникове. В отличие от него, ни Гнедов, ни Кручёных не используют никаких пластов славянской мифологии. Отдельные „демонологические” примеры у Кручёных (в част-

уровне словоупотребления „ведьмы” (причём те же самые, что у Хлебникова, то есть „русалки из учебника Сахарова”) в связи с заумью появляются у Кручёных только в *Малохолии в капоте*, которая может трактоваться как наиболее яркое проявление тождества героя и автора. Эта первая попытка „оли-тературить” заумь, пояснить её „литературным материалом” оказывается и последней, поскольку осуществляется „посвящённым”: в этой книжке не только ведьмы и хлысты, но и любые авторы, из произведений которых Кручёных извлекает „какательные” смыслы, являются его „волшебными помощниками”: герою (а здесь-то и становится ясно, что он и есть автор) уже ничего не надо делать самому (Пропп 1986: 166): „герой играет чисто пассивную роль. Всё делает за него его помощник или он действует при помощи волшебного средства”) – его собственный текст строится суммой чужих усилий³⁰. Тождественность героя автору (но ещё актёру и палачу³¹) являла собой *Поэма конца* Василиска Гнедова: сер-

ности, его *Шии*, отсылающий к приветствию у „нечистой силы”) или „русалии” у Платова вполне эпизодичны. *Игра в аду* (два первых варианта, написанных вместе с Хлебниковым, и вторая поэма с этим же названием в 1940 году) является скорее полемическим противостоянием „неомифологизму”, чем его частью. Тем более, что имеет подтверждение (так сказать, теоретическое) в памфлете Кручёных *Чорт и речетворцы* (Кручёных 1992: 83-98).

30 Идея „волшебного помощника” у Кручёных в ситуации „оли-тературивания зауми” сохраняется и в книге *500 новых остроум и каламбуров Пушкина*: не только сам Пушкин, но и современники Кручёных „работают вместо него” (Вячеслав Иванов, А.Н. Чичерин и др.; см. Кручёных 1973: 331-334 и 340-349). В этом смысле уже *Малохолия в капоте* была „цитатной поэмой” и ощущалась соратниками Кручёных как пример обновления поэзии. Именно она позволила Игорю Терентьеву утверждать: „Долой авторов! Надо сказать чужое слово” (Терентьев 1988: 190).

31 Исполнение *Поэмы конца* жестом действительно приводит к „длящемуся” тождеству: автор произведения оказывается его героем, его исполнителем – актёром, который, в свою очередь, может интерпретироваться как палач (а может быть и жертва). Приведу любопытные суждения М. Ямпольского в связи с казнью французского короля: жест разворачивается по ту сторону словесного и относится „к сфере ораторской жестикуляции, трансцендирующей вербальность демонстрацией чего-то ужасного, потрясающего” (Ямпольский 1994: 44) и ещё: „Выброшенная рука как будто репрезентирует внутренне тело, таранящее телесную оболочку. Тело уничтожает само себя, выбрасываясь

пообразное движение руки не просто сообщает о смерти царя и способе его умерщвления в некие прелогические, мифические времена в „тридесатом царстве”, но и предвещает смерть реального царя.

Такое понимание этого произведения, едва ли не тождественного в своей пророческой части *Взгляду на 1917* Велимира Хлебникова, даёт – что особенно любопытно – именно Кручёных в стихотворении 1920 года. Здесь в единой конструкции связана уже произошедшая казнь царской семьи и финальное „всё” при публичных исполнениях *Поэмы конца*: последняя строка („отрубленная голова” Зевса) прочитывается анаграммой:

Зев тыф сех
 тел тверх
 Зев стых дел
 царь
 тыпр
 ав
 мой гимн
 ЕВС!³²

(*Поэзия русского футуризма* 1999: 234).

наружу. В каком-то смысле актер, оратор, или палач работают в режиме деструкции собственной телесности” (*там же*, 60). Длещееся тождество приобретает характер „саморастворения” автора в „футуристическом письме” без слов, по сути *Поэма конца* есть „Смерть Автора”, а тогда и вся книга Гнедова оправдывает своё название *Смерть Искусству*.

- 32 О возможном существовании анаграмм в стихах футуристов и методах их выявления см. в статье: Парнис 1999: 852-865. Подобно бессознательному явлению анаграмм или других „фоноструктур” в произведениях автора, также бессознательно являются в них „смыслоструктуры”. Русские футуристы „физически” не могли прочесть де Соссюра, Романа Якобсона или Проппа, „заимствуя” свои „анаграмматические” или „тайные” знания из этих „книжных источников”. Скорее, в их произведениях проявляет сама себя „генная структура письма”, в которой „фоно-” и „смысло-” тождественны, взаимозаменяемы и сами себя порождают. При этом не стоит забывать о взаимодействии авторов: если Кручёных вспоминает „всё” Гнедова, то не равнодушен к этому же оказывается и Хлебников со своей „формулой” – вполне „эгофутуристической” – „всё в степени Я”.

ЛИТЕРАТУРА

- Авангард и традиция*
1993 *Авангард и традиция: книги русских художников XX века*, Москва 1993.
- Антология авангардной эпохи*
1995 *Антология авангардной эпохи: Россия, первая треть XX столетия*, под ред. А. Очеретянского и Дж. Янечека, Нью-Йорк–Санкт-Петербург 1995.
- Бука, Ф.
1993 *Крученыхиада*, Москва 1993.
- Гаспаров, М.Л.
2000 *Считалка богов*, в: *Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911-1998*, под ред. А.Е. Парниса, Москва 2000.
- Гнедов, В.
1991 *Эгофутурналия без смертного колпака: стихотворения и рисунки*, Меотида 1991.
1992 *Собрание стихотворений*, под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури, вступ. ст., подготовка текста и коммент. С. Сигей, Trento 1992.
- Гречко, В.
1997 *Заумь и глоссолалия*, "Wiener Slawistischer Almanach", В. 40, 1997: 39-50.
- Евзлин, М.
1993 *Космогония и ритуал*, предисл. В.Н. Топорова, Москва 1993.
1999 *О космогонической основе мотива „змея и девы” в связи с мотивом „странствия в подземное царство” (на материале русских сказок)*, "Studia Mythologica Slavica", Ljubljana 1999: 2.
- Жаккар, Ж.Ф.
1995 *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995.

- Кручёных, А.; Хлебников, В.
1912 *Мирсконца*, Москва 1912.
- Крученых, А.
1913 *Полуживой*, Москва 1913.
1913а *Взорваль*, Санкт-Петербург 1913.
1973 *Избранное*, edited and with an introduction by V. Markov, München 1973.
1992 *Кукиши прошлякам*, Москва-Таллинн 1992.
1992а *Арабески из Гоголя*, предисл., подготовка текста и шрифтовая аранжировка С. Сигея, Ейск 1992.
1996 *Наши выход: к истории русского футуризма*, Москва 1996.
1998 *Мост*, публикация Н. Гурьяновой, в: *Терентьевский сборник*, под ред. С. Кудрявцева, Москва 1998: 2.
- Крусанов, А.
1996 *Русский авангард: 1917-1932 (исторический образ). Боевое десятилетие*, Санкт-Петербург 1996: 1.
- Мой век*
1990 *Мой век, мои друзья и подруги: воспоминания Шершеневича, Мариенгофа, Грузинова*, Москва 1990.
- Никольская, Т.
1982 *Игорь Терентьев в Тифлисе*, в: *L'avanguardia a Tiflis*, a cura di L. Magarotto, M. Marzaduri, G.P. Cesa, Venezia 1982.
- Парнис, А.
1999 *Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов*, в: *Роман Якобсон: тексты, документы, исследования*, Москва 1999.
- Перцова, Н.
1995 *Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*, предисл. Х. Барана, Wien-Moskau, "Wiener Slavistischer Almanach", sb. 40, 1995.

Поэзия русского футуризма

- 1999 *Поэзия русского футуризма*, сост. и подготовка текста В. Альфонсова и С. Красицкого, Санкт-Петербург 1999.
- Пропп, В.Я.
1986 *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986.
- Русский футуризм и Давид Бурлюк*
2000 *Русский футуризм и Давид Бурлюк, „отец русского футуризма“*, каталог выставки, Санкт-Петербург 2000.
- Сигей, С.
1998 *Фрагменты полной формы*, „Новое литературное обозрение“, 1998: 33.
1993 *Беседы вблизи Миргорода, „Кредо“*, 1993: 3-4, (*Поэтика русского авангарда*).
- Сухопаров, С.
1992 *Алексей Кручёных: судьба будетлянина*, под ред. и с предисл. проф. В. Казака, München 1992.
- Терентьев, И.
1988 *Собрание сочинений*, под ред. М. Марцадури и Т. Никольской, Bologna 1988.
- Топоров, В.Н.
1990 *Неомифологизм в русской литературе начала XX века: роман А. Кондратьева На берегах Ярыни*, Trento 1990.
- Туфанов, А.
1927 *Ушкуйники: Фрагменты поэмы* (издание автора), Ленинград 1927.
- Фрэзер, Дж.
1980 *Золотая ветвь: исследование магии и религии*, пер. с англ. М. Рыклина, Москва 1980.

- Хармс, Д.
1997 *Полное собрание сочинений*, вступ. статья, подготовка текста и прим. В. Сажина, Санкт-Петербург 1997: I.
- Шмидт, Э.
1998 *Василиск Гнедов: на краю молчания*, „Новое литературное обозрение”, 1998: 33.
- Ямпольский, М.
1994 *Жест палача, оратора, актера*, „Ежегодник Лаборатории постклассических исследований”, Институт философии Российской Академии наук, Москва 1994.
- A Dictionary of the Avant-Gardes*
2000 *A Dictionary of the Avant-Gardes*, by R. Kostelanetz, second ed., New-York 2000.
- Barrile P. Earth Age*
1994 *Barrile P. Earth Age, Plastic Age, ...Age: Amplified Art with Texts by Pierre Restany, Robert C. Morgan, Daniele Bellotti, Paolo Barrile*, Milano 1994.
- Brooks, C.
2000 *The Futurism of Vasilisk Gnedov*, Birmingham 2000.
- Janecek, G.
1996 *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego 1996.