

## ‘ЧЕРТИК’ ХЛЕБНИКОВА – ПЕТЕРБУРГСКАЯ ФАНТАСМАГОРИЯ

ФИЛИП ВЕСТБРУК

В настоящей статье рассматривается драма ‘Чертик’ Велимира Хлебникова. До сих пор исследователи уделяли мало внимания этому произведению. Текст датирован 1909 г. и, следовательно, принадлежит к раннему творческому периоду Хлебникова, который характеризуется полемикой автора-футуриста, хотя этот термин тогда еще не употребляется, с поэтами символистской школы. Этот полемический момент не в меньшей степени связан с тем, что Хлебников вращался в кругах Вячеслава Иванова, присутствовал на его знаменитых заседаниях на Башне и был даже некоторое время членом ивановской Академии стиха. Но уже в 1910 г. произошел его разрыв с представителями символистского направления, и пародические изображения их в произведениях Хлебникова обострились. Тем не менее, с Ивановым Хлебников поддерживал дружеские отношения до конца жизни.<sup>1</sup>

‘Чертик’ был написан в 1909 г. Он был издан в сборнике, составленном Давидом Бурлюком в рамках Гилеи, объединения поэтов-футуристов, которое возникло в 1912 г. Бурлюк дал сборнику название *Творения 1906–8 гг.* По сообщению Бурлюка ‘Чертик’ был написан в 1906 г. Это один из образцов его пресловутых “антедатирований” с целью утверждения оригинальности русского футуризма и его приоритета перед итальянским. На мой взгляд, Бурлюка можно извинить, поскольку этот грех против истории литературы был не в меньшей степени следствием его искреннего восхищения хлебниковским творчеством.<sup>2</sup>

Однако, сам подзаголовок надписи ‘Чертика’ опровергает попытку Бурлюка передатировать пьесу пост-фактум во времени. Как и маленькая драма ‘Маркиза Дэзес’, судя по подзаголовку, ‘Чертик’ был направлен против художественного круга журнала *Аполлон*, который был создан и издавался Сергеем Маковским с осени 1909 г. Подзаголовок гласит: “Петербургская шутка на рождение Аполлона”. В. М. Марков показывает, что Хлебников с самого начала существования журнала критически относился к его культурной позиции. Недаром, например, планируемая публикация ‘Зверинца’ в *Аполлоне* не осуществилась.<sup>3</sup>

Кроме корректуры датировки Бурлюка надо еще обратить внимание на возможные позднейшие интерполяции в тексте. Речь идет о двух местах, где, наверное, автор ссылается на возникновение группы ‘Гилея’ в 1912-ом г. В начале пьесы главный герой, черт, говорит о другом персонаже (т. е. Перуне), что “Он тоже знает кое-что о лесах, о которых не знал Геродот” (205). ‘Гилея’ возникла в Крыму, где уже с VI века до Р. Хр. были греческие колонии. Ее название от греческого *hule*, лес, обстоятельство, уже замеченное Марковым.<sup>4</sup> Смысл этого намека заключается в том, что хотя ‘Гилея’ связана с древним местом, ее культурная позиция представляет совершенно новое течение, в отличие от эллинской ориентации символистов. Черт повторяет это замечание на 217-ой странице: “О леса, которые не предвидел стариk Геродот, вы будете!” Здесь будетянство еще сильнее подчеркивается.<sup>5</sup>

### *Проблема хлебниковской драматургии*

Составители пятитомника собрания сочинений Хлебникова, вышедшего в 1928-1833 гг., поместили ‘Чертика’ в разделе драматических произведений. Тут возникает типичная проблема, имеющая отношение ко многим хлебниковским текстам: проблема жанра, прежде всего жанра драматического.

В своей статье 1985-го г., которая в 1990 г. почти в неизмененной форме вошла в монографию о Хлебникове как главе о драмах, Р. В. Дуганов делает замечание о том, что “мы до сих пор едва не различаем в Хлебникове драматурга”.<sup>6</sup> В последнее время, однако, заметен некоторый рост интереса к хлебниковским драмам. Дуганов установил некоторое предпочтение драматургии в раннем творческом периоде поэта. Он пишет: “Причем относительно раннего литературного периода Хлебникова можно, видимо, говорить даже о некотором преобладании драматического начала. Во всяком случае, именно в 1908-1910 гг. была написана или задумана почти половина всех его сочинений в драматическом роде [...].”<sup>7</sup>

Употребление таких терминов, как “драматическое начало”, “драматический род” приводит к тому, что разница между чисто драма-

тическими текстами, как, например, ‘Снежимочка’ (1908) или ‘Девий бог’ (1909–1912) и, драматическими поэмами, как, например, ‘Гибель Атлантиды’ (1912), теряется.<sup>8</sup> Последнее произведение в известных мне изданиях текстов Хлебникова помещено в разделе “поэм”. Пытаясь преодолеть трудность при определении расплывчатых жанровых границ (которая наиболее ощутима в отношении драматических его текстов), Дуганов вводит понятие “театральности слова”. Однако и этот термин мало помогает, на мой взгляд, в установлении специфики хлебниковской драматургии: в своих основных характеристиках, он может быть с легкостью применен и ко всем прочим сочинениям поэта. Сама же проблема далеко выходит за пределы моей непосредственной задачи.

В настоящей статье я ограничусь обсуждением некоторых любопытных аспектов драмы ‘Чертик’, начав с краткой реконструкции ее сюжетной линии. Потом пойдет речь о ее формальных характеристиках, и, наконец, о некоторых мотивах содержания. Из обсуждения содержания пьесы станет ясно, что можно согласиться с Дугановым в том, что он считает общим принципом хлебниковской драматургии, а именно, ее преемственность, ее живое отношение к культурной традиции.<sup>9</sup>

### *Структура и сюжет*

При первом чтении<sup>10</sup> – о постановке нет свидетельств – фабула этой пьесы далеко не ясна. В автобиографическом отрывке ‘Свояси’, где поэт мимоходом дает какие-то объяснения своим загадочным произведениям, он сообщает о драме ‘Девий бог’ (из того же периода), что она была написана быстро “как волна, выстрел творчества”. То же самое применяется к ‘Чертику’, о котором там же сказано: “Она внезапно написана.” Поэт утверждает, что “Желание умно – а не заумно понять слово привело к гибели художественного отношения к слову”. ‘Чертик’, следовательно, образец заумного художественного слова. В. П. Григорьев замечает, что у Хлебникова намеков – подразумевая неразработанные и незафиксированные художественные идеи – гораздо больше, чем полагается “по норме”. Притом его определение театра Хлебникова “*sub specie ludi*” – под знаком игры – попадает в самую точку.<sup>11</sup> Перед нами головокружительная игра смысловых полей и ассоциаций.

Этим ‘Чертик’ отличается, например, от драматической поэмы ‘Гибель Атлантиды’, с которой он по содержанию имеет некоторое сходство. Сюжет ‘Гибели Атлантиды’ выработан на понятной основе развития трех действий.<sup>12</sup> О сюжетном сходстве речь будет идти ниже. По структуре ‘Чертик’ скорее напоминает обрывочный порядок действий сатирической драмы в стихах ‘Маркиза Дэзес’, первая версия которой была написана в том же году. ‘Чертик’ характеризуется быстрой сменой картин, которые по семантическим ассоциациям связаны друг с

другом. Постоянной величиной является лишь прогулка главного действующего лица, черта, по разным местам на Васильевском острове в Санкт-Петербурге<sup>13</sup> и его столкновение с проявлениями высокой столичной культуры. Кроме того, на фоне постоянно звучит, как хоровое пение, припев предчувствий и предвестий приближающейся гибели.

Тем не менее, в общих чертах, текст можно разделить на три части, которые определяются различной группировкой персонажей, тематикой и местом действия. Эти три части отделяются друг от друга уходом со сцены одной, никак более не отождествленной женщины из толпы. Она дважды прощается с чертом. Первый раз на странице 208: “До свидания, ‘Чертик’, мне нужно идти” и второй раз на странице 215: “Ну, мне пора, однако, идти домой [...] До свидания, остроумный чертик!”.

*Первая часть* (кроме пролога, состоящего в объявлении грозящей гибели города): здесь кроме черта выступают ведьмы, девушки, ученый, любовник и еще некоторые посторонние лица. Тематика касается, в основном, современности, в том числе науки, эмансипации и образования женщины. Действия, наверное, происходят рядом с Санкт-Петербургским университетом на набережной Невы, в юго-восточной части Васильевского острова (200-208).<sup>14</sup>

*Вторая часть*: искусственное и театральное возбуждение потерянного мира. Тут встречаем вместе с чертом Геракла, Геру, мамонта, сфинкса. Мотивы касаются прошлого: ледникового периода, греческой античности, смутного времени и т. п. Действие происходит чуть дальше к западу по набережной перед Императорской Академией Художеств, напротив которой и сидят два сфинкса, на той же южной набережной острова (208-215).

*Третья часть*: изображение Петербурга, народной массы. Разговоры затрагивают тему смерти и бессмертия. Тут центральную роль играет ближайшее будущее – наступающая гибель. Место действия – кладбище, по мнению С. Старкиной, Смоленское,<sup>15</sup> и пустырь. Как пьеса началась прологом, так она заканчивается эпилогом: сценой в кабаке и исчезновением всей картины в клубах дыма от курева (215-224).

### *Проблема сценичности*

Если делать упор на сценичности театрального произведения, т. е. на его качестве как действия, которое ставится на сцене и разыгрывается актерами, то в этом смысле хлебниковский текст воспринимается с трудом. Трудно себе представить, как то, что описывается в тексте, может происходить на сцене. Приведу несколько примеров. В начале пьесы в качестве действующих лиц выступают кусты. В ремарке читаем, что

они “протягивают смехи как лица” (201). Затем на сцену выскакивают голые ведьмы и, “оседлав ученого, мчат его на край видимого поля” (там же). В середине пьесы черт катается на мамонте (212). В конце, когда сфинксы веселятся в кабаке, судя по ремарке их “стакан пива принимает размеры вселенной”. По поводу последней ремарки Б. Ленниквист замечает, что ‘Чертика’ можно считать ранним примером театра-абсурда.<sup>16</sup> Все подобные приемы нуждаются, по меньшей мере, в кинематографических средствах.

### *Язык*

В своих драмах Хлебников употребляет сравнительно меньше своих типичных языковых приемов, чем в стихах. В драмах обычно мы не встречаем экспериментов словообразования, каковые наличествуют в таких стихотворениях, как, например, ‘Заклятие смехом’ или ‘Бобэоби пелись губы’. Здесь я ограничиваюсь лишь самыми известными образцами знаменитых хлебниковских неологизмов и корнесловия. В этом смысле, мы здесь не имеем дела с заумным языком, хотя в статье ‘Свойси’ Хлебников имплицитно определил пьесу как заумной. Как показал М. Гаспаров, пьеса 1919 г. ‘Боги’ является единственным драматическим произведением Хлебникова, в котором заумный язык (или заумь) играет важную роль.<sup>17</sup>

В ‘Чертике’ обнаруживаются, прежде всего, языковые каламбуры гомофонии. Пьеса открывается игрой слов “рог”, вырос на голове животного или трубы, и “рок”, судьба (200). Другой пример: “опасны”, связано с риском, на которое черт отвечает, что он “пас сны”, от глагола “пасти” и слова “сон” (205). Ленниквист перечисляет похожие примеры гомонимии и ослишки из поэмы “Передо мной варился вар”, описывающей один из вечеров на Башне Вячеслава Иванова, и возводит их к традиции народного театра балагана.<sup>18</sup> Любопытным примером является игра слов с фамилиями деятелей культуры: Кант, главный представитель немецкого рационализма, Конт, главный представитель французского позитивизма, Кнут, в это время в России очень популярный норвежский писатель Кнут Хамсун и русское слово кнут, как атрибут извозчика (202).

### *Диалогическая форма*

Диалогическая форма – дальнейшая характеристика пьесы. Я не согласен с определением Марковым этого текста как “последование коротких и длинных монологов” (“a succession of short and long soliloquies”).<sup>19</sup> Диалогичность тут важна именно как жанровая категория. Название драмы недаром сопровождается вторым подзаголовком “диалоги”. На

первый взгляд такой подзаголовок излишен. Зачем уточнять таким образом драматический текст? Всем понятно, что драма имеет диалогическую форму, если она не монолог, как случается очень редко. Можно предположить, что автор имеет в виду нечто другое, чем просто определение формы своего текста. Диалог не простой разговор, но образец жанра философского разговора. Также на уровне действующих лиц это замечание проливает на текст любопытный свет. Правдоподобно, что Хлебников познакомился с этим жанром в годы, когда он посещал Башню Вячеслава Иванова, где в обиходе был платоновский философский разговор.<sup>20</sup> Диалогический стиль философского порядка не в последней очереди восходит к философской прозе великого вдохновителя русского символизма – особенно символизма второго поколения – Владимира Соловьева. Хлебников с некоторой вероятностью обыгрывает одно из его последних произведений. Соловьев, Хлебниковым упоминаемый, в этой форме написал свои знаменитые ‘Три разговора’ (1899–1900).

#### *Апокалиптика*

В упомянутом выше очерке ‘Свояси’ Хлебников пишет, что в ‘Чертике’ и ‘Маркизе Дэзес’ им “город задет”.<sup>21</sup> Так что не удивительно, что уже в самом начале нашего текста раздается звук трубы в ознаменование приближающегося дня гибели города, где происходит действие – Санкт-Петербурга: “Старик: О дайте мне рог!.. / Другие: Внимающие рок...” Предчувствия гибели государственного порядка нередко встречаются в литературе конца XIX и начала XX веков, равно как и в писаниях символистов, особенно тех, кто принадлежит к так называемому второму их поколению.

Обреченность города Хлебниковым выражается в критическом и часто даже пародийном изображении разных элементов петербургской культурной жизни. Кроме того, гибель также связывается с общим понятием о том, что Санкт-Петербург – противоестественное предприятие его основателя Петра Великого. На жестокость и число жертв, связанных с основанием и историей Петербурга, намекает фраза Перуна: “Мне наплевать, хотите облесить степи виселицами для изменников и обезлесить леса – облесяйте” (204).

Из образов наступающей гибели наиболее любопытен обнаруживаемый в третьей части. Здесь девушка держит целый народ на ладони, идет к пропасти и собирается бросить его в бездну (217). Речь идет о русском народе, уже ощутимо раздираемом междуусобием – последствием социальных напряжений. Черт утверждает:

Окруженный жестокими и грозными соседями, он [народ – Ф. В.] презирает военное ремесло, существующий только своей многочисленностью; он стремится распасться на сословия, разделенные ненавистью. Да! Его пропасть близка и близок раздел между воинственными соседями.

Здесь упоминаются разные исторические и социальные реалии: поражение русских войск в русско-японской войне; брожение народного революционного движения. В этих строках тоже просвечивает боязливое предчувствие слепой силы многотысячной толпы. О том, что российскому самодержавию наступает конец тоже свидетельствует песня мальчика на кладбище о смерти сокола, если мы заменим сокола двуглавым орлом (219).

В разных частях произведения выступает, однако, действующее лицо, символизирующее возможность спасения города.

В первой части это Перун, верховный бог славянских племен. Перун: “Я пришел вас спасти. А не хотите, как знаете.” На это отвечает старичок: “Против воли нельзя...” (204). Это значит, что народ не хочет быть спасенным. Такая подробность безусловно имеет христианский оттенок. Святое писание неоднократно свидетельствует о том, что вера и спасение могут опереться лишь на свободный выбор человека. В контексте русской философской традиции можно сказать, что народ перестал быть богоносцем.

Во второй, классически окрашенной, части пьесы, Геракл – символ очищения греческого мира от всяких древних ужасов, опять же оказывается не в состоянии предотвратить грозящее разрушение. Его геройство сразу обессиливается ассоциацией его имени с маркой овсяной муки “Геркулес”, которая уже тогда имелась в обиходе (208).<sup>22</sup> Ленниквист считает, что шутка заключается в отождествлении античного наследства с тарелкой каши. Однако, переводя эту шутку на более высокий уровень сравнения, выясняется, что *tertium comparationis* состоит здесь именно в бессилии героя, в том, что его изображение украшает пакеты еды для детей или для тех, у кого проблемы с пищеварением. Черт замечает: “ты будешь везде в ходу подобный средству, который слабит”, т. е. слабительному.

Сцена эта происходит на виду двух сфинксов на набережной Невы. Нет сомнения, что Хлебников имеет в виду копию статуи Геракла Фарнезского, стоящую в одной из ниш фасада Академии Художеств напротив сфинксов, рядом с нынешним мостом Лейтенанта Шмидта. Статуя эта, копия работы Лисиппа (IV век до Р. Хр.) изображает отдыхающего Геракла. Герой устал и опирается на дубину. Его обычно вздутые мышцы расслаблены и, можно сказать, напоминают кашу. Дремлющим взором герой смотрит перед собой, наклоняя голову чуть

вниз. Наверное, на основе этого Хлебников строит игру слов о дальновзоркости героя (210). Дальнозоркий, однако, в то же время – дальновидный. Пока он стоял в своей нише здания Академии, Геракл следил за воронами, предвестниками рода, который сменит человечество. Чтобы сойтись с нынешними людьми он надевает черные очки: теперь он слепой (или близорукий), как и все люди. Но, может быть, в его слепоте заключен намек на слепого пророка Тиресия, не видящего, но предвидящего наступающую гибель Фив.

Тотчас же на сцену выступают два сфинкса (209). Как в древней Греции, так и в Египте, сфинкс, по преимуществу, – символ предотвращения беды, поскольку они сохраняют древние гробницы. Мне представляется, что вечная, загадочная улыбка хлебниковских сфинксов отсылает нас к картине Льва Бакста “Древний ужас”. На этой картине изображена гибель неопределенной цивилизации, вернее всего, Атлантиды. На первом плане видна женская фигура в стиле древнегреческой скульптуры архаического периода (т. е. VI века до Р. Хр.). Характерна для искусства этого типа так называемая архаическая улыбка, которую мы не только встречаем у мужских и женских фигур, т. е. *koroi* и *korai*, но и у сфинксов.

Влияние этой картины, выставленной в Первом кадетском корпусе на Васильевском острове в начале 1909 г.<sup>23</sup> на столичную культурную жизнь было огромное. Идея о создании журнала *Аполлон* как раз связана с “увлечением передового Петербурга архаической Элладой”, которое усилилось впоследствии, по свидетельству С. Маковского.<sup>24</sup> Немаловажно, что Вячеслав Иванов написал философскую статью об этой картине. Немецкая исследовательница Лангер убедительно доказала, что Хлебников обыгрывает “Древний ужас” в ‘Гибели Атлантиды’.<sup>25</sup> Вполне возможно, что в случае ‘Чертника’ этот мотив тоже присутствует в подтексте. Показательно совпадение по времени и сюжету обоих произведений.

Сфинксы, как другие персонажи в пьесе, тоже бессильны. Позабыв о своей задаче, они спускаются к Неве чтобы плавать, их увозят из-за чумы скорой помощью (209) и в конце концов они пьянятся в кабаке (223-224).

В третьей части надежда на спасение возникает при встрече с разными простыми людьми. Здесь Хлебников продолжает тему “последнего русского”, т. е. настоящего человека, из первой части (205). Встречи эти разгоняют мрачные думы черта. Русский – образец русского доброго мужика – спас пьянячу (219); полковник сражался за Россию (упоминается битва при Тырнове из XVIII века; 220); чиновник высказал “его превосходительству” общезвестную правду, что тот – мошенник (221); и т. п. У черта новая надежда: “Эти люди могут спасти Россию” (221). Радость, однако, скоро проходит. За высокими словами

проявляются в действительности низкие дела рядовых людей. Черт уходит и пьеса заканчивается сценой, похожей на пир во время чумы (223) – тематика, как показали разные исследователи, неоднократно встречающаяся у Хлебникова.

Если мы удалим из этого последнего мотива комическую скрлупу, тогда прозвучит самый мрачный, на мой взгляд, басовый тон в пьесе. С фактом, что боги отвернулись от мира можно еще жить. Но факт, что сам человек бессилен перед наступающим переворотом, скрывает глубокий пессимизм. Приговор старому миру окончен. Теперь суровая действительность заменит иллюзорный характер города. Классический и романтический Петербург уже недостижим: "Мост в сказку разобран [...] Проезд в сказку закрыт, господа" (224). Этим заканчивается пьеса. В отличие от 'Гибели Атлантиды' описание потопа не следует, но угроза его ощущается не менее сильно.

#### *Черт – Сократ и Дионис*

Единственным постоянным фактором, связывающим разбросанные элементы пьесы, кроме мотива гибели, является главный герой – черт. Представление дьявольской фигуры в качестве действующего лица имеет, разумеется, многочисленные параллели в мировой и русской литературе, например, Мефистофель в *Фаусте*, Черт в 'Ночи перед рождеством' Гоголя, Демон в одноименной поэме Лермонтова и т. д. Поскольку "Чертлик" Хлебникова выражает различные литературные подтексты и реализуется как персонаж в общении с жителями обреченного города, его трудно характеризовать как целостную личность. Поэтому мне кажется наиболее адекватным определение его как зеркала уходящей культуры.

Черт – многоликий образ. Его характер не устойчив. В один момент, например, он осуждает поведение горожан, в другой момент он принимает участие в суете их жизни. Он хочет быть современным, считая себя порядочным Петербуржцем: "Мое имя несколько страшное, именно оно звучит 'черт', но это не значит, чтобы я не был вежливым молодым человеком" (205). К религиозному вопросу он относится весьма спокойно: "Я даже люблю слушать бритого пастора. Что же касается богослужения, то я люблю посещать обедню в день кончины Чайковского" (206). Но эта легкость поведения поверхностна. За его весельем скрывается пессимизм. В третьей части пьесы, в сцене на кладбище, черт передается грустным размышлением о смерти и бессмертии и напрасности усилий его достичь (218).

В своих прогулках по городу и в своих встречах и разговорах с прохожими черт напоминает Сократа, главного героя диалогов Платона. Сократовское присутствие в подтексте пьесы становится вполне веро-

ятным, если мы вспомним, что Сократ всегда следовал некоторому внутреннему голосу, который он определил как “дайменион”, уменьшительная форма от греческого слова “даймон”. “Даймон” в языке языческих греков обозначает неопределенное божество, проявление божественной силы (в отличие от “Геос” – божества конкретного). С возникновением христианства, это слово стало означать исключительно: злой дух, черт или бес. “Дайменион”, таким образом, можно перевести словом ‘Чертик’.

Сходство с Сократом усиливается, когда хлебниковский черт обнаруживает – как это ни удивительно для павшего ангела – этическое начало. Он говорит: “Понимаешь, люди так хотели быть святыми, что самый злой черт все-таки немножко добре самое лучшее человека” (203). Как Сократ был единственным человеком, который признавался в том, что он ничего не знает и этим был мудрее всех – подтверждая высказывание о нем Дельфийского оракула, – так и черт оказывается единственным существом, признающим, что он не добр, и поэтому есть на самом деле добре всех.

В самом начале пьесы, в песне гуляк, сплошь ощутим сократо-платоновский подтекст. Привожу первые четыре строки: “Я пою на встречу тучам / Сном мгновенным, сном летучим, / Именуйте жизни зелье, / Жизни тесна, низка келья.” Хвалебное восклицание о тучах и их отождествление с летучими снами могут быть отсылкой к комическому изображению Сократа в *Облаках* Аристофана. Сократо-платоновский лейтмотив также маркируется, на мой взгляд, в таких словах, как “зелье” – символ смерти Сократа, обвиненного афинским государством в развращении молодежи и проповеди новых богов – и “жизни келья”, указание на бытие души человека в узах телесной тюрьмы. Комический эффект, конечно, усиливается метафорикой пьянствования. Эта двусмысленность, кстати, опять соответствует сократовскому контексту, если иметь в виду смысловое поле платоновского *Пира* и сравнение там Сократа с Силеном, спутником Вакха/Диониса, о котором речь будет идти ниже. И далее – неоспоримый пример одного из положений платонизма: “Я люблю видеть в вещах прообразы” (220).

В более широком философском контексте, все эти “сократовские” аллюзии надо, безусловно, понимать, как знаки предвестия гибели старой культуры. В своем гениальном первенце *Рождение трагедии* Ницше определяет появление софистов, в том числе и Сократа, и их диалектическое мировоззрение как симптомом падения греческой трагической культуры и эллинского духа вообще.<sup>26</sup>

Другая личина черта – Дионис. Вячеслав Иванов и его идеи играли важную роль в интеллектуальном развитии молодого будущего писателя. Иванов был не только мэтром символизма, но и филологом-классиком, пропагандистом ницшевских концепций о древней трагедии и ее диони-

сийском начале. Среди хлебниковедов известно, что символика Диониса, означающего природный, творческий принцип, в отличие от культуры в ее институциональном виде, стала общим местом уже в ранних произведениях поэта.<sup>27</sup> В этом качестве – представителя стихийного начала – герой из ‘Чертика’ напоминает героя из ‘Девьего бога’.

В первой части пьесы ‘Чертик’ берет на себя роль учителя образованных девиц. Он, как ‘Девий бог’, обещает вернуть их к стихийному состоянию: собираанию травы на болоте (206). Во второй части он появляется на спине мамонта из сибирских болот (212). Черт призывает девиц к ритуалу: украшению головы мамонта венком из лебяжьего пуха и поклонению ему. Через мгновение девушки танцуют вокруг мертвого мамонта. Под влиянием ритуала мамонт оживает, и его мертвые глаза снова обретают способность видеть. “Он стоит в блаженном безумии” (214).

#### *Философская критика – Соловьев*

Как было сказано выше, в первой части насмешка черта обращена на науку и образование. Девушки учатся и таскают с собой всякие философские труды. Старуха замечает, что камни учатся быть камнями, проходят три степени образования и изучают Канта (203). Кант тут интересен. Символисты – среди них не в меньшей степени Иванов –, устремляясь к восстановлению нового “органического” искусства, отдалились отрицательно к философскому рационализму, увенчавшемуся критической философией Канта. Иными словами: они поставили синтетическое мировоззрение против аналитического. Разумеется, символисты также не принимали позитивизма Огюста Конта, считавшего, что религиозное сознание человека есть лишь первая стадия его развития, которое ведет через метафизическую стадию к эмпирическому (или позитивистскому) усовершенствованию человеческого духа.

Главнейший противник философского позитивизма в русской традиции – Владимир Соловьев, вдохновитель младших символистов, Хлебниковым преподносится в искаженной пародийной форме. Ленин-кивист<sup>28</sup> приводит смешное упоминание его в монологе черта о “весенней песне кошек” (207). Черт шутит по поводу соловьевского “мирового начала” – подразумевая его софиологию или учение о вечной женственности – которое “восходит до звезд” и которое черт характеризует как “одно протяжное мяу” (207). Имеется и еще один, связанный с Соловьевым, момент. Последний посвятил апокалиптической тематике завершающую также диалогические ‘Три разговора’ (1899) ‘Краткую повесть об Антихристе’, а еще и до того написал шуточную драму *Альсим с чертом* в главной роли.

### *Фауст*

Кроме уже отмеченной литературной преемственности, ‘Чертик’ демонстрирует любопытное соотношение с *Фаустом* Гете. Это не удивительно. Уже упоминалось о форме народного театра и о роли черта в нем. Фаустовская тематика отнюдь не была чужда и творчеству символистов. Наиболее наглядный пример – роман Брюсова *Огненный ангел* (1908), где Фауст сам фигурирует среди персонажей и участвует в мистических действиях. Может быть, этот роман и дал Хлебникову толчок к иронической обработке фаустианы.

Сходство с *Фаустом* было замечено уже Марковым, хотя он считает, что Хлебников ориентировался на вторую часть трагедии Гете.<sup>29</sup> Эту точку зрения надо уточнить. Общая структура ‘Чертика’ с чередованием отдельных картин ближе к первой части *Фауста*, чем к монументальной, построенной в пяти действиях второй. Однако, центральная часть ‘Чертика’, сцены с античной тематикой, наверное, ближе к более широкому культурному диапазону – включая путешествия по древней Греции – второй части гетеевской драмы.

Некоторые фаустовские мотивы отметила Ленниквист в своей уже упомянутой статье:<sup>30</sup> последнюю сцену ‘Чертика’ как отсылку к эпизоду ‘Погребок Ауэрбаха в Лейпциге’; появление голых ведьм – к эпизоду ‘Вальпургиева ночь’ из Гете. К этому еще можно добавить, что ученый из начала пьесы заключает свой монолог словами: “Вселенная на вопрошания мои тиха” (200). Это, несомненно, соотносится с отчаянными восклицаниями Фауста по тому же поводу во время егоочных занятий за письменным столом. Фауст старается, с помощью Нострадамуса, усмотреть смысл вселенной в макрокосмосе (строка 430). Гностическое соответствие между микро- и макрокосмосом у Хлебникова обыгрывается тем, что у него ученый, к своему великому удивлению, обнаруживает соответствие между расположением городских улиц и узором волокон на ткани растения (200).

Сцена с девушками-курсистками сильно напоминает картину ‘Перед воротами’ (‘Vor dem Tor’) из первой части гетеевской драмы. Оба эпизода связаны со студенческой атмосферой немецкого романтизма. У Хлебникова, однако, романтизм ушел в прошлое: своей ученостью девушки лишили молодого человека права быть его “небом”, т. е. вершиной его романтического воображения (201). Объект восхищения молодого человека, в конце концов, улетает на крыльях собственной ее учености (202).

*Борис Годунов*

Наконец, хотелось бы коснуться отношения хлебниковского текста к русской оперной традиции XIX века. В разных частях ‘Чертика’ содержатся аллюзии на *Бориса Годунова*. Здесь можно спорить о том, имеет ли Хлебников в виду трагедию Пушкина или оперное пере-ложение этой драмы Мусоргским. Различные исследователи уже указы-вали на связь с оперой *Борис Годунов* других произведений поэта<sup>31</sup> – наш же случай сопоставим с драмой ‘Снежинка’, где Хлебников имеет в виду и драму ‘Снегурочка’ Островского и одноименную оперу Римского-Корсакова.<sup>32</sup>

*Борис Годунов* – великая русская драма, в которой решилась судьба народа, по определению Мусоргского. Царствование Годунова – прелюдия Смутного времени, периода упадка, междоусобий и польской интервенции – элементы, соответствующие тематике пьесы ‘Чертик’: вспомним высказывание черта о России в ее начале.

Ссылка на *Бориса Годунова* встречается уже в первой части. Черт предлагает свои услуги молодому человеку, “в котором кровь играет” (203). Здесь, на мой взгляд, отсылка к известному замечанию летописца Пимена (“Ночь в Чудовом монастыре”) о честолюбивых стремлениях своего сожильца по келье Григория Отрепьева, будущего захватчика престола. Пимен замечает, что после того, как Григорий рассказал ему свой сон, “молодая кровь играет”.

Главная аллюзия из второй части пьесы – это введение Хлебниковым мотива мертвого царевича. В подтексте он ссылается на Дмитрия Иоанновича, младшего сына Ивана Грозного и законного наследника престола в случае смерти царя Федора Иоанновича, шурином которого был Борис Годунов. Царевич Дмитрий погиб в Угличе при невыясненных обстоятельствах еще при жизни Федора. Хлебников и здесь допускает неожиданный юмор: у него царевич фигурирует в качестве мамонта.

Вернемся к вопросу, имеет ли поэт в виду трагедию Пушкина или оперу Мусоргского? Может быть, мамонт даст на это ответ. Опера впервые была поставлена Мариинским Театром в Санкт-Петербурге в 1872 г., но обрела заслуженный успех лишь в обработке Римского-Корсакова после того, как она была поставлена в театре С. И. Мамонтова в Москве в сезон 1898–1899 гг. – успеху ее не в меньшей степени способствовал Федор Шаляпин в роли Бориса Годунова.<sup>33</sup> Вполне возможно, что молодой Хлебников ознакомился с оперой в этой поста-новке. Если так, то появление мамонта комическим образом перекликается с названием московского театра.

Общее значение этого комплекса аллюзий на *Бориса Годунова*, несомненно, сопряжено с тем фактом, что именно с событий правления

этого государя, отраженных в одноименных трагедии и опере, началось так называемое Смутное время, эпоха исторических травм русского народа.

‘Чертик’ представляет собой буйную панораму обреченного на гибель старого миропорядка. С великой скоростью чередуются картины, обыгрывающие и пародирующие ценности уходящей так называемой высокой культуры. Из них заслуживали особенное внимание философская критика, Фаустовщина и Годуновщина. Но этим, как мне кажется, спикер далеко не исчерпан.

Главный герой – чертовский даймонион современности, частично напоминающий Сократа, вступающий в теперь уже бессмысленные разговоры с окружающими горожанами, а частично демонстрирующий дионисийский принцип бытия. Роль его, на самом деле, заключается в том, что он во всех сценах не более, чем наблюдатель, который только из-за юмористических соображений принимает участие в действии – его можно воспринять как зрительный фокус. Так возникает нечто вроде кинематографического эффекта. Читатель, как невольный Фауст, сопутствует ему в прогулке по Петербургу.

Все персонажи разделяют в большей или меньшей степени осознание гибели, но все в той же мере бессильны перед ней, как становится ясно из неуспеха незваных спасителей: Перуна, Геракла, представителей народа. Это придает пьесе, несмотря на все комические ее подробности, и все ее богатство каламбуров и игр языка, глубоко пессимистический смысл тревоги перед неизвестностью будущего, в значительной мере характерный для умонастроения тогдашней эпохи.

---

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Например, Шишкин (1996), Парнис (1990).

<sup>2</sup> Markov (1968: 194-195).

<sup>3</sup> Markov (1968: 12-13, 24).

<sup>4</sup> Markov (1968: 33-34).

<sup>5</sup> Ср. Старкина (1995) и ее ссылку на Баран (1993: 69-77).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Дуганов (1985: 135).

<sup>8</sup> Вестстейн, опираясь на материалы Степанова, предполагает более раннюю датировку ‘Гибели Атлантиды’ (Weststeijn 1983: 237). Кроме того,

- 
- можно сказать, что внутреннее сходство с настоящей драмой делает это вероятным.
- <sup>9</sup> Дуганов (1985: 136).
- <sup>10</sup> Текст цитируется по изданию Хлебников (1928-1933, IV).
- <sup>11</sup> Григорьев (2000: 561).
- <sup>12</sup> Weststeijn (1983: 238).
- <sup>13</sup> Для обзора биографических материалов о местожительстве поэта, см.: Старкина (1995: 236-237).
- <sup>14</sup> Старкина полагает, с другой стороны, что действия происходят перед зданием Бестужевских курсов на 10-ой линии, напротив места, где жил сам Хлебников некоторое время (Старкина 1995: 241).
- <sup>15</sup> Старкина (1995: 239 и 243-244).
- <sup>16</sup> Lönnqvist (1985: 100).
- <sup>17</sup> Гаспаров (2000: 279).
- <sup>18</sup> Lönnqvist (1985: 101).
- <sup>19</sup> Markov (1968: 195).
- <sup>20</sup> Ср. Шишkin (1996: 158).
- <sup>21</sup> СС, II: 8; Ср. Lönnqvist (1985: 116, n. 10).
- <sup>22</sup> Lönnqvist (1985: 99).
- <sup>23</sup> Старкина (1995: 238).
- <sup>24</sup> Старкина (1995: 238).
- <sup>25</sup> Langer (1990: 405-419), Старкина (1995: 238).
- <sup>26</sup> Nietzsche (1999: 81 ff. et passim).
- <sup>27</sup> Langer (1990).
- <sup>28</sup> Lönnqvist (1985: 99).
- <sup>29</sup> Markov (1968: 195).
- <sup>30</sup> Lönnqvist (1985: 100).
- <sup>31</sup> См. Енукидзе (1996: 238) и ссылку на Гервер (1991).
- <sup>32</sup> Для обсуждения этой пьесы см. Lanne (1983: 193-198) и Langer (1990: 360-364).
- <sup>33</sup> *Оперные либретто – Борис Годунов, М. П. Мусоргского*, Москва, 1982, с. 6.

## ЛИТЕРАТУРА

- Баран, Х.  
1993        *Поэтика русской литературы начала XX века*. Москва.
- Гаспаров, М. Л.  
2000        ‘Считалка богов: О пьесе В. Хлебникова “Боги”’. *Mир Велимира Хлебникова*. Москва, 279-293.

- 
- Гервер, Л. Л.
- 1991        “Партитуры” в текстах Велимира Хлебникова’. *Хлебниковские чтения*. Санкт-Петербург, 80-90.
- Григорьев, В. П.
- 2000        *Будетянин*. Москва.
- Дуганов, Р. В.
- 1985        ‘Жажда множественности бытия: О драматургии Велимира Хлебникова’, *Театр*, № 10, 135-152.
- 1990        *Велимир Хлебников: Природа творчества*, Москва.
- Енукидзе, Н.
- 1996        ‘Несколько замечаний к теме: Хлебников и опера’. *Вестник Общества Велимира Хлебникова*. Москва, 235-240.
- Парнис, А. Е.
- 1992        ‘Вячеслав Иванов и Хлебников: К проблеме диалога и о ницшевском подтексте “Зверинца”’, *De Visu*, № 0, 39-45.
- Старкина, С. В.
- 1995        ‘Роль города в пьесе Хлебникова *Черттик* (Петербургская шутка на рождение “Аполлона”)’. *Филологические записки*, вып. 5. Воронеж, 235-247.
- Хлебников, В. В.
- 1928-1933 *Собрание произведений Велимира Хлебникова* в IV томах (под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова) (репринт München 1968).
- Шишkin, А. Б.
- 1996        ‘Велимир Хлебников на “Башне” Вячеслава Иванова’. *Новое литературное обозрение*, xxx (17), 141-167.
- Langer, G.
- 1990        *Kunst, Wissenschaft, Utopie: Die Überwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*. Frankfurt am Main.
- Lanne, J.-C.
- 1983        *Velimir Khlebnikov: Poète futurien*. Paris.
- Lönnqvist, B.
- 1985        ‘Xlebnikov’s Plays and the Folk-Theatre Tradition’. *Velimir Xlebnikov: A Stockholm Symposium*. Stockholm, pp. 89-122.
- Markov, V.
- 1968        *Russian Futurism: A History*. Berkeley.
- Nietzsche, Fr.
- 1999        *Kritische Studienausgabe in 15 Bd.* Berlin/New York.
- Weststeijn, W.G.
- 1983        *Velimir Khlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*. Amsterdam.