

СВОЕОБРАЗИЕ КАРНАВАЛЬНОСТИ И ГРОТЕСКА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА¹

В исследовании выявлены и систематизированы различные формы карнавальности и гротеска в творчестве В. Хлебникова, в их числе криптографический карнавал. Проанализирована криптография известных карнавальных творений поэта. Доказывается способность анаграмм и криптограмм становиться средствами карнавализации и смехового пародирования.

Ключевые слова: карнавальность, гротеск, криптография, анаграммы, криптографический карнавал.

Карнавальный гротеск – одна из разновидностей гротескной образности и стилистики. М. М. Бахтин использовал этот термин для характеристики гротеска, свойственного народно-карнавальному мироощущению средневековья и Ренессанса. По отношению к литературе Нового времени карнавальный гротеском называют гротескные формы, соотносимые с карнавальным мироощущением Средних веков и эпохи Возрождения.

Карнавальный гротеск может проявляться на разных уровнях структуры текста: на уровне художественных образов, на сюжетно-композиционном, тематико-мотивном, пространственном, темпоральном, на уровне жанра, стиля, слова и даже звука (фонемы). В последнем случае происходит нарушение благозвучности текста за счет нагромождения звуков, создание эффекта какофонии или криптографического эффекта. Важной разновидностью карнавального гротеска подобного уровня является криптографический карнавал – возможность зашифровки в художественных текстах игровой природы анаграмматических и криптографических структур, являющихся дополнительным средством карнавализации.

Рубеж XIX и XX вв. Б. М. Гаспаров называл временем расцвета карнавальной культуры. Исследователь связал обнаруженную им тенденцию с модернизмом и отметил ее усиление, начиная с середины 1900-х гг. [10, с. 4].

М. М. Бахтин обнаруживал продолжение традиций карнавальной культуры в XX в. в творчестве Ч. Чаплина, Б. Брехта, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко, К. Вагинова [8, с. 183]. “Глубоко карнавальным человеком” признавал Бахтин и Велимира Хлебникова: человеком, “у которого карнавальность была не внешняя – не пляска, не внешняя маска, а внутренняя форма” его субъективных переживаний, мышления и т. д.; “Он не мог уложиться ни в какие рамки, не мог принять никаких существующих устоев”; “Он мыслит действительно категориями очень широкими, космическими, но не

абстрактно-космическими. <...> он был очень карнавален в самой основе своей, – он умел, так сказать, отвлекаться от всего частного и умел уловить какое-то бесконечное, неограниченное целое, целое, так сказать, земного шара. Он же был одним из Председателей земного шара... И целой Вселенной. <...> если как-то суметь понять, войти в струю его космического, вселенского мышления, тогда всё это становится понятным и в высшей степени интересным” [7, с. 61–62].

В свете бахтинской теории карнавализации российские и зарубежные литературоведы Б. Лённkvист, А. Флакер, Е. Фарыно, Р. В. Дуганов, Н. В. Перцов, А. В. Гарбуз, С. А. Ланцова, А. С. Бирюкова, В. К. Кантор и другие ранее уже характеризовали специфику отдельных карнавальных творений Велимира Хлебникова и его карнавальности в целом. Так, А. В. Гарбуз детально охарактеризовал карнавальную природу поэмы В. Хлебникова и А. Крученых “Игра в аду”, отметив, что с карнавальным мировосприятием было связано декларируемое будетлянами “жизнетворчество”, предощущение “новой веселой весны за порогом: нового громадного качественного завоевания мира” (как было указано в предисловии к сборнику “Трое”) [9, с. 131].

Своеобразие карнавального мирозерцания в поэме Хлебникова “Поэт” анализировали Б. Лённkvист, А. Флакер, Р. В. Дуганов, Н. В. Перцов, А. С. Бирюкова и другие. Суммируя комплекс явлений поэмы, связанных с карнавалом, Б. Лённkvист обозначила их понятием “переворот” и другими семантически близкими словами, такими как обращение, инверсия, переход, нарушение границы, преобразование, метаморфоза. Б. Лённkvист пришла к выводу о том, что “в поэме Хлебникова карнавал выражает процесс изменения или перехода из одного состояния в другое, противоположное”. Рассматривая роль скрытых смыслов в эстетике Хлебникова и неуловимый, парадоксальный, загадочный, двусмысленный образ речной нимфы – русалки, связанный с творческими силами природы, символизирующий плодородие и дух карнавала, устанавливая связи между карнавалом и поэзией, исследователь отметила, что неоднозначность – связующее

© Шатова И. Н., 2014

¹ Сердечно благодарю В. Г. Вестстейна, Р. Вроона, С. В. Старкину за разнообразную помощь в подготовке статьи.

звено между тремя главными мотивами поэмы: карнавала, русалки и поэта. “Подобно тому, как карнавал стирает общепринятые границы, сводя разнородные и даже противоположные элементы в гротескные, двусмысленные сочетания, так же и поэт в своем творчестве увязывает воедино различные смысловые сферы и культурные параметры. Находя или создавая точки соприкосновения между областями, досель никак не связанными, поэт дарует читателю способность к “двойному видению”, учит одновременно воспринимать многообразие различных реальностей” [15, с. 194–195].

А. Флакер отметил, что у Хлебникова “весенний карнавал” восходит к источникам языческих празднеств, и это – “праздник радостных превращений” [17, с. 36]. По мнению Р. В. Дуганова и Н. В. Перцова, необыкновенно красочно и подробно развернутая картина карнавала в поэме символизирует новую поэзию, новое в искусстве, противопоставленное классическим и символистским мотивам начальной части поэмы [12]. А. С. Бирюкова также указывает на “глубоко серьезное значение карнавальности для Хлебникова” и на преобразование классической традиции в обращении поэта к весеннему карнавалу [5, с. 32].

Подробно рассматривая одно из карнавализованных созданий поэта-будетлянина “Горе и Смех” (“Плоскость XX” сверхповести “Зангези”), С. А. Ланцова показывает, что благодаря “постоянству, неотменяемости трагического” у Хлебникова сопряжение горя и смеха решено здесь “в рамках эстетики, выходящей за пределы традиционного карнавала” [14, с. 40–41].

Таким образом, суть предшествующих научных подходов к проблеме карнавальности у Хлебникова можно свести к следующим положениям: “весенний карнавал” Хлебникова представлен как космический переворот, как “праздник радостных превращений”, предощущение нового завоевания мира, в том числе научного, социального, эстетического, символ творчества и поэзии, в целом, и нового искусства, в частности, сопряжение комического и трагического, горя и смеха, углубление представления о “верхе” и “ниже”, жизни и смерти.

Цель предлагаемого исследования – выявление и системное рассмотрение важнейших форм карнавальности и гротеска в творчестве В. Хлебникова, с учетом существующих подходов к данной проблеме.

1. Карнавально-гротескное изображение народно-праздничной и ярмарочной жизни, балаганных персонажей: шутов, дураков, трикстеров и т. п., характерных для карнавала в его традиционных балаганных, “низовых” формах.

Интерес к народным, площадным, смеховым художественным формам являлся одной из главных тенденций искусства начала XX в. Балаганные формы искусства играли в литературном процессе этого времени важную роль, поскольку происходило интенсивное про-

никновение в “высокие” слои культуры “низовых” её слоев [24, с. 3].

В своем творчестве разных лет Хлебников неоднократно обращался к карнавальной тематике. Прежде всего, нужно назвать его поэму “Поэт” (1919, 1921), написанную на тему карнавала и в первоначальной редакции озаглавленную “Карнавал”. В первой части поэмы подробно изображается веселый народный “праздник масленицы вечной”: “беззаветное веселье” народа, шумная пляска, “бурные песни”, крик, смех, хохот, характерные проделки и проказы шутовских персонажей: паяца, шалунный, старика, кривляк, дурака, ряженных, шутов и т. д. [19, с. 263–267].

В облике трикстера Хлебников изобразил А. Крученых в обращенном к нему стихотворении 1921 г.: “Острый, задорный и юркий”, “Юркий издатель позорящих писем, / Небрить, небрежный, коварный”, “Сплетник большой и проказа” и т. п. [19, с. 165] (“Крученых”).

Празднично-маскарадную (и в то же время фарсовую) атмосферу рафинированной салонной культуры артистических кругов Петербурга 1900–1910-х гг. поэт передал в пьесе “Маркиза Дзезес” (1909, 1911). Ее главные герои много и всерьез рассуждают о смерти, слышат “голос неумолкший смерти” и в конце окаменевают, при этом действие пьесы сопровождается пылким весельем, начиная с первой фразы: “На днях я плясал” [19, с. 404]. Напоминающая ситуацию “пира во время чумы”, одна из реплик Маркизы посреди нового “таинственного потопа” гласит: “Это налево. А направо люди со всем пылом отдались веселью, / Не заметив сил страшных новоселья” [19, с. 412]. Шутовской облик приобретают многие посетители вернисажа во главе с Распорядителем вечера, а также некоторые ситуации, например, “путаница”, произошедшая с Рафаэлем.

Гротескные образы “заупокойного карнавала” (говоря словами М. Кузмина [13, с. 675]), “попойки”, “пирушки”, “бала Смерти” в “харчевне веселых мертвецов-трупов с волюшкой в зубах” (в начале пьесы) и “веселого пира освобожденных” мертвецов (в финале) пьесы “Ошибка Смерти” (1915) Хлебникова вызывают некоторые ассоциации с дореволюционной жизнью артистических кругов Петербурга и России начала XX в., перекликаясь с образом “пляшущей смерти” Бахтина [3, с. 528], характерным для гротескно-карнавальной культуры в целом.

2. Карнавально-гротескная концепция тела.

Сочетание антропоморфного и зооморфного или фитоморфного, предметного рядов, гротескная экспансия тела наглядны в поэтике Хлебникова, как и многих других авангардистов. Сравним, к примеру, карнавально-гротескную внешность некоторых лиц из поэмы “Поэт”: антропоморфного Смеха с гротескным осьминогом на груди, зооморфных людей и антропоморфных животных (“Человек-верблюд сутулится, / Говор рыбы, очи сов, / Сажа плачущих усов, / На телеге красный рак, / С рас-

писными волосами” и др.). По-своему гротескным выглядит также “сумасшедший и гордый” образ Поэта с его волосами, ниспадающими “рекой сумасшедших оленей”: “И волосы бросились вниз по плечам / Оленей сбесившимся стадом, / По пропастям и водопадам. / Ночным табун сумасшедших оленей, / С веселием страха, быстрее, чем паха!” и т. д. [19, с. 265–268].

Вспомним отдельные гротескные зоо- и фитоморфные характеристики внешности персонажей пьесы “Маркиза Дзэс”: Леля (“Лицом имея грушу...”, “Какая прелесть глазами поросенка / Смотрит вот с этого холста”); облик Поэта, одетого лешим (“Я рогат, стоячий, вышками, / Я космат, висячий, мышками”, “Полулюд, полукозел, / Я остаток древних зол”); облик героев-протагонистов, одежды которых оживают, превратившись в растения и животных (“С твоей руки струится мышь. Перчатка с писком по руке бежит”). Приземленной, пародийной внешности посетителя салона противопоставлен небесно-космический облик отдельных вскользь упоминаемых в пьесе лиц, например, сюрреалистически преображенный (на основании созвучий имени) образ Ф. Тютчева: “О Тютчев туч! Какой загадке, / Плынешь один, вверху внемля?”, облик безымянного юноши: “То отрок плыл, смеясь черными глазами, / И ветки черных усов сливались с звездными лозами” [19, с. 404–413]. Звукообраз “Тютчева туч”, облик плывущего в небе звездного отрока – образцы карнавального гротеска более высокого, космического порядка, вровень поэту-олению. Карнавальный смех тотален, направлен и на высокое, и на самих смеющихся – это одно из обоснований гротескной природы подобных хлебниковских персонажей космического масштаба.

Тема овещствления одушевленного и оживления, “восстания вещей” реализуется в трагическом ключе в ранней поэме “Журавль” (1909), в которой “в фантастической форме отразились первые впечатления Хлебникова от столицы. На глазах рассказчика городские сооружения – дома, портовые краны, заводские трубы, трамвайные пути – превращаются в ужасную птицу, в журавля, который пожирает людей” [16, с. 111]. Зловещее железное чудовище, механический “полувеликан, полужуравель”, металлический “новый бог” возвещает человечеству гибель, “следуя старинным предначертаниям”, являя собою страшное эсхатологическое видение поэта: “Из желез / И меди над городом восстал, грозя, костяк, / Перед которым человечество и все иное лишь пустяк”, “Прямо летящие, в изгибе ль, / Трубы возвещают человечеству погибель”. В поэме “Журавль” грандиозное “восстание вещей” изображено как космический апокалипсический переворот, как страшное, гибельное следствие позитивизма, глобального рационализма, научно-технического прогресса, поэтому гротескная вселенская карнавальность (в бахтинском широком понимании) этого процесса, как и самой поэмы,

трагична, мрачна, эсхатологична, а хохот зверя и смех людей – безумны: “Свершился переворот. Жизнь уступила власть / Союзу трупа и вещи”, “Путь в глотку зверя предуказан был человечку, / Как воздушнике путь в печку”, “Он пляшет в небе высоко, / В пляске пьяного скотота. / Кто не умирал от смеха, вида, / Какие выкидывает в пляске журавель колена! / Но здесь смех приобретал оттенок безумия, / Когда видели исчезающим в клюве младенца”, “Он хохот-клик вложил / В победное “давлю””, “Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса. / Так пляшет дикарь над телом побежденного врага. / О, эта в небо закинутая в веселии нога!” [19, с. 189–192].

В пьесе “Маркиза Дзэс” животные также встают¹, а вещи последовательно оживают: вначале нарисованный Лель обращается к публике и сходит с холста, затем происходит путаница и “очеловечивается” вино: вместо вина “Рафаэль”, за которым Распорядитель вечера послал слугу, является сам воскресший художник. Позже оживают и спадают женские и мужские одежды: перья на дамских шляпах, горностаи, соболя, перчатки Маркизы и Спутника, кружева на нарядах (“Там в живой и синий лен / Распались женщин кружева”), животные покидают художественные полотна (“Там скачет чей-то соболю. / И козочки ступают осторожно по полу, / Глазом блестя, оставив живопись”) и т. д. Люди же, напротив, окаменевают, превращаясь в неподвижные изваяния, статуи. Вначале застывают гости салона: “Люди стоят застыло, в разных ростах, и улыбаясь”, “Все стали камнями какого-то сада, / И звери бродят скучные среди них – какая досада” [19, с. 411], а затем окаменевают и сами влюбленные, Маркиза Дзэс и ее Спутник. Оказывается, естественные, живые (или ожившие) Лель, Рафаэль, возлюбленные, растения, животные, птицы не востребованы никем из посетителей художественного салона, никому не интересны, они восхищают жеманную, равнодушную публику салона только в качестве неодушевленных предметов искусства и модных брендов или аксессуаров. Даже сама любовь Маркизы Дзэс и ее Спутника (как и отношения их вероятных прототипов Черубины де Габриак и Сергея Маковского) находит реализацию только в искусстве и художественной мистификации, но не в реальной жизни. Поэма предвещает неизбежную метаморфозу таких неестественных отношений, а также “бунт вещей”, последствия которого могут быть слишком трагичными для людей.

Позже, в 1922 г., мотив окаменения людей и оживления, “воскрешение вещей”, статуй прозвучит в повестях К. Вагинова и снова – с “аполлоновской” подоплекой (как в “Маркизе Дзэс”), например, в повести “Монастырь Господа нашего Аполлона”: “Павловск был покрыт Петергофом, и на плоскости и круги сошли

¹ “Смеясь, урча и гогоча, / Тварь восстает на богача. / Под тенью незримой Пугача / Они рабов зажгли мятеж. / И кто их жертвы? Мы те же люди, те ж!” [19, с. 411].

статуи с пьедесталов, и вместо них взобрались люди, – в то время, как мрамор оживал, человеческие тела становились белее и белее и, наконец, застыли” [6, с. 14]. Очевидно, Вагинов развивает хлебниковские мотивы, но генезис подобных образов в новых советских условиях включает также и новые культурологические, социальные, идеологические обоснования.

Как известно по М. М. Бахтину, гиперболизированные карнавално-гротескные тела воплощают материально-телесный низ; слишком обильные еда, питье (обжорство, пьянство), половая жизнь (неприличие, обнажение тела) несут карнавално-масленичный, праздничный характер. Показательным в этом отношении является образ толстого, “с мясистыми веселыми глазами” и “козлиными прыжками” Смеха из XX-й плоскости свехповести “Зангези”: «Я веселый могучий толстяк, / И в этом мое “Верую» [19, с. 499].

Характерен также образ “жирного великана”, “титана”, “силача” Д. Бурлюка (из одноименного стихотворения Хлебникова 1921 г.), олицетворяющий народную мощь, избыток жизненной энергии и силы, “буйную радость”, свободную волю. Автор указывает на избыточность и природную мощь не только его сил, но и тела, которое изображено гротескно-гиперболически: “Ты хохотал, / И твой тряса живот от радости буйной / Черноземов могучих России. / Могучим “хо-хо-хо!” / Ты на все отвечал, силы зная свои”, “Ты, жирный великан, твой хохот прозвучал по всей России”, “С великанским сердца ударом / Двигал ты глыбы волн чугуна / Одним своим жирным хохотом”. При этом подчеркивается богатырская природа персонажа: 1) магическая сила его “одинокоего глаза”, которая роднит его с другими одноглазыми европейскими богатырями: Кухулином, Одином, циклопами и т. д. (“Оком кривой, могучий здоровьем художник”, “Силу большую тебе придавал / Глаз одинокий”, “И было все чарами бурлючьего мертвого глаза. / Какая сила искалечила / Твою непризнанную мощь / И дерзкой властью обеспечила”); 2) родственные узы с другими великанами из его семьи (“Братья и сестры, сильные хохотом, все великаны, / С рассыпчатой кожей, / Рыхлой муки казались мешками”); 3) природная связь с плодородной, славной древней родиной богатырей (“И ты шагал шагами силача / В степях глубоко-жирных”, “И, богатырь, ты вышел из кургана / Родины древней твоей” и т. п.) [19, с. 163–164].

Элементы гротескно-карнавальной телесности, обильной еды и питья прочитываются и в пьесе “Маркиза Дзезес”. Например, в репликах посетителей художественного салона звучит неумеренная (до гротеска) забота вовсе не о духовной пище: “От восторга выпала моя челюсть, / Соседка, передайте мне вилку!”, “Да! Здесь что-то есть! / Не знаете, здесь можно поесть?”, “Пойду и что-нибудь перекушу” и т. д. Комедийная “путаница”, произошедшая с Рафаэлем, когда вместо требуемого вина одноименной марки явился воскресший великий

художник, тоже выглядит в духе веселых шуточных карнавалных “ошибок”, путаниц. Этот комичный сюжет налагается на другие, связанные с изобилием праздничной пищи и напитков, а также с путешествием персонажей в загробный мир и обратно: “О, Рафаэль-вино и Рафаэль живой! О, прибаутка ведем! / Ну, что же, ты ошибся: домой, в путь обратный едем”.

В контексте карнавално-гротескной концепции еды и питья любопытен также христианский образ “жены, облеченной в солнце” (популярный среди символистов), кормящей своим молоком “рогатую сестру”-козу: “Миг побратимства двух сестер. / Миг одной из их двух жажды / Сделал мать дочерью, дочь матерью, родством играя дважды” [19, с. 406–410]. Вселенское родство, побратимство человека и животного, поданное космически карнавално (в широком смысле), подчеркивает и углубляет трагизм нынешних неравных, бесчеловечных отношений и грядущего мятежа животных против людей.

Другие творения Хлебникова тоже выявляют как традиционные, так и авторские особенности изображения гротескных, гиперболизированных тел и уродливых фигур. Находим здесь традиционные описания персонажей народной демонологии: “чудовища, уroda” из раннего стихотворения: “Чудовище – жилец вершин, / С ужасным задом”, с “ветвями косматых рук” [19, с. 56]. Таков облик лешего: “Зеленый леший – бух лесиный”, “И глаз его – тоски сосулек”, “Вздыхались руки-грабли, / Качалась кудель / И тела стан в морщинах дряблый, / И синяя видель” [19, с. 75] и др.

Что касается обнажения тела, у Хлебникова оно столь же естественно, как и жизнь природного мира. Оригинальная концепция тела в рассказе “Утес из будущего” и стихотворении “Я и Россия” углубляет и развивает карнавално-гротескное традиционное восприятие телесности, в контексте собственного хлебниковского поэтического микро- и макрокосма. Согласно Хлебникову, человеческое тело, “сложную звезду из костей”, населяют “граждане Меня-государства”; “каждый волосок человека – небоскреб, откуда из окон смотрят на солнце тысячи Саш и Маш”, Ольг и Игорей. Снять одежды, понежиться на солнце – “это значит дать день искусственной ночи своего государства; перестроить струны государства, большого ящика звенящих проволок, по звукам солнечного лада” [19, с. 149–150, 566]. Такие представления о свободе и гармонии телесности выражают внутреннюю, онтологическую форму карнавальности в ее космическом, вселенском понимании, согласно Бахтину.

3. “Веселая чертовщина”.

М. М. Бахтин отметил, что в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” и других произведениях Н. Гоголя “существенную роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям” [3, с. 527]. Так, в “Пропавшей грамоте” Гоголя дед с иро-

нией и смехом наблюдает за танцующими, скачущими наряженными и накрашенными ведьмами и чертями. “Очарованная” пляска крашенных скачущих чертей в поэме Хлебникова “Поэт” вторит гоголевскому описанию, но и значительно видоизменяет его: “Игра цветами белены. / Подведены, набелены, / Скакали дети небылицы. / Плясали черти очарованно, / Как призрак с призраком прикованные, / Как будто кто-то ими грезит, / Как будто видит их во сне, / Как будто гость замирный лезет / В окно красавице весне. / Слава смеху! Смерть заботе!” [19, с. 265]. Если пляшущая “нечистая сила” Гоголя выглядит действительно смешной, веселой, карнавальнoй, телесной, то “дети небылицы” Хлебникова куда более призрачны, бесплотны, они воспринимаются как “очарованные” персонажи сновидений или грез поэта о “замирных” явлениях. По замечанию Б. Леннkvист, ключевыми в этом эпизоде являются белена с ее галлюциногенным действием и карнавальная миссия пляски чертей – во славу весны: “Карнавал – это время нарушения всех и всяческих границ: черти проникают в человеческий мир, люди обращаются в чертей, а весенний праздник становится похож на Вальпургиеву ночь, с оргиастическими плясками ведьм” [15, с. 159]. Онирическое, остраненное видение очарованно-пляшущих призрачных “детей небылицы” придает грезам поэта надмирный или “замирный” характер и смысл.

В карнавально-гротескных персонажах, согласно Бахтину, соединяется страшное и смешное, но страшное здесь существует “в форме смешных страшилищ”, т. е. уже побежденных смехом [4, с. 47]. Таковы опозитизированные автором пляшущие черти в карнавальнoй поэме “Поэт”, Леший в поэме “Вила и Леший. Мир” (1912), Лешачонок, Лешачиха в рождественской пьесе-сказке “Снежимочка” (1908), ведьмы, сфинксы в пьесе “Чертик” (1909), такова в финале пьесы Хлебникова “смеющаяся плутовка” Барышня Смерть и некоторые другие персонажи.

4. “Карнавальнoе образы коллективов”.

Согласно наблюдениям Бахтина, народная культура “придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов” Гоголя (Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту), которые “изъяты народным смехом из “настоящей”, “серьезной”, “должной” жизни” [3, с. 535]. Любопытную аналогию встретим в пьесе “Маркиза Дзэес”, в которой пародируются посетители художественного салона. Карнавализованные коллективы изображены и в “Ошибке Смерти” с кружащимися на балу Смерти “веселыми мертвецами-трупамнми”, где, пользуясь терминологией Бахтина, представлена концепция “веселой смерти” [3, с. 535], и в пьесах “Снежимочка”, “Чертик”. Карнавальную процессию ряженых гуляк видим в поэме “Поэт”.

5. Метаморфозы, динамичные, изменчивые (“протеичные”), обновляющиеся формы, их “веселая относительность”.

Описывая в поэме “Поэт” праздник масленицы, Хлебников передает динамику изменений и космического обновления, показывает поворот, сопутствующий карнавалу в мире природы и в процессе развития цивилизации. При этом подчеркивается и весеннее обновление в мире людей, перемены внешние и более глубинные, эволюционные процессы: “Род человечества, / Игрою легкою дурачась, ты, / В себе самом меня виды, / Зимы холодной смоешь начисто / Пустые краски и обиды”, “И человек, иной, чем прежде, / В своей изменчивой одежде, / Одетый облаком и наг <...> Летишь в заоблачную тишь” [19, с. 263] – здесь и далее человек показан преображенным, освобожденным (по точному замечанию Б. Леннkvист [15, с. 148]).

Карнавальнoе образы ряженых гуляк из поэмы “Поэт”, участников праздничной процессии, поэта, русалки, персонажей пьесы “Маркиза Дзэес”: Маркизы, Спутника, Леля, Рафаэля, Поэта, одетого лешим (“полулюд, полукозел”), образы Барышни Смерти и ее 12-ти мертвецов из “Ошибки Смерти” и другие персонажи также проникнуты духом “веселой относительности”, динамичны, изменчивы, подвижны, пребывают в состоянии изменений. Так, одежды Маркизы и Спутника развоплощаются, а сами герои окаменевают, Лель оживает и выходит из рамки, “воскресший” Рафаэль появляется в художественном салоне по ошибке, вместо одноименного вина (“Или, в самом деле, Рафаэля имя шутник присвоил? Или?”); Дзэес в финале пьесы признается, что она не маркиза, а русская [19, с. 410–413]. Барышня Смерть, умирая в финальной сцене, комментирует ситуацию, отстраняясь от нее и поднимаясь в облике актрисы, доигравшей роль: “Дайте мне “Ошибку гжи Смерти” (*перелистывает ее*). Я все доиграла (*вскакивает с места*) и могу присоединиться к вам. Здравствуйтe, господа!” [19, с. 428].

О карнавальнoе и прочих метаморфозах в творениях Хлебникова интересно написал также А. Флакер в статье “Метаморфоза” [17].

6. Эксцентричность карнавальнoе поведения, фантастичность ситуаций.

Поведение и высказывания карнавальнoе героев эксцентричны, порой им сопутствует, как в поэме “Поэт”, атмосфера безумия и граничащих с нею грез, сна. Маркиза Дзэес отмечает безумие Спутника, безумие всего происходящего вокруг и в сердцах людей: “Сердце, которому были доступны все чувства длины, / Вдруг стало ком безумной глины!” [19, с. 411]. Эксцентричны и безумны действия барышни Смерти и некоторых других персонажей Хлебникова. Появление 13-го посетителя харчевни Смерти сопровождается мотивом грез и сна. Вошедший сообщает о том, что ему нравится его греза, последующая ремарка так характеризует бессознательное состояние остальных посетителей: “Приходит сон: одни ложатся и шепчут “няня”...” [19, с. 426]. Этот эпизод напоминает соответствующие сцены с появи-

ем няньки и засыпанием сыновей и отца в пьесе “Потец” (<1936–1937>) А. Введенского.

Для карнавализованных произведений существенно также создание фантастической среды обитания – оживание царства мертвых, нисхождение в преисподнюю (такие мотивы наблюдаем в “Ошибке Смерти”, “Журавле”, “Маркизе Дзэес”, в эпизоде путаницы с вином и появления вместо вина ожившего Рафаэля), полет в небеса (например, в “Журавле”, летающие образы вроде “Тютчева туч” в “Маркизе”, “Поэте”). Фантастика “переворачивает общепринятую иерархию ценностей, порождает свободный от условностей тип поведения героев” [20], как в сцене с Рафаэлем.

7. Эксцентричность карнавальных костюмов и масок, мотив переодевания и смены масок.

Карнавальные костюмы, маски, маскировки-переодевания также отличаются эксцентричностью. Таковы одежды и головные уборы смешных ряженых в поэме “Поэт”, среди которых встречаются даже столь серьезные люди, как воин и богомолка: “Жаровой-шляпой богомолка / Старушка набожных смеши” [19, с. 265].

В пьесе “Маркиза Дзэес” немаловажны мотивы маски и маскарада, выступают переодетые персонажи, например, Поэт, одетый лешим, молодой человек, переодетый Лелем. Пожилой господин обращается к его обманчивому “портрету”, упоминая и переодевание, и маску, и развоплощение мнимого художественного полотна: “Ну, что же, новый друг! Из холста вообразимого выдем-ка! / Какая добрая выдумка / Заставила вас наряжаться в наряды Леля? / Или старинная чарующая маска / Готова по сердцу ударить, как новая изысканная ласка”. Маски упоминаются и далее в тексте, в речах Спутника.

Эксцентричность одежд в “Маркизе Дзэес” ярче всего реализуется в их внезапном бунте и развоплощении: “все перешло какую-то таинственную черту”. Ткани ниспадают, кружева распадаются, превращаясь в “живой лен”; меха на плечах, перчатки, пестрые перья на шляпах оживают, вновь становятся животными и разбегаются: “Вон, скаля зубы и перегоняя, скачет горностаев снежная чета, / Покинув плечи, и ярко-сини кочета” и т. д. [19, с. 406–413].

8. Пародийные, развенчивающие двойники.

Неотъемлемый элемент карнавализованных жанров – пародия. Бахтин характеризовал карнавальную природу пародии так: «Пародирование – это создание развенчивающего двойника, это тот же “мир наизнанку”» [2, с. 147].

В интересном исследовании о парных персонажах Хлебникова Р. Вроон подробно рассмотрел вопросы об источниках, идентичности и предназначении множества его двойников-симбиотов и метабиотов. Хлебниковская переработка мотива двойничества очень оригинальна, она характеризуется отказом от романтического самоанализа, от декадентского и символистского пессимизма, тревоги, саморазрушения, гибели, мистики [25]. Двойники-дубликаты личности Хлебникова имеют отно-

шение к карнавальности в ее высшем, космическом (по Бахтину) смысле. Тем не менее, в немногочисленных традиционно карнавальных текстах поэта встречаются и привычные образы пародийных двойников.

Общеизвестно, что в пьесе “Маркиза Дзэес” персонажи выглядят пародийными, сниженными двойниками своих реальных прототипов – писателей, поэтов из окружения автора, сотрудников журнала “Аполлон” [11, с. 688–689]. Гротескно-карнавальные образы-двойники петербургских литераторов и мифологических персонажей иллюстрируют карнавальную профанацию всего высокого в современную эпоху, выстраиваясь по принципу бурлескного снижения высокого, переосмысления и неомифологизации классических образов.

Согласно Бахтину, пародирование в карнавале применялось широко: карнавальные пары разного рода “по-разному и под разными углами зрения пародировали друг друга, это была как бы целая система кривых зеркал – удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени” [2, с. 147]. Подобную картину можно наблюдать в “Маркизе Дзэес” и некоторых других произведениях Хлебникова. Так, создавая отчетливо карнавальную пару двойников-антагонистов в стихотворениях “Бурлюк” и “Крученых”, Хлебников завершает второе стихотворение такой характеристикой персонажа-трикстера: “Вы очаровательный писатель – / Бурлюка отрицательный двойник” [19, с. 165]. Карнавальный пара подана и в XX-й плоскости “Зангези”, где изображаются символические фигуры-антагонисты Горе и Смех. С. А. Ланцова отметила, что данная “плоскость” будто бы соткана из типичных для карнавала мотивов: “неразделенность Горя и Смеха”, “подчеркивание плотского, телесного в обрисовке Смеха”, “веселое место”, но “все эти “смеховые знаки” не несут смеховых функций, и потому вся “плоскость” не смешна, а скорее, напротив, трагична” [14, с. 40].

9. Шутовское увенчание и развенчание карнавального короля.

Во главе карнавальной церемонии оказываются дураки и шуты. “Ведущим карнавальным действием”, по Бахтину, “является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля. Этот обряд встречается в той или иной форме во всех празднествах карнавального типа” [2, с. 143].

Данное положение представляется уместным для пьесы “Ошибка Смерти”, в начале которой наблюдается своеобразное увенчание Барышни Смерти, королевы бала, а в финале – ее разоблачение, развенчание (“Ставка на глупость Смерти”), ее гибель и дистанцирование от нее актрисы, завершившей роль. Мотив развенчания карнавального короля наблюдается и в “Маркизе Дзэес”, в эпизоде “путаницы”, произошедшей с Рафаэлем, когда Рас-

порядитель вечера, дискредитируя себя, перекладывает всю вину на слугу и убегает.

10. Изображение карнавальная площади или её эквивалентов, в том числе таверны.

По мнению Бахтина, карнавал мог уходить в дома, таверны, бани, на улицы и дороги, т. е. в места “встречи и контакта разнородных людей”, но “основной ареной карнавального действия служила площадь с прилегающими к ней улицами”; для нее характерен “вольный фамильярный контакт и всенародные увенчания – развенчания” [2, с. 148].

В пьесе “Маркиза Дзэс” центральным локусом повествования, карнавальной площадкой оказывается вернисаж, на открытие которого собралась изысканная публика. В пьесе “Ошибка Смерти” основным местом аллегорического действия и карнавально-пародийного снижения выступает “харчевня веселых мертвецов-трупов”. В пьесе “Чертик” многочисленные контакты персонажей (в том числе мифологических) завязываются на городских улицах, на дорогах, в поле, на кладбище, в карнавально-гротескной пивной. Этим картинам свойственны универсальность, сниженность, некоторая натуралистичность, изображение фамильярных контактов, карнавальное увенчание – развенчание, пародирование, амбивалентность.

11. Игровая природа текста.

Специфическая природа карнавала – игровая: “в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью” [4, с. 13].

Безусловно, рассматриваемые карнавализованные творения Хлебникова – это произведения игровой природы, в них появляется имплицитно и эксплицитно выраженный мотив игры. Например, в “Поэте” этот мотив предстает в различных своих ипостасях: “Род человечества, / Игроу легкою дурачась”, “Игра цветами белены”, “игра ночных очей” [19, с. 263–270]. Об игровой природе многих текстов Хлебникова (“Маркизы Дзэс”, “Бурлюка”, “Крученых”) красноречиво говорит и анаграмматическая языковая игра, и их криптографическая подоплека, о чем речь пойдет далее.

12. Амбивалентность образов, сочетание несочетаемого. Подчинение карнавального смеха мистериальному и их взаимопроникновение.

В карнавальных произведениях идеально-смысловой, “высокий” план сочетается с самым “низким”, натуралистическим. В рассматриваемых творениях Хлебникова принцип сопряжения высокого и низкого стал основополагающим. В пьесах свободно чередуются сцены поэтического или философского плана – и банальные либо нелепые, смешные трагифарсовые эпизоды, путаницы, ошибки.

Карнавальный смех – “амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает” [4, с. 17].

В облике персонажей пьес “Маркиза Дзэс” и “Ошибка Смерти” Хлебников иронично вскрывает амбивалентность человеческой природы, пародируя современную художественную среду (в

первой из пьес), а также идею спасения, смерти и бессмертия человека. При этом поэт не снижает главные мистериальные идеи искусства и литературы: очищения, прощения и возвышения души.

В одной из ироничных речей Спутника Маркизы Дзэс упоминается карнавальный образ осла: “Смерть ездил на нем, как папа на осле, / И он заснул, омыленный, в гробу” [19, с. 408]. Осел – “один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа” [4, с. 90], по Бахтину, главный герой средневекового карнавального “праздника осла”. Упоминание об осле (тем более, о папе на осле) придает образу смерти дополнительный оттенок карнавальной амбивалентности.

Пародийные персонажи рассматриваемых пьес живут по законам карнавала, но карнавальность подчиняется здесь мистериальным задачам: гротескное, сниженное или низкое является непреложным условием инициального испытания главных героев, т. е. карнавал включен здесь в мистирию¹. В пьесах Хлебникова карнавальное и мистериальное начала взаимно пронизывают друг друга, образуя сложную амбивалентную целостность.

13. Криптография как способ карнавализации дискурса.

Исследование звуковой стихии поэтической речи Хлебникова выявило любопытную особенность: одним из средств карнавализации художественного мира писателя стало использование тайнописи. Уже в своих ранних творениях конца 1900-х – начала 1910-х гг. поэт-будетлянин включал в художественную ткань криптограммы, способом создания которых стало анаграммирование – воспроизведение заданных слов путем перестановки букв, повторения звуков в ближайшем контексте. Поэзия, драматургия и проза Хлебникова обладают несколькими уровнями прочтения; анаграммы придают произведениям игровой, карнавальный или интимный, или драматический отсвет.

Многие русские поэты начала XX в. обращались к поискам новых возможностей выражения тайного, скрытого смысла. Создатель заумного и “звездного” языка В. Хлебников отметил в “Досках судьбы”: “Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной “второй смысл”, когда оно стекло для смутной закрываемой им тайны, спрятанной за ним, тогда через слюду и блеск обыденного смысла светится второй, смотрит темной избой в окно слов. <...> Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бываю нередко. И в них первый видимый смысл – просто спокойный седок страшной силы второго смысла.

Это речь, дважды разумная, двоякоумная = = двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного” [18, с. 266].

¹ О соотношении карнавального и мистериального в культурном процессе от античности до нового и новейшего времени пишет Б. Б. Шалагинов в статье “Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва” [21].

Идея разрушения автоматизма восприятия, воскрешения слов и вещей, громко заявленная в известных манифестах футуризма и теоретических положениях формалистов, в частности, в известной статье В. Б. Шкловского 1914 г., талантливо воплотилась в первой трети XX в. в художественной практике русских авангардистов. «Оживление» слов путём придания им второго смысла «двоякоумной речи» нашло интересную реализацию в анаграмматическом потенциале художественной словесности. Скрывая сакральные, интимные или профанно-смеховые подтексты, анаграммы стали неотъемлемым атрибутом русской поэзии [22; 23].

Предлагаемые в данной статье анаграмматические анализы, при всем их соотношении с литературными, биографическими, социокультурными контекстами не могут быть строго верифицированы, но карнавальная, пародийная, игровой либо экспериментальный характер произведений, о которых идет речь, изощренная поэтическая техника автора, его интерес к языковым играм и экспериментам, к играм с именами, самое пристальное внимание к звукописи, фонетическим повторам, палиндромному письму позволяют надеяться, что эти материалы верно передают дух творческих исканий Хлебникова.

В творчестве поэтов-будетлян анаграмматизм действительно приобрел потенциал, необходимый для обновления восприятия «окаменевших слов» и их оживления. Об анаграммах у футуристов, в том числе Хлебникова, уже написано несколько интересных работ: Р. О. Якобсона, О. А. Ханзен-Лёве, Е. Фарыно, Р. Вроона, В. П. Григорьева, А. Е. Парниса и др. Рассмотрим более детально своеобразие анаграмматизма и криптографии, в частности, криптографического карнавала на материале отдельных творений Хлебникова.

Приведу вначале общеизвестные примеры анаграмматических построений Велимира. Так, стихотворение «Пен пан» (<1915>) целиком основано на анаграмматическом принципе, с первой до последней строки, что выражено в таких рифмах-перевертнях: «У вод я подумал о бесе / и о себе», на пне – «пен пан», жемчуг – «могуч меж», «вдов вод» – овод, воздух – «худ зов», осколки – сколько, улыбен – не было, нечет – течений и т. д. [19, с. 101–103].

Назову хорошо известные примеры именных анаграмм поэта на дружескую и интимную тематику. В поэме «Передо мной варился вар...» (1909) описана одна из знаменитых «сред» Вяч. Иванова. В строке «Амизук прилегал болванчиком» фамилия М. Кузмина (учителя и покровителя начинающего поэта¹) оказывается зашифрованной в начальном слове благодаря анаграмме АМИЗУК – КУЗМИН или М. А. КУЗМИН [16, с. 102–103].

¹ «Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой «magister», – сообщает Хлебников брату [16, с. 97]. Само словосочетание «знаменитого Кузмина» также содержит смежную неполную анаграмму.

Общеизвестно, что поэма «Синие оковы» (1922) посвящена сестрам Синяковым. Анаграмма их фамилии вынесена в название, отчетливо прочитываясь в правильной последовательности звуков и не вызывая сомнений: СИ-НЬАКОВЫ. Имя главного адресата Ксении Синяковой-Асеевой звучит в начальных словах поэмы: «К сеням, где ласточка тихо щебечет» (КСЕНИЯ). Анаграммы фамилии сестер повторяются в тексте многократно, в словах «В знакомо-синие оковы», «Прочтя нечаянные строки: / Осенняя синь и вы – в Владивостоке?», «И, подковав на синие подковы», «А эти синие оковы», «О, Синяя! В небе, на котором» [19, с. 363–376] и др. Подобные именные анаграммы можно обнаружить и в поэме «Три сестры» (1920, 1921), адресованной сестрам Синяковым.

Криптонимы в произведениях Хлебникова бывали посвящены не только любимым подругам, но и друзьям. Так, стихотворение «Крученных» начинается двумя именными анаграммами адресата: «Лондонский маленький призрак» (АЛЕКСЕЙ), «Мальчишка в 30 лет, в воротничках, / Острый, задорный и юркий» (А. КРУЧОНЫХ). Вероятны также неполная и дистантная анаграммы: юркий, Бурлюка, «Прилепил к сибирскому зову на «чёрных», «Выпады личные любите. / Вы очаровательный писатель» (Кру... учёных). Стихотворение оканчивается созданием «карнавальной пары» – контрастным противопоставлением «трикстера»-Крученных и его приятеля, лидера футуризма, выступающего здесь, вероятно, в роли «культурного героя» или демиурга (творца, мастера): «Бурлюка отрицательный двойник». Анаграмма фамилии этого двойника также является в начале текста, на стыке третьей и четвертой строк: «Острый, задорный и юркий, / Бледного жителя серых камней» [19, с. 165] (БУРЛЮК или БУРЛЮКИ), при этом слово «юркий» повторяется в тексте дважды и анаграмматически связывает оба имени, т. к. содержит начало криптонима лирического героя и окончание криптонима его карнавального «антагониста». Таким образом, будучи проявлением криптографического карнавала, анаграммы позволяют придать дополнительные смысловые и игровые оттенки карнавализованному тексту.

Другим подобным примером является стихотворение «Бурлюк», написанное в столь же определенных карнавальных традициях. Несмотря на то, что адресат прямо указан в названии и трижды – в тексте, криптонимы его фамилии еще четырежды возникают в начале и в середине стихотворения, создавая своеобразный ритм эксплицитно и имплицитно названных имен. Вот анаграммы в начале текста: «С широкою кистью в руке ты бегал рысью / И кумачовой рубахой / Улицы Мюнхена долго смущал» (в первой строке: БУРЛЮК, на стыке второй и третьей строк: БУРЛЮК и здесь же – его скрытый двойник-антагонист КРУЧОНЫХ). Вот еще несколько потаенных анаграмм: «Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь» (Д. БУРЛЮК или БУРЛЮКИ, а также

КРУЧЁНЫХ), “И трудолюбия уроки” (Д. БУР-ЛЮК или БУРЛЮКИ), “И стебель днепровского устья, им ты зажат был в кулаке, / Борец за право народа в искусстве титанов” (БУРЛЮК). Указанная анаграмма рассеивается по всему тексту с помощью созвучий: “Буйной кобылой”, буйной, бурав, брони, “Сверлил собеседника”, вдруг, скорбным, братья, “Ставил кружок”, кругами, клюва, “В грудь бедного искусства”, кургана и др. Несколько раз встречается и анаграмма имени адресата: “Внимательно рассматривал соседа, / Сверлил собеседника, говоря недоверчиво: “Д-да”. / Вдруг делался мрачным и скорбным”, “Силу большую тебе придавал”, “Через рабочие окна, галка влетала – увидеть, в чем дело” и т. д. [19, с. 163–164] (трижды: ДАВИД). Анаграмматические контексты способны придавать криптонимам дополнительные авторские характеристики и новые оттенки карнавальности, создавать карнавальные пары двойников.

Предположительные анаграммы позволяют приоткрыть имена прототипов персонажей творений или возможных адресатов. Приведу примеры из пьесы “Маркиза Дзэс”, многие персонажи которой являются пародийными двойниками сотрудников петербургского журнала “Аполлон”.

Исследователи полагают, что в облике Маркизы Дзэс может быть изображена поэтесса Елизавета Дмитриева под маской Черубины де Габриак; своему Спутнику она “дает созвучье”, поясняя: “Я вам подруга в вашем ремесле”. Вероятные анаграммы, составленные из фонетических повторов в речах Маркизы, подтверждают это: “Хотите дам созвучье – бог рати он. / Я вам подруга в вашем ремесле”, и ответные слова Спутника: “Да, он – Багратион” (ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК, ДМИТРИЕВА), “В них умирает муха? / Мило, мило”, “Оставьте! Смотрите, я весела”, “Миг побратимства двух сестер” и т. д. (ДМИТРИЕВА, ГАБРИАК), “Там полубоязливо стонут: Бог” (ЛИЗА или ЛИЗАВЕТА). И в финале: “Как изученно и стройно забежали горностаи!”, “руку, протянутую к пробегающему горностаю. И глаз, обращенный к пролетающей чайке”, “Да, мы разговариваем на берегу ручья! Но я окаменела” (ЧЕРУБИНА ГАБРИАК). Тайное имя Черубины звучит и в некоторых словах ее Спутника: “Так! Я плачу. Чертоги скрылись волшебные с утра”, “Нет, этот путь, как глаз раба печальный, жуток! – / Убийца всех” (ЧЕРУБИНА ГАБРИАК), “Себя для смерти! Себя, взиравшего! О, верьте, мне поверьте!” (ДМИТРИЕВА) и т. д. Вероятные именные анаграммы поэтессы прочитываются и в репликах других персонажей.

В таком случае, в роли Спутника Маркизы Черубины могут быть изображены два персонажа. В словах Спутника анаграмматически отчетливо прочитывается потаенное имя одного из них: “Дамаск вонзая в шею тура, / Срывая лица маск в высотах Порт-Артура” (дважды: МАКС), «Я слышу властный голос: “Смерть!”», “Чертоги скрылись волшебные с утра”, “велел мне голос – / Ваш золотой и долгий волос!” (ВОЛОШИН), “Либо несите камни для моих хо-

ром” (МАКСИМИЛИАН) и т. д. Или в речах Маркизы: “Я подарю вам на память мое покрывало. / Но тише, тише, сядем”, “Беру лишь те слова, что дешевы, но ярки”, “как болотная трава. / Неслышна ли<шь> ночь”, “Не заметив сил страшных новоселья” и др. (ВОЛОШИН). Вероятные именные анаграммы этого поэта можно различить также и в репликах других персонажей.

Потаенное имя второго предполагаемого прототипа друга Маркизы Дзэс тоже без труда прочитывается в репликах как самого Спутника, так и Маркизы. Как известно, влюбленным поклонником таинственной талантливой “инфанта” де Габриак, публиковавшей в “Аполлоне” свою изысканную лирику, был редактор журнала С. Маковский. Он изображен в пьесе Хлебникова в облике Распорядителя вечера и прямо упоминается в тексте, в реплике Слуги: “Ишь, куда Маковский повертывает дышло...” Вот лишь несколько примеров из реплик Спутника, обращенных к Маркизе, которые показывают, что прототипом этого персонажа мог быть и влюбленный поэт, редактор “Аполлона”: “Я уже вам сказал, / Что я искал”, “Упорный, своей смерти. / Во мне сын высот ник”, “Когда я преследовал, вабя и клича, / Дамаск вонзая в шею тура, / Срывая лица маск в высотах Порт-Артура”, “Мы делаемся единое с его камнем” и т. д. (СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ). Из речей Маркизы, обращенных к Спутнику: “Полулежа и полузрясь всей мощью тела своего”, “Все стали камнями какого-то сада” и др. (СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ). Друзья называли Маковского Рара Мако, предполагаемые криптонимы этого прозвища тоже находим в тексте: “Смерть ездила на нём, как папа на осле” (папа МАКО), “последний как мазок”, “повелевая облаками”, окаменели, окаменела, с его камнем, “И губы каменеют, и пора умолкнуть”, “Умолкаю...” (МАКО).

В облике Пожилого господина может скрываться самый пожилой и опытный сотрудник “Аполлона”, чьи именные анаграммы неоднократно прочитываются в начальной и финальной строках речи Пожилого человека: “Или старинная чарующая маска / Готова по сердцу ударить, как новая изысканная ласка”, а также в карнавальном контексте: “Какая прелесть глазами поросенка” (АННЕНСКИЙ). Ключевыми словами служит реплика Пожилого человека: “Склонение местоимения “он” учим”, которая может быть отсылкой к педагогической деятельности И. Ф. Анненского (преподавателя древних языков и русской словесности) и к его известным публикациям в первых выпусках журнала “Аполлон” – статьям “О современном лиризме” (1909), о своеобразии “мужской” и “женской” русской поэзии: “Они” и “Оне”. Причем последняя предсмертная публикация поэта, в 3-м выпуске “Аполлона”, – “Оне” – начинается пронизательными суждениями автора о своеобразии “лирического Он” и “лирического Она”, а завершается описанием лиризма таинственной поэтессы-инфанта Черубины де Габриак, в котором Анненский находит умудренную душу, иро-

ничность, безнадежно-холодную печаль. “Ключевая” реплика Пожилого господина также содержит предполагаемые криптонимы: “Соединен красивым лыком. Склонение местоимения “он” учим” (АННЕНСКИЙ ИННОКЕНТИЙ). Именные анаграммы поэта прочитываются и в высказываниях других персонажей, например, в первых репликах пришедшей на вернисаж Маркизы Дээес: “Так здесь умно и истинно-изысканно. Но что здесь лучшее – ответ же, говори же!” [19, с. 404–413] (“здесь лучшее” – “истинно-изысканный” ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ).

Анаграмматический анализ показывает, что в уместных аллюзивных контекстах прочитываются также вероятные именные анаграммы поэтов Ф. Сологуба и С. Городецкого (под маской Леля). Любопытно, что, анализируя в аполлоновской статье “Они” лиризм книги Городецкого “Ярь”, И. Анненский затронул вопрос о тайнописи: назвал второе ее стихотворение “образчиком криптограммы” и отметил, что ему “вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм” [1, с. 17]. Хлебников же очень любил и ценил первую книгу Городецкого, его привлекало обращение поэта к древней, языческой Руси, к славянской мифологии [16, с. 64, 69–70].

Выводы. Подводя итоги, отметим многообразие, убедительность и оригинальность карнавальных форм в поэме Хлебникова “Поэт”, пьесах “Маркиза Дээес”, “Ошибка Смерти”, стихотворениях “Бурлюк”, “Кручёных” и других творениях: от внешних форм проявления карнавала и гротеска (праздничная пляска, шутство, маскировка, путаница, образы гротескных паяцев, дураков, трикстеров, смешных страшилищ, демонических и богатырских персонажей, “пляшущей смерти” и т. п.) до внутренних, космических, вселенских форм (образ поэта-олена, побратимство животных и человека, но и бунт природного, предметного мира против людей, “бунт вещей” и т. д.). Карнавал Хлебникова охватывает весь универсум поэта, его микрокосм и макрокосм, демонстрируя разнообразные формы и уровни вселенского, космического карнавала.

Достойное место среди имплицитных форм занимает и криптографический карнавал. Анаграммы – один из приемов тайнописи, они скрывали интимные, культурологические, смеховые, политические подтексты и становились средством карнавализации, неотъемлемым атрибутом игровой стихии поэзии.

В произведениях поэта-будетлянина анаграммы могут выполнять криптографическую функцию: они подсылают потаенные имена (криптонимы) адресатов или реальных прототипов персонажей произведений, лирических героев стихотворений и в соответствии с контекстом – отношение к ним поэта и их авторскую “характеристику”. Анаграммы у Хлебникова могут выполнять и карнавализирующую функцию: они иногда становятся основным или дополнительным средством карнавализации, смеховой профанации, пародирования; анаграммирование имен и слов позволяло реали-

зовать отдельные “игровые” стратегии. Анаграммы позволяют читать произведения “между строк”, обогащая их смысловое и эмоциональное содержание, восстанавливая их семантическую целостность. Анаграмматический метод выявляет возможность трактовки текстов в разных кодах, допустимость игровой интерпретации, которая обнажает двусмысленность дискурса.

Анаграмматический анализ показывает, что многие произведения Хлебникова – это уникальные опыты интеллектуального и карнавализованного письма, опыты виртуозного обыгрывания имен и слов.

Список использованной литературы

1. Анненский И. Ф. О современном лиризме. Они / И. Ф. Анненский // Аполлон. – 1909. – № 1. – С. 12–44.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – Москва : Советская Россия, 1979. – 318 с.
3. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин // Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1990. – С. 526–536.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1990. – 541 с.
5. Бирюкова А. С. Специфика карнавального мирозерцания в поэме Хлебникова “Поэт” / А. С. Бирюкова // Вестник Общества Велимира Хлебникова / сост. Е. Арензон, Г. Глинин. – Москва, 1999. – Вып. 2. – С. 32–39.
6. Вагинов К. К. Монастырь Господа нашего Аполлона / К. Вагинов // Абракасас. – Петербург, 1922. – Вып. 1. – С. 8–15.
7. Велимир Хлебников в размышлениях и воспоминаниях современников (по фонодокументам В. Д. Дувакина 1960–1970 годов) / подгот. текстов М. Радзишевской и В. Тейдер; предисл. и примеч. Е. Арензона // Вестник Общества Велимира Хлебникова / ред. Е. Арензон и др. – Москва : Гилея, 1996. – Вып. 1. – С. 44–66.
8. Вулис А. З. У Бахтина в Малеевке / А. З. Вулис // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 2–3. – С. 175–189.
9. Гарбуз А. В. Карнавальная природа поэмы Хлебникова и Крученых “Игра в аду” / А. В. Гарбуз // Фольклор народов РСФСР : межвуз. науч. сб. – Уфа, 1988. – Вып. 15: Песенные жанры, их межэтнические отношения, фольклорно-литературные связи. – С. 131–140.
10. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. / Б. М. Гаспаров. – Москва : Наука : Восточная литература, 1994. – 304 с.
11. Григорьев В. П. Примечания / В. П. Григорьев, А. Е. Парнис // Творения / В. Хлебников; ред. М. Я. Полякова; сост. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса. – Москва : Сов. писатель, 1987. – С. 653–714.

12. Дуганов Р. В. О классических мотивах у позднего Хлебникова / Р. Дуганов, Н. Перцов // Вестник Общества Велимира Хлебникова / ред. Е. Арэнзон и др. – Москва : Гилея, 1996. – Вып. 1. – С. 131–140.
13. Кузмин М. А. Из записок Тивуртия Пенцля / Кузмин М. А. // Подземные ручьи : романы, повести, рассказы / М. Кузмин. – Санкт-Петербург : Северо-Запад, 1994. – С. 673–683.
14. Ланцова С. А. Некарнавальный карнавал Хлебникова: “Горе и Смех” / С. А. Ланцова // Поэтический мир Велимира Хлебникова : межвуз. сб. науч. тр. / сост. С. А. Ланцова. – Астрахань, 1992. – Вып. 2. – С. 37–45.
15. Лённквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Б. Лённквист. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 234 с. – (Серия “Современная западная русистика”).
16. Старкина С. В. Велимир Хлебников: Король Времени. Биография / С. Старкина. – Санкт-Петербург : Вита нова, 2005. – 478 с.
17. Флакер А. Метаморфоза / А. Флакер // Russian literature. – 1986. – Vol. XX. – № 1. – P. 31–40.
18. Хлебников В. Доски судьбы. Отрывок IV. Одиночество / В. Хлебников // Russian Literature. – 2009. – Vol. LXVI. – Iss. III. – P. 265–336.
19. Хлебников В. Творения / Велимир Хлебников ; [ред. М. Я. Полякова, сост. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса]. – Москва : Сов. писатель, 1987. – 736 с.
20. Шагаль И. В. “Мениппова сатира” / И. В. Шагаль // Литературный энциклопедический словарь / [под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – С. 217.
21. Шалагінов Б. Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва / Б. Б. Шалагінов // Всесвіт. – 2011. – № 3/4. – С. 249–255.
22. Шатова И. Н. Криптографический карнавал в русской литературе 1900-х – 1930-х годов / И. Н. Шатова // Русская литература. – Санкт-Петербург, 2011. – № 2. – С. 190–203.
23. Шатова И. Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса: Исследования и разборы / И. Н. Шатова. – Запорожье : КПУ, 2012. – 312 с.
24. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Е. С. Шевченко. – Самара, 2010. – 39 с.
25. Vroon R. Metabiosis, Mirror Images and Negative Integers: Velimir Chlebnikov and His Doubles / R. Vroon // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / [ed. By W. G. Weststeijn]. – Rodopi ; Amsterdam, 1986. – P. 243–290.

Стаття надійшла до редакції 19.08.2014.

Шатова І. М. Своєрідність карнавальності та гротеска у творчості Велимира Хлебникова

У дослідженні виявлено та систематизовано різні форми карнавальності та гротеска у творчості В. Хлебникова, серед яких – криптографічний карнавал. Проаналізована криптографія відомих карнавальних творів поета. Доводиться спроможність анаграм та криптограм стати засобами карнавалізації та сміхового пародіювання.

Ключові слова: карнавальність, гротеск, криптографія, анаграми, криптографічний карнавал.

Shatova I. Pecularity of carnival and grotesque in the creations of Velimir Khlebnikov

This article discusses the various forms of carnival and grotesque in the creations of V. Khlebnikov (in his poem “The Poet”, plays “Marquise Dezes”, “Death’s Mistake”, the poems “Burluik”, “Kruchyonykh” and others): the carnival grotesque depiction of the people festival and fair life, farcical characters (clowns, fools, tricksters); carnival and the grotesque concept of the body; “merry hell”; masquerade bands; clownish crowning and debunking of the carnival king; the image of the carnival square or its equivalents, including taverns; metamorphosis, dynamic, variable forms, their cheerful relativity; eccentricity of the carnival behaviour, fantastic situations; eccentricity of carnival costumes and masks, the motif of outfit and mask changing; parody, debunking twins; ambivalence of the images, a combination of incongruous; the submission of carnival laughter to the mysterial and their interpenetration. Special attention is paid to the playful nature of the text, including cryptography as a way of discourse carnivalisation. The anagrammatical analysis of several well-known Khlebnikov carnival creations shows that anagrams and cryptograms may become additional means of carnivalisation and comic parody.

In these works of Khlebnikov the principle of conjugation of high and low has become fundamental. Here the scenes of poetic or philosophical nature freely alternate – banal or absurd, ridiculous tragic farce episodes of confusion, mistake. In the guise of characters in the play “Marquise Dezes” and “Death’s Mistake” Khlebnikov ironically reveals the ambivalence of human nature, parodying contemporary artistic environment, as well as the idea of salvation, death and immortality of man. In this case, the poet does not reduce the principal ideas of the mystery of art and literature: purification, simplification and elevation of the soul. In Khlebnikov’s works of carnival and mysterial start mutually penetrate each other, forming a complex ambivalent integrity.

In these creations we are paying attention to the credibility and diversity of carnival forms: from the external forms of the carnival and grotesque to the internal, cosmic, the universal forms (not only the image of the poet-deer, animals and human fraternity, but also the rebellion, mutiny of the natural, objective world against the people, “the revolt of the objects” and so on). Khlebnikov carnival covers the entire universe of the poet, his microcosm and macrocosm, demonstrating a variety of forms and levels of universal, cosmic carnival.

Key words: carnival, grotesque, cryptography, anagrams, cryptographic carnival.