

Оглавление

Алексей Балакин. Ненаписанные воспоминания А. Ф. Кони о Гончарове: Попытка реконструкции 3

Александр Жолковский. Изнанка «Вакханалии» («Цветы ночные утром спят...») 25

Александр Кобринский. Письмо Веры Шварсалон к брату Сергею о подготовке приезда Вяч. Иванова в Судак летом 1908 года.50

Олег Лекманов. Сологуб и Маяковский в «Козлиной песни» Вагинова: дополнения к комментарию 62

Михаил Люстров. Грохочущие парики и разговоры о комплиментах: Эпистола Хольберга о петиметрах в русском переводе XVIII века 67

Лада Панова. Also sprach Zarathustra – così parlò Mafarka il futurista – так говорил и Хлебников 74

2014. № 1

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



Летняя школа по русской литературе

2014 (1)

Тираж 500 экз.



**международная летняя школа
по русской литературе**

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виницкий (Филадельфия, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес, США)
Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,
Финляндия)

Редакция:

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (ответственный редактор),
О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru
<http://schoolsummer.jimdo.com>

ISSN 2307-5945 = Letná škola

Информация об авторах

1. Алексей Балакин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
balakin@inbox.ru
2. Александр Жолковский, профессор университета Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
alik@usc.edu
3. Александр Кобринский, доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
444-44-4@list.ru
4. Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики”, Москва, Россия
lekmanov@mail.ru
5. Михаил Люстров, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия
mlustrov@mail.ru
6. Лада Панова, кандидат филологических наук, Москва, Россия — Университет Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
lada_panova@hotmail.com

Лада Панова
(Лос-Анджелес)

ALSO SPRACH ZARATHUSTRA – COSÌ PARLÒ MAFARKA IL FUTURISTA – ТАК ГОВОРИЛ И ХЛЕБНИКОВ

Ницшеанская генеалогия повести Велимира Хлебникова «Ка» (1915) представляет собой сложно устроенный механизм заимствований, не только из трактата «Так говорил Заратустра», но и из его литературных «потомков», в первую очередь — «африканского романа» Филиппо Томмазо Маринетти «Футурист Мафарка» (1910). Главный герой «Ка», автобиографический «Хлебников», оказывается «внуком» легендарного Заратустры — мыслителя-человеконенавистника, вынашивающего доктрину сверхчеловека, и «сыном» Мафарки — футуристического деятеля в вымышленном арабском государстве, воплощающем доктрину сверхчеловека в жизнь. В настоящей статье повесть «Ка» помещена и в более широкий контекст общемодернистского увлечения Ницше, включая ницшеанство Владимира Маяковского.

Ключевые слова: Ницше, ницшеанство в символизме и футуризме, «Футурист Мафарка» Маринетти, «Ка» Хлебникова, литературная генеалогия одного произведения.

The Nietzschean genealogy of Velimir Khlebnikov's «Ka» (1915) involves an intricate mechanism of borrowings, not only from the treatise *Thus Spoke Zarathustra*, but also from its literary «descendants,» — in the first place, *Mafarka the Futurist: an African novel* (1910) by Filippo Tommaso Marinetti. The protagonist of «Ka,» an autobiographical «Khlebnikov,» could be seen thus as a «grandson» of the legendary Zarathustra (a misanthropic thinker developing the doctrine of superman) and a «son» of Mafarka (a futuristic leader in a fictional Arab state embodying the idea of superman). This paper places «Ka» in a broader context of Modernist imitations of Nietzsche, including the Nietzscheanism of Khlebnikov's fellow Futurist Vladimir Maiakovsky.

Key words: Nietzsche, Nietzscheanism in Symbolism and Futurism, Marinetti's «Futurist Mafarka, » Khlebnikov's «Ka,» literary genealogy.

Повесть Велимира Хлебникова «Ка» (22 февраля — 10 марта 1915) рассматривалась в хлебниковедении не раз. Автором настоящих строк было предложено прочтение, продолжающее не-

многочисленные интертекстуальные находки предшественников, но концептуально отличное от принятых взглядов на писателя. Вопреки тому, что в хлебниковедении интертекстуальный анализ произведений Хлебникова и анализ его жизнетворчества традиционно сводятся к минимуму (ибо кубофутуризм настаивал на своей гениальной прозорливости и обособленности от каких бы то ни было канонов)¹, там выявлялась ницшеанская аура главного героя, автобиографического «Хлебникова», и сюжета в целом, а также жизнетворческая подоплека того и другого [10; 1; 192–203], [11]. В настоящей работе делается следующий шаг в указанном направлении, а именно утверждается, что ницшеанство «Ка» лежало в русле общемодернистского увлечения трактатом Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» (1883–1885, далее — ТГЗ).

1. «Ка», Ницше, ницшеанство русских модернистов

Начну с подборки цитат из произведений Хлебникова, не только жанрово различных, но и относящихся к разным этапам его артистической карьеры. Она наглядно демонстрирует посыл настоящего исследования: писатель легко и артистически эффектно перенимал топику и риторику ТГЗ, ср.:

— «Зверинец» (1909, 1911): *Где толстый блестящий морж... вскапывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая, щетинистая, с гладким лбом голова Ницше;*

— письмо семье Хлебниковых от 21 августа 1915 г. со словами «Так говорил Заратустра» применительно к себе, «черпающему ключом моря числ»;

— «Усадьба ночью, чингисхань!...» (1915): *Заря ночная, заратустры!*;

— «Азы из узы» (1919–1922): *И вновь прошли бы в сердце чувства, / Вдруг зажигая в сердце бой, / И Махавиры, и Заратустры, / И Саваджи, объязтого борьбой;*

— «Новруз труда» (1921): *В лесах золотых / Заратустры, / Где зелень лесов златоуста!*

На этом фоне уже не покажется странным, что главный герой «Ка» воплотил типаж Заратустры.

Хлебников, впрочем, едва ли мог похвастаться тем идеологическим радикализмом и той философской оригинальностью, которыми отмечено ницшеанское видение сверхчеловека. Если в об-

¹ Подробное обсуждение этого хлебниковедческого казуса см. в [20].

разе Заратустры выведен трагический мыслитель и мизантроп, бегущий людей и утверждающий свой божественный статус, автобиографический герой «Ка» — гораздо менее мизантроп и менее мыслитель, а более реформатор, занятый благодеянием человечества. Так, он охотно идет к толпе с проповедью своих ценностей, толпа же самозабвенно ждет его появления, очевидно, веря, что он преобразует ее человеческую, слишком человеческую породу.

Другой откат в прошлое по сравнению с ТГЗ, на сей раз — в традиционные повествовательные схемы, состоит в том, что «Хлебникову» на долю выпадает не трагическое поражение, но победа. Более того, успех поджидает его на нескольких фронтах сразу. Такой всепобеждающий герой напоминает типаж волшебной сказки, за свои подвиги, в частности, за полное опасностей путешествие по иному миру под руководством помощника и с применением волшебного средства, получающий царство и царевну в придачу. Если останавливаться подробнее на параллелях между «Ка» и сказкой, то они таковы. «Хлебников» путешествует по времени и пространству, и даже, всеми правдами и неправдами, добирается до входа в мир иной. Ему помогают: Аменофис (как будет понятно из дальнейшего изложения, его покойный «предок»); его материализовавшаяся душа, Ка; и гурии, «служительницы» мира иного. Имеется в «Ка» и волшебное средство — оно ловко упрястано в один из произносимых Хлебниковым афоризмов: «— Я поступил, как ворон... сначала дал **живой воды**, потом **мертвой**». Царством для Хлебникова становится весь мир, который он реформирует в сверхгосударство, а царевной — Лейли, легендарная возлюбленная Маджнуна (Медлума «Ка»). Таким образом, горькие истины, которыми пропитаны сюжет и словесная ткань ТГЗ, в «Ка» уступают место сказочным, а порой и откровенно фантастическим поворотам сюжета.

Позволю себе два примера произведенных русским футуристом упрощений. Как будто перечеркивая ницшевское презрение к женщинам, лучшая иллюстрация которого — афоризм «Ты идешь к женщинам? Не забудь плетку!» (пер. Ю. М. Антоновского), Хлебников в финале «Ка» дает объятия главного героя и Лейли. Не менее показательны и то, что противоречия между сверхчеловеком и окружающим его миром, в случае ТГЗ — неустранимые, в «Ка» за счет всех перечисленных отклонений от классического прототипа оказываются снятыми. Его финал строится на том, что главный герой стоит на пороге перестройки человечества под свою доктрину сверхгосударства. Противодействия этой ре-

форме тоже изображаются, но в модусе прошлого, а не настоящего.

Установка Хлебникова на «ретро» объясняется не только любимой им эстетикой, соединяющей архаическое и новейшее. Тут сказывается и интертекстуальная генеалогия главного героя «Ка». Заратустра, оригинально выписанная трагическая фигура, своей разрушительно-горькой философией расчистил дорогу одному из своих литературных «потомков», успешному «Хлебникову», и тот пожинает плоды деятельности «предка». О том, какие отношения связывают Заратустру и «Хлебникова» — отца и сына? или деда и внука? — речь впереди.

Культовое произведение Ницше содержит не только максимы индивидуализма, пришедшие по душе Хлебникову как футуристу — разрушителю основ прошлого и созидателю утопически понимаемого будущего, но также развернутое жизнеописание Заратустры. От него-то и «отпочковался» житнетворческий сюжет «Ка». В самом деле, ТГЗ включает в себя: речи, отрицающие общепринятые ценности (Бога и богов; институт государства; и т.д.); бегство из города, добровольное отшельничество, в компании одних лишь зверей (среди которых змея — символ мудрости, а также орел), возвращение в город и учительство, а затем новое отшельничество; знакомство с человечеством и «выдающимся» его представителями — учеными, жрецами и т.д.; сон-притчу; общение с тишиной; познание вечного возвращения, проповедуемого зверями; и, наконец, «тайную вечерю» в обществе высших людей — тени Заратустры, двух королей, последнего папы, убийцы Бога, чародея и т.д. Благодаря этим и другим испытаниям Заратустра получает сверхчеловеческую закалку — превращается в *божество*, если воспользоваться неологизмом из славянизированного хлебниковского словаря¹.

Чтобы опознать в «Ка» сюжетные проекции жизнеописания Заратустры, необходимо прежде совлечь с него замаскированную их египетскую текстуру. Итак, в «Ка» о «Хлебникове» говорится, что он живет в городе, где «на улицах пасутся стада тонкорунных людей», пишет книгу о человеководстве и мечтает о «заводе кровного человеководства»; есть у него и «зверинец друзей». Особенным его делают не только размышления о народе-стаде, но и наличие души-тени, или Ка. (Хлебников свободно модифицирует древнеегипетские представления о душах человека: у него душой-Ка наделены главный герой, Аменофис и некоторые

¹ См., например, в «Зангези».

другие великие представители древности). Ка «Хлебникова», как и тень Заратустры,— странник; перемещается он не только по пространству, но и во времени. По ходу сюжета «Хлебников», как ранее Заратустра, получает исключительный опыт, подобающий одному только сверхчеловеку: встречается с ученым 2222 года (правда, беседуют они все же как равные — о числах), играет в карты с мировой волей (Заратустра беседовал с тишиной), проходит искус одиночеством, а именно удаляется в рощу, где играет на арфе (арфа и другие струнные в контексте ТГЗ — атрибут поэзии и поэтов) и видит вещий сон о Лейли. Наконец, наподобие Заратустры, который в свою очередь повторяет просветительскую миссию Иисуса, «Хлебников» спускается к ожидающим его людям с проповедью. «Ка» завершается ницшевской — и одновременно христологической — сценой, явным сюжетным рефлексом главы «Тайная вечеря» из трактата Ницше, ср.:

Мы сидели за серебряным самоваром, и в изгибах серебра
<...> отразились Я, Лейли и четыре Ка: мое, Виджайи, Асоки,
Аменофиса.

«Ка» и ТГЗ сходятся и в символической обрисовке героев. В частности, из трактата Ницше для своего автобиографического героя Хлебников позаимствовал ручную гадюку в одном эпизоде и удава в другом. Еще один зоо-атрибут Заратустры, орел, мог подсказать автору «Ка» метафорику ворона: она использована в том числе для характеристики главного героя (пример см. выше).

К Ницше — но тут уже через посредство русских символистов — восходит и концепт «вечного возвращения». В «Ка» он реализован сложно устроенным соотношением ««Хлебников»–Аменофис» (Аменофис, он же Эхнатэн, — это, в современной терминологии, Аменхотеп IV (Эхнатон), попытавшийся заменить сложно устроенный пантеон почитанием Атона, древнего солнечного божества¹).

Заратустрианством, кстати, отдает и образ Аменофиса — двойника главного героя и его ролевой модели. В «Ка» Аменофис восстает против существующего порядка — засилья жрецов и многобожия, и не просто восстает, но «увольняет Озириса, Гатор, Себека», в чем можно видеть аналогию с отставкой последнего папы после убийства Бога в ТГЗ. Еще Аменофис задумывается о создании сверхгосударства, в осуществление которого включается «Хлебников».

¹ Подробнее об Эхнатоне в русской литературной традиции включая «Ка» см.: [10; 1; 187–223].

Из других — легендарных — персонажей хлебниковской повести с Заратустрой (в доницшевском прошлом — пророком иранцев) соотносится Медлум, герой персидского эпоса и персарабской культуры. Общим для Заратустры, Медлума, а также главного героя, перенимающего ситуации обоих, является отшельничество и песни.

Несмотря на то, что по ходу сюжета главный герой «Ка» преобразуется в *Übermensch*'а, слово *сверхчеловек* или *божестварь* в нем отсутствует. Что в словаре «Ка» имеется, это семантически дальний родственник *сверхчеловека*, с той же — по сути дела ницшевской — приставкой: *сверхгосударство*. Получив от Ницше урок отрицательного отношения к отдельным государствам (каждое из них понимает добро и зло по-своему, и, следовательно, сверхчеловек должен преодолеть и упразднить самый институт государства), Хлебников вводит идею единого политического ландшафта мира.

Влиянием Ницше отмечена даже и стилистика «Ка». Чтобы увидеть это, необходимо перечитать его непредвзято, игнорируя известное признание Хлебникова из «Своися». Оно состоит в том, что импульсом к созданию «Ка» послужили пушкинские «Египетские ночи». Конечно, неоконченные «Египетские ночи», с 1837 года и вплоть до 1920-х годов печатавшиеся в виде прозы с одной стихотворной импровизацией, на тему «Cleopatra e i suoi amanti» [Клеопатра и ее любовники]¹, вполне могли подтолкнуть Хлебникова к Египту, к топике любви и судьбы, а структурно — к размыванию границ между жанрами (в «Ка» представлены проза, стихи и драматические вставки), однако господствующее мнение, что Хлебников сориентировал на Пушкина еще и стилистику «Ка», не выдерживает критики. Так, «Ка» далек от чистой, энергичной, предельно лаконичной (или, по выражению Льва Толстого, «голой») манеры Пушкина, как полагали Ю. Н. Тынянов и Г. О. Винокур². Отсутствуют в нем и признаки «умной» прозы.

¹ См.: [10], [12].

² Ю. Н. Тынянов сделал первый шаг в указанном направлении: «Эта проза, **семантически ясная как пушкинская**, убедит их, что вопрос вовсе не в “бессмыслице”, а в новом семантическом строе и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской “зауми” (смысловой, а не бессмысленной) до “логики” его прозы» [15; 220]. Его мнение нашло поддержку у гораздо более требовательного к Хлебникову Г. О. Винокура. В его описании «Ка» — редкий образец удачного произведения Хлебникова с такими пушкинскими чертами, как «чи-

Скорее, это «проза поэта» — шумная, многословная, риторически приподнятая, с отступлениями, посторонними к повествованию образами, наконец, отмеченная синтаксическим разнообразием. Ее «изюминка» — повышенный метафоризм, обилие афоризмов, игра слов (и заумь), дидактический характер — в общем, риторическая арматура ницшевского ТГЗ¹. Приведу ницшеподобные афоризмы «Ка». Вот учение «хлебниковского» Ка о словах-глазах и словах-руках: «есть слова, которыми можно видеть, слова-глаза и слова-руки»; вот игра словами в реплике ученого 2222 года:

Язык... — вечный источник знания... **время так же относится к весу, как бремя к бесу;**

а вот речь «Хлебникова», внутренняя, но с элементами учительства, показывающая его как власть имеющего:

Я поступил, как ворон... сначала дал живой воды, потом мертвой. Что ж, второй раз не дам!

Хлебников, разумеется, не единственный русский модернист, избравший Ницше в соавторы. Но вот что характерно. Его современники любили подчеркивать свою причастность к Ницше, например, соответствующими заглавиями, он же втягивал Ницше и Заратустру лишь в игру словами. В случае «Ка» и других хлебниковских произведений, непосредственно продолжающих ТГЗ, ни имен Ницше или Заратустры, ни выражений типа *сверхчеловек* или *тайная вечеря* читатель не встретит. Одна из возможных трактовок потаенного ницшеанства «Ка» могла бы состоять в том, что у Хлебникова отсутствовала литературная рефлексия, т.е. он не отдавал себе отчета в том, что работал в готовом каноне.

О модернистской моде на имитации ТГЗ дает представление поэзия 1900-х гг. — например, «Песнь Заратустры» Николая Гумилева (1903–1905) и диптих Эллиса (Льва Кобылинского) «На

стога линии, легкой и четкой, как пушкинский почерк», «синтаксической скупостью» и «ровностью фразы» [5; 205]. Р. В. Дуганов продолжил анализировать прозаическое слово Хлебникова в том же духе, но без отсылок к Пушкину: «Хлебников в прозе удивительно немногословен и как будто совершенно чужд стихии описывания и рассказывания... “[У]мная” проза его на редкость скупа и сжата, словно обычный человеческий язык давался ему трудней языка “священного”... Собственно хлебниковское прозаическое слово... конструктивно, а не изобразительно» [7; 304].

¹ Стилистика Хлебникова в связь с Ницше ранее была поставлена в [17; 59, 81].

мотив из «Заратустры»» (сб. «Иммортиели», 1904). Эллис, любитель отзываться на популярные темы, особенно показателен:

Как ствол полусгнивший, в лесу я лежал,
И ветер мне гимн похоронный свистал,
И жгло меня солнце горячим лучом,
И буря кропила холодным дождем...
Семь дней, семь ночей, чужд житейской тревоги,
Как мертвый, я в грезах безумных лежал,
Но круг завершился, и снова я встал,

Заратустра, плясун легконогий!

Я вижу, весь мир ожидает меня,
И ветер струит ароматы,
И небо ликует в сиянии дня <...>
Весь мир принимает подобие сада,
Веселое царство детей!
Вновь сердце трепещет... вновь пестрой толпою
Вкруг звуки и песни парят <...>
Мне снова открыты все в мире дороги,
Повсюду я встречу привет,
Со мной закружится весь свет!..

Заратустра, плясун легконогий! (1)¹.

До «Ка» (а также после него) ницшеанство впитывала и модернистская проза, например, симфонии Андрея Белого². О том, что они были на слуху у Хлебникова, свидетельствует переключка между тропом «морж с внешностью Ницше» в «Зверинце» (цитату см. выше) с «Симфонией (2-й, драматической)» (п. 1902), где чертами Ницше наделен кучер:

3. ... На козлах сидел потный кучер с величавым лицом,
черными усами и нависшими бровями.

4. Это был как бы второй Ницше.

Начальный этап артистической карьеры Хлебникова, когда он на правах молодого таланта посещал «башню» Вячеслава Иванова, позволяет высказать следующую культурологическую гипотезу. Будущий футурист усваивал ницшеанство уже находясь в кругу символистов, о чем косвенно свидетельствует его письмо 1912 г., адресованное Иванову:

¹ Ср. также «Воскресенье» Константина Бальмонта в сборнике периода своей второй эмиграции поэта «Мое — ей» (1923).

² См. об этом, например: [19; 68–69, 103].

[Е]сли бы души великих усопших были обречены... скитаться в этом мире, то они, утомленные ничтожеством других людей, должны были избирать как остров душу одного человека, чтобы отдохнуть и перевоплотиться в ней. Таким образом душа одного человека может казаться целым собранием великих теней [9; 296].

Здесь узнается известный афоризм Ницше «Счастье историка»:

Когда мы слушаем остроумных метафизиков и мистиков, то чувствуем себя «нищими духом», но вместе с тем сознаем, что нам принадлежит прекрасное, вечно изменяющееся царство весны и осени, лета и зимы, а их царство — царство мистическое с его серыми, холодными, бесконечными туманами и тенями». Так рассуждал сам с собой во время прогулки в солнечное утро тот, у которого при изучении истории обновляется не только дух, но и сердце. В противоположность метафизикам, он счастлив тем, что **в нем живет не одна бессмертная душа, но много смертных душ**¹ («Человеческое, слишком человеческое», пер. В. Бакусева, раздел «Смешанные мнения и изречения», № 17).

Заретушированный пересказ Ницше наверняка преследовал прагматические цели — послужить пропуском в тот интеллектуальный клуб, каковой являла собой «башня» Иванова. Из этого и обсуждавшихся выше примеров взаимодействия Хлебникова с символистами по линии ницшеанства можно заключить, что именно в рамках символистских мод сложилась его жизнетворческая миссия: пророка заратустрианского толка; сверхчеловека, проживающего исключительную жизнь; наконец, гения, которому подвластны все стихии мира. Но интереснее другое. От письма Хлебникова 1912 года рукой подать до «Ка», где он тоже мыслит свою душу местом «сходки» душ великих героев древности, а свою личность — достойной общества своих кумиров.

В «Ка» обнаруживается и более непосредственный рефлекс все той же общемодернистской моды на ницшеанство. Вводя сцену с Павлом Филоновым и его картиной «Пир королей»², на сюжет главы ТГЗ «Тайная вечеря»³, ср.:

¹ Цит. по: <http://nicshe.net>.

² Идентификация художника и его картины в «Ка» давно стали общим местом хлебниковедения.

³ См. об этом работу Сергея Попова «Фридрих Ницше в русской художественной культуре» на веб-сайте «Фридрих Ницше» (<http://www.nietzsche.ru/influence/art/popov/>).

Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби,

Хлебников тем самым предвещает финальный триумф своего героя — «тайную вечерю» à la Заратустра, с компанией, состоящей из «Хлебникова», Лейли, его Ка и Ка великих исторических деятелей за русским самоваром.

2. «Ка» и ницшеанство Маринетти

«Ка» наследует ТГЗ не по принципу «сын-отец», а по принципу «внук-дед», потому что в промежуточной ипостаси «отца» выступает «Футурист Мафарка. Африканский роман», ницшеанское произведение Филиппо Томмазо Маринетти, открывшее дорогу футуристическому движению внутри европейской, а там и русской культуры. Сопоставление двух футуристических «потомков» ТГЗ, к которому мы переходим, позволит уяснить, как и почему в «Ка» ницшевский *Übermensch* оказался перенесенным в Египет и — шире — Африку, а также почему из мыслителей-мизантропов он «мутировал» в деятеля, занятого будущим человечества основательнее, чем преодолением человеческого в себе.

Общеизвестно, что ницшеанством будущий автор «Футуриста Мафарки» «заразился» еще в свой дофутуристский период (дополнительное сходство с Хлебниковым!) от Габриэле Д'Аннунцио, открыто проповедовавшего ницшеанский культ сильного человека. Маринетти, правда, отрицал, что герой его романа, Мафарка-эль-Бар, имеет отношение к Заратустре, однако и формат романа, а именно жизнеописание сверхчеловека, и заратустрианская миссия главного героя говорят сами за себя¹. Так мы вплотную подошли к тому, что Маринетти, пересоздавший мыслителя-Заратустру в ницшеанского деятеля и проповедника политико-эстетической доктрины футуризма, оказался посредником между ТГЗ и «Ка».

Теперь несколько слов о том, как «Футурист Мафарка» под-сказал Хлебникову египетскую и — шире — африканскую его повести. Деяния Мафарки происходят в Африке, в вымышленном арабском государстве. Основанием для такого решения послужило то, что Маринетти родился и вырос в Александрии; соответственно, он считал Африку «своей». Хлебников в Африке

¹ И сделались энциклопедическими фактами, о чем см.: [18; 243–244].

не бывал и историю этого континента знал посредственно, что особенно заметно на фоне символистов и Гумилева, интересовавшихся Египтом, Карфагеном, народами тогдашней Африки полупрофессионально. Под влиянием Маринетти он тем не менее обратился к африканской топике. Чтобы замаскировать заимствование, Хлебников в «Ка» совершает временные скачки из современности то в Египет эпохи Аменхотепа IV, то в природные — и при том архаические — локусы африканского континента типа Нила или водопада. Для изображения Древнего Египта он воспользовался, как было показано Хенриком Бараном, знаниями своего приятеля, профессионала-египтолога Франца Баллода (см. об этом: [2], [3]). Что касается временных скачков, то они дополнительно создают столь важные для «Ка» эффекты «машин времени»¹ и метемпсихоза.

Опубликованный архив Хлебникова его знакомства с «Футуристом Мафаркой» не подтверждает, однако сомневаться в том, что оно состоялось, не приходится. Именно к середине 1910-х гг. артистические траектории итальянского футуриста номер один и русского будетлянина предельно сблизились.

«Футурист Мафарка» был написан по-французски (а французский был тем языком, на котором Маринетти получил образование, и которым владел Хлебников) и вышел в Париже в начале 1910-го г. (правда, с 1909-м г. на обложке), под названием «Mafarka le futuriste. Romain Africain». Ставка на то, что мизогинизм, порнография, зверские деяния Мафарки, включая потрясающие военные победы, наказание предателей и женщин, самостоятельное, без женского участия, зачатие сына и наследника, общение с ушедшими в мир иной родителями (а также с мумией матери), шокирующие афористические заявления типа «война — единственная гигиена мира», оскорбят буржуазного читателя и спровоцируют скандал, полностью оправдала себя. Когда за французским изданием последовало итальянское (перевод на итальянский был выполнен секретарем писателя), Маринетти был вызван в миланский суд по обвинению в имморализме. Слава создателя Мафарки скоро докатилась и до России. Свидетельство тому — группа «Гилея», переименовавшая себя в кубофутуристическую группу. В 1914 г. в составе издания «Маринетти. Футуризм» были опубликованы «Предисловие к “Футуристу Мафарке”» и «Речь Футуриста Мафарки» (в переводе М. Энгельгардта [8; 24–26; 26–38]). Предисловие, кстати, сообщало читателям о многожанровости «великого романа брандера», кото-

¹ О мотиве «машин времени» в «Ка» см.: [7; 317].

рый «полифоничен, как наши души»: «это одновременно лирическая песнь, эпопея, роман с приключениями и драма» [8; 24]. В духе предисловия Маринетти и, конечно, его романа Хлебников тоже смешал жанры и тоже создал полифонию душ — в виде собрания Ка разных исторических деятелей, оно же — «тайная вечеря». Еще в «Предисловии к “Футуристу Мафарке”» будущее «предсказывалось» в виде царства могущественных мужчин:

Во имя человеческой Гордости... я объявляю вам, что близок час, когда мужчины с широкими висками и стальными подбородками будут чудесно порождаться единственно усилием своей чудовищной воли гигантов с непогрешимыми жестами... Я объявляю вам, что дух человеческий есть непривыкший к работе яичник... Мы оплодотворим его [8; 26].

Столь радикально-мужская и драматически напряженная картина мира, оригинальная в той мере, в какой она по-футуристски развивала ницшеанство, в «Ка» подверглась упрощающему смягчению (те же операции, но только в отношении ТГЗ, рассматривались в § 1).

Полный перевод «Футуриста Мафарки» на русский язык, выполненный Вадимом Шершеневичем, появился в печати в 1916 г., т.е. после «Ка». Это обстоятельство оставляло Хлебникову две возможности для знакомства с романом Маринетти: в оригинале по-французски или же в пересказе более просвещенных в европейской литературе, чем он, знакомых.

К созданию «Ка», помимо «Футуриста Мафарки», Хлебникова наверняка подстегнул и приезд Маринетти в Россию январе 1914 г. с братским футуристическим визитом. Ряд представителей русского футуристического движения, от имени которого Маринетти и получил приглашение, во время его выступлений и обедов с ним демонстративно отмежевывались от него. Были и случаи откровенного манкирования таких вечеров. Раскол общеполитического фронта удивил Маринетти, мечтавшего всем миром навалиться на цивилизацию, дабы расчистить ее для созидания такого будущего, которое было бы оторвано от прошлой культурной ситуации, в частности, от музеев, старой архитектуры, литературной и прочей классики.

Афронт, устроенный Маринетти непосредственно Хлебниковым, диктовался, очевидно, тем, что Хлебников не признавал никаких других авторитетов, кроме собственного. Вместе с Бенедиктом Лившицем — как рассказано в «Полутороголазом стрельце» последнего — он написал листовку-манифест «На

приезд Маринетти в Россию», в которой, правда, перед сдачей в типографию смягчил некоторые формулировки. Что в окончательной редакции осталось, это настороженно-воинственные нотки и общий иронический настрой:

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве <речь о «Бродячей собаке», не только стоявшей на пересечении Итальянской улицы с Михайловской площадью, как это обычно комментируется, но и отданной под встречу с итальянцем Маринетти.— Л. П.>... припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы. ...

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопства на баранах гостеприимства¹.

Кстати, «На приезд Маринетти...» предвещает «Ка» кастовым делением всего человечества: в манифесте — на *людей воли* и остальных *баранов*, а в повести — на «Хлебникова», его *зверинец друзей* и *стада тонкорунных людей*. На публичной лекции Маринетти свою листовку-манифест Лившиц и Хлебников раздавали недолго. Их контрпропаганду быстро пресек Николай Кульбин, один из инициаторов приезда Маринетти, действовавший в целях общезутиристского сплочения. Отношения Хлебникова с Кульбиным до того накалились, что он затеял дуэль, которая, однако, не состоялась по причине не принятого Кульбиным вызова. Перестав посещать выступления Маринетти, Хлебников взялся за написание оскорбительного открытого письма с уничижительным приравниванием Маринетти к «французику из Бордо», опоздавшему со своим приездом в Россию на сто лет, т.е. на языке итальянских и русских футуристов — к «прошлякам». Письмо при жизни Хлебникова опубликовано не было².

Более продуктивной, ибо художественной, реакцией Хлебникова на визит Маринетти и стал «Ка». Если рассматривать его в рамках интертекстуально-психоаналитической теории «страха влияния», то перед нами — явный случай соперничества с успешным предшественником. Происходит оно, правда, по сценарию, Харольдом Блумом вроде бы не предусмотренным. Вытесняя Маринетти из (под)сознания, Хлебников присваивает его сюжетные ходы, идеологические послы, особую — примитивную,

¹ Подробности визита Маринетти см. в [1].

² Подробнее о Хлебникове и Маринетти в 1914 г. см.: [14; 128–131].

африканскую — эстетику. Более того, он «перелицовывает» дважды заемный образ футуриста-ницшеанца так, чтобы выступить в написанной Ницше-Маринетти роли самому. Наверное, если бы кто-то поинтересовался у Хлебникова, не восходит ли его «Ка» к «Футуристу Мафарке», его ответ был бы таким же, как реальный ответ Маринетти на вопрос о ницшевском генезисе его романа. Налицо типичный для футуристов комплекс «мнимого сиротства»: «свое» произведение строится на переписывании «чужого» и тем самым на его отмене, а сопутствующие этому произведению декларационные авторские заявления дезавуируют предшественника или же оспаривают его влияние.

Продолжая обсуждать родственность «Футуриста Мафарки» и «Ка», а также их зависимость от ТГЗ и тем самым неизбежную вторичность, обратим внимание на ту позицию, которую автор занимает в отношении своего героя. Между Мафаркой-футуристом и его создателем имеется определенный зазор, в общем сходный с тем, как устроен ТГЗ. В самом деле, Мафарка — эпический персонаж, поданный в 3-м лице и помещенный в экзотическую обстановку, явно далекую и от Маринетти, и от современной цивилизации. Хлебников, напротив, дает слияние трех ипостасей, героя, автора и перволичного рассказчика, причем до полной неразличимости. Так он переводит идеологический капитал, заработанный сначала Ницше, а потом Маринетти, на себя одного¹.

¹ Иначе устроен другой «предшественник» «Ка» — «Божественная комедия». Там Данте тоже путешествует, но только не по времени, а по загробной вечности, и тоже встречает на своем пути множество исторических и легендарных теней. Как и Хлебников в «Ка», Данте в «Божественной комедии» выступает в трех ипостасях. При этом каждая из них транслирует особую точку зрения. Данте в авторской инстанции — искусный, сведущий в вопросах философии, религии, морали, истории, литературы, блестяще овладевший литературным жанром загробного путешествия и, наконец, как и Хлебников, желающий при помощи своего произведения вывести человечество из состояния несчастья к состоянию счастья, выстраивает загробные эпизоды так, чтобы они раскрыли всю неопытность и замешательство своей другой ипостаси: героя. И действительно, Данте-герой в вопросах морали, мудрости, религиозного настроения, понимания всего происходящего сильно уступает своим вожатым — Вергилию и особенно Беатриче. Выигрывает от такой конструкции читатель, который легко может идентифицировать себя с несовершенным персонажем, взыскующим очищения и личного спасения. Данте в третьей инстанции, рассказчика, привносит еще одну точку зрения. Это происходит благодаря тому, что повествование построено не как

Как и Заратустра, герои Маринетти и Хлебникова созданы с определенным прагматическим расчетом: насаждения нового идеала и нового мифа современности, и, через них, обеспечения культа своим создателям. В согласии с образом Заратустры, но не с Мафаркой, «Хлебников» подан еще и как пророческий персонаж, причем успешный. В роли Заратустры как гонимого пророка выступает Аменофис, реформатор многобожия и создатель концепции сверхгосударства. Именно он вступает в смертельный для себя конфликт со жречеством.

Если говорить подробнее о мотиве конфликта, то противостояние Аменофиса и жрецов может считаться приблизительным эквивалентом следующей цепочки эпизодов в романе Маринетти: Мафарка отстаивает принадлежащий ему по праву наследства город Тэлли-эль-Кибир, захваченный предателем-дядей, с оружием в руках; народ Тэлли-эль-Кибира берет сторону дяди. В обоих случаях столкновение героя с обществом может закончиться или же заканчивается его гибелью. А что же «Хлебников»? В отличие от Аменофиса, своего прошлого воплощения, и от Мафарки он занят локальными конфликтами — в современной литературе. В финале «Ка», который носит не только житнетворческий, но и метатекстуальный характер, он выясняет отношения с современными поэтами — двумя ушедшими из жизни самоубийцами (эгофутуристом Иваном Игнатьевым (наст. фамилия Казанский) и Надеждой Львовой, из брясовского круга) и соратником по кубофутуризму Маяковским:

Один мой знакомый... думал как лев, а умер, как Львова. Ко мне пришел один мой друг, с черными радостно жестокими глазами, и подругой. Они принесли много сена славы, венков и цветов. Я смотрел, как Енисей зимой. Как вороны, принесли

«репортаж», ведущийся с места событий. Оно как бы записано *post factum*, когда цели путешествия по Аду, Чистилищу и Раю, а именно очищение от грехов, встреча с любимой Беатриче, а в метаплане — создание еще одного загробного путешествия, способного конкурировать с вергилиевым, известны. Так благодаря разнообразию точек зрения, возникает полифония, а вместе с ней — и многоплановость «Божественной комедии». В письме Данте к Кан Гранде делла Скала (возможно, поздней подделке) говорится о том, что у «Божественной комедии» имеются четыре плана: буквальный, аллегорический, моральный и анагогический (или мистический). На этом фоне хлебниковское «Ка» выглядит упрощенно-идеологически: он нацелен лишь на создание одного плана, житнетворческого, который проведен слишком спрямленно — и в то же время слишком по-сказочному.

пищи. Их любовная дерзость дошла до того, что они в моем присутствии целовались, не замечая спрятавшегося льва, мышата¹!

Сравнение других поэтов с *львами* и *мышатами*, а также издевательски приписанная Маяковскому атрибутика литературного почета, *сено славы, венки и цветы*, для Хлебникова, персонажа и автора, оказывается исключительно выгодным. Себя он изображает пребывающим в других измерениях — машины времени, метемпсихоза. Там его внимания ищут Лейли и души великих умерших. И именно там весь этот легендарный контингент, позаимствованный из истории и литературы, сплывается вокруг него.

В контексте романа Маринетти становится понятно, что отношения «Аменофис — «Хлебников»», в сущности, того же характера, что отношения Мафарки-отца и Газурмаха-сына. Мафарка зачинает исключительного героя — «*sublime uccello del cielo, dalle ali melodiose*» [великолепную небесную птицу с мелодичными крыльями], еще более могущественного, чем он сам. Делает он это усилием одной своей мужской воли, а не привычным актом оплодотворения женщины. К процессу «оформления» физического тела Газурмаха подключена и техника (футуристская тематика!). Через поцелуй сына в губы Мафарка передает ему свою душу. Это — заранее задуманный акт жертвенного самоубийства, совершаемый во имя будущего. Наследуя мотив передачи души через поцелуй, Хлебников расставляет акценты по-иному, в духе программного для «Ка» метемпсихоза. У Аменофиса и «Хлебникова» имеется одна душа на двоих; соответственно, ее передача от предка к потомку может осуществиться только со смертью предка, ср. слова умирающего Аменфиса:

— Иди и дух мой передай достойнейшему! — сказал
Эхнатэн, закрывая глаза своему Ка. — Дай ему мой поцелуй.

«Доставка» поцелуя от одного к другому происходит благодаря медиации перемещающегося по времени Ка Аменофиса. Любопытно, что за протекшие века поцелуй Аменофиса не потерял «запаха пороха», т. е. и ольфакторно остался привязан к его насильственной смерти.

Более того, как когда-то Маринетти Гарзумаха, так теперь Хлебников себя изображает сверхчеловеком будущего, чьи спо-

¹ Идентификация этих трех писателей в приведенном отрывке см. в [16; 701].

способности и возможности превышают что-либо виденное человечеством. Заимствование по этой линии выдают два мотива: юности и крыльев. Юны и сам «Хлебников» (в период написания повести — 29-летний!), и его Ка — *наш юноша*. Что касается крыльев, то это постоянный атрибут пусть и не самого «Хлебникова», но его Ка. На крыльях Ка путешествует с перелетными птицами, в стае красных журавлей, подчиняясь «могучей журавлиной трубе **воинственных предков**»¹. То, что «Хлебников» — герой, производный даже не от Мафарки, а от его сына, лишнее свидетельство в пользу предложенной для осмысления «Ка» генеалогической цепочки: Заратустра (дед) — Мафарка (отец) — «Хлебников» (внук одного и сын другого).

Несмотря на то, что у обоих футуристов заратустрианский типаж из чистого мыслителя мутировал в деятеля, он сохранил некоторые рефлексии мыслителя. Таковыми могут считаться афоризмы, претендующие на универсальные императивы. Самый нашумевший из афоризмов Мафарки (в дальнейшем использовавшийся Маринетти независимо от своего героя) провозглашает доктрину милитаризма: «*la guerra sola igiene del mondo*» [война — единственная гигиена мира]. Мафарка выходит к населению своего наследного города с «футуристической речью», опять-таки антигуманистического содержания. Об афоризмах «Хлебникова» и о его общении с народом «стадом» говорилось выше; здесь замечу лишь, что в «Ка» собственно речь перед народом опущена. Еще мыслителями — правда, с уклоном в деятельность — Мафарку и «Хлебникова» делают их концепции будущего (сын-сверхчеловек; сверхгосударство).

Отдельный вопрос — как футуристические и просто императивы Мафарки и «Хлебникова» соотносятся с той экзотической (архаической, явно не современной, т. е. не урбанистской) обстановкой, в которой они пребывают. Маринетти в главе 9 своего романа, «Футуристическая речь», вкладывает в уста своему герою высокомерно-наплевательские слова, адресованные когда-то предавшим его, а теперь приглашающим его править горожанам Тэль-эль-Кибира. Характерно, что Мафарка производит словесное бичевание народа, а потом делится с ним своими планами по зачатию Газурмаха, сорев-

¹ Полет (квази)человека с перелетными птицами позаимствован из сказки Ганса Христиана Андерсена «Дочь болотного царя», оказавшую сильное влияние на русскую египтоманию, о чем см.: [10; 1; 74, 94–95].

нуясь со звуками грома. Разразившаяся далее гроза, метонимически и метафорически символизирующая мощь его футуристической речи, тут же уносит жизни некоторых из его слушателей. На этом фоне хорошо видно, что «Хлебниковым» идеологемы русского кубофутуризма проговариваются едва-едва. Собственно, к ним могла бы быть причислена лишь доктрина сверхгосударства — явный аналог институции 317 Председателей Земного Шара, которой прославился писатель и кубофутуризм в целом.

Впрочем, доктрина сверхгосударства до какой-то степени вступает в противоречие с самой идеей футуристического будущего. Во-первых, она поступает к «Хлебникову» от «прошляка» Аменофиса; во-вторых, для ее реализации требуется союз «Хлебникова» с душами-Ка других таких же «прошляков», как Аменофис. Ср. эпизод, логически предшествующий финальной «тайной вечере»:

– Садитесь, — произнес Аменофис...

Все сели. Костер вспыхнул, и у него, собравшись вместе, беседовали про себя 4 Ка: Ка Эхнатэна, Ка Акбара, Ка Асоки и наш юноша. Слово «сверхгосударство» мелькало чаще, чем следует. Мы шушукались.

Метемпсихоз, он же — ницшевское «вечное возвращение», с которым коррелирует как идея сверхгосударства, так и образ главного героя, тоже являет собой отказ от футуристического пафоса цивилизационного разлома, который должен прийти на будущее. Думается, что в этих вопросах Хлебников ведет себя не как футурист, а как выученик русских символистов.

«Хлебников» сходится с Мафаркой, но расходится с ТГЗ, своей притягательностью для женщин. Мафарка — это дон-жуан и садист. Так, он получает наложниц в награду за взятие Тэлль-эль-Кибира; в порядке аттракциона для гостей, пирующих с ним в его тэлль-эль-кибирском наследном дворце, скармливает двух танцовщиц хищным рыбам — обитательницам своего домашнего аквариума; не поддается соблазнительной — мистической, прекрасной в своей наготе — незнакомке Колубби, которая его обнимает в точности как Лейли «Хлебникова», ибо нуждается в силах для зачатия сына; и т.д. Список «Хлебникова» короче и платоничнее, однако входящие в него женщины оставляют по себе более сильное впечатление. На протяжении всего сюжета «Ка» к герою тянется Лейли. Кроме того, с ним заигрывают две прекрасные гурии. «Хлебников» вводит их в обман, измазав-

шись клюквенным соком, имитирующим кровь¹, а они, полагая, что он — воин, умерший на поле сражения достойной смертью, развлекают его плясками, кстати, в духе соответствующих сцен «Футуриста Мафарки». К мертвым «Хлебников» доступа все-таки не получает. Разгадав его проделку, гурии пишут для него его же красными чернилами «Вход посторонним строго возбраняется»².

И последнее о влиянии Маринетти. Попав под обаяние милитаристской терминологии «Футуриста Мафарки», Хлебников занял неоднозначную позицию в отношении войны, что вообще говоря для него было не характерно. В «Ка» милитаристский настрой перетекает в пацифизм и обратно — и это при том, что,

¹ Тут Хлебников вступает на территорию Александра Блока, автора двух «Балаганчиков». В пьесе «Балаганчик» (1906) Блок обнажает театральную — техническую — подоплеку изображаемой актерами смерти:

*Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжким
деревянным мечом. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из
головы его брызжет струя **клюквенного сока**.*

<П а я ц > (пронзительно кричит) Помогите! **Истекаю клюквенным соком!**

Сходное остранение есть и в стихотворении «Балаганчик» (1905): *Страшный черт ухватил карапузика, / И стекает клюквенный сок. // <...> / Вдруг паяц перегнулся за рампу / И кричит: «Помогите! / Истекаю я клюквенным соком! / Забинтован тряпницей! / На голове моей — картонный шлем! / А в руке — деревянный меч!»*. Не стоит, впрочем, исключать того, что Хлебников сознательно, в игровой или даже провокативной манере, процитировал Блока.

² В этом эпизоде переработан, возможно, в порядке игры, эпизод из хорошо известных Хлебникову «Подвигов Великого Александра» (п. 1909) Михаила Кузмина: Александр, покоритель вселенной, отказывается подступить и к миру иному. Вход туда ему преграждает сладкий отрок со словами: «[Э]то — обитель блаженных; сюда никто не может вступить живым, ни даже ты, дошедший до этого места, куда не заходила человеческая нога» и т.д. У Хлебникова вместо отрока действуют очаровательные гурии, а сам запрет формулируется как готовое клише — официальная надпись при входе в закрытый объект.

Сама идея надписи над входом в потустороннее царство, разъясняющая его сущность, восходит к надписи в Ад в 3-й песне дантовского «Ада»: *«Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente / <...> / Lasciate ogne speranza, voi ch' intrate»* (1–9) и т.д. (в пер. Д. Е. Мина — *Здесь мною входят в скорбный град к мученьям, / Здесь мною входят к муке вековой, / Здесь мною входят к падшим поколеньям / <...> / Оставь надежду всяк, сюда идущий!*).

например, в «Детях выдры» опозитивированы военные походы, а «Война в мышеловке» построена как гуманистическое отрицание войны, уносящей жизни юношей. В «Ка» из милитаристской метафоры соткан мотив могущества главного героя — наряду с мотивом функционирования сообществ, будь то современного городского, Древнего Египта при Аменофисе или примитивного африканского где-то у водопада. Кроме того, хотя себя Хлебников портретирует как мирного горожанина в котелке, своего двойника-Ка он изобразил военным — часовым, а своего «предка» Аменофиса — объектом военного нападения и охоты. Аменофис, кстати, может рассматриваться как жертва войны, принесенная на алтарь того мира, который «Хлебников» хочет установить при помощи институции сверхгосударства. Идеей пацифизма пронизан и нумерологический проект по искоренению войны, основанный на простейших математических операциях с числом 317¹. Ср. подборку примеров:

«Я живу в городе,... где городская управа зовет Граждан помогать **войнам**, а не **воинам**... Я предвижу ужасные **войны** из-за того — через «ять» или «е» писать мое имя»;

«— Здравствуйте, — кивнул Аменофис головой... Разве не вы дрожали от **боевого крика** моих предков?»²;

о Филонове: «Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на **войну**? Он ответил: “Я тоже **веду войну, только не за пространство, а за время**. Я сижу в **окопе** и отымаю у прошлого клочок времени. Мой **долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство**”»;

«[Я] **выбрил наголо** свою голову, измазал себя **красным соком клюквы**, ... обвязался поясом, залез в могучие мусульманские рубашки и надел чалму, приняв вид только что умершего. **Между тем Ка делал шум битвы**: в зеркало бросал камень, грохотал подносом, дико ржал и кричал на «а-а-а». ... Очень скоро к нам прилетели две прекрасных удивленных гур...; я был принят за умершего...»;

«Ка было приказано... держать **стражу**. Ка **отдал честь, приложился к козырьку** и исчез, серый и крылатый. На следующее утро он **доносил**: “Просыпается: я — около”» (**винтовка** блеснула за его плечами)»;

¹ Правда, такое назначение числа 317 можно вычитать из «Ка» на фоне других текстов Хлебникова. Подробнее о нумерологии Хлебникова см.: [13].

² Ср. еще про древние времена: «— Тогда, — вздохнул почтенный старик с мозолистым лицом, — все было иначе. ... [М]ы не **боремся** с Ганноном, **вырывая мечи и ломая их о колено, как гнилой хворост**, и покрывая себя **славой**. Он ушел снова в море».

«Падение сов... удивило меня. Я верю, что перед очень большой **войной** слово «пуговица» имеет особый пугающий смысл, так как еще никому **не известная война будет скрываться, как заговорщик...** в этом слове, родственном корню “пугать”»;

выстрел, убивший Аменофиса, его Ка передает «Хлебникову» через поцелуй с «**запахом пороха**»¹.

3. Еще о ницшеанстве Хлебникова

Итак, одной ногой «Ка» стоит в символизме — отсюда тяга Хлебникова к архаике, жизнетворческий абрис главного героя, метемпсихоз в союзе с египтоманией, другой же в футуризме — отсюда тематическое наполнение его архаики, эстетика примитива, описание цивилизационных прорывов, которые случатся в будущем, и фигура (слегка) воинственного сверхчеловека, занятого судьбой человечества. Обе эти традиции скрепляются ницшеанством.

Так понимаемая картина хлебниковского увлечения ТГЗ будет явно не полной без учета еще двух обстоятельств.

Во-первых, в конце жизни Хлебников повторно «переписал» ТГЗ — и тоже с прицелом на себя и свое возвеличение. Речь идет о «Зангези», согласно авторскому жанровому определению — «сверхповести», т. е. *повести* с ницшевской приставкой *сверх*⁻². Любопытно, что главный герой сверхповести (на самом деле, пьесы) как будто расписывается в своем заратустрианстве, применяя по отношению к себе славянизированный эквивалент сверхчеловека: **Я божестварь на божествинах!**; **А я, божестварь, одинок** (Плоскость XIV).

Во-вторых, завуалированное ницшеанство Хлебникова до сих пор пребывало в тени неприкрытого ницшеанства Маяковского, его ближайшего кубофутуристского соратника (а судя по «Ка»,

¹ В «Ка» узнаются и другие литературные традиции, здесь подробно не рассматриваемые: современный человек «на пиру» выдающихся представителей древности (по аналогии с «Божественной комедией»); убийство короля на охоте; обезьяний мотив, получивший прописку не только в африканском топосе, но и в индийском; и др. Имеются прототипы — но более близкие по времени, символистские, — у нумерологии, метемпсихоза (до Хлебникова ему отдали дань Валерий Брюсов, Бальмонт, Максимилиан Волошин и многие другие писатели, которых кубофутуристы отрицали) и историософии «Ка».

² Подробнее см.: [13; 425–429].

и немного соперника). Так, с первой половины 1914 г. по июль 1915 г., т. е. в период создания «Ка», Маяковский работал над поэмой «Облако в штанах», в которой, как и Хлебников в «Ка», наделил себя чертами Заратустры:

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стенья,
сегодняшнего дня крикогубый **Заратустра**!¹

В 1914 г. ницшеанство Маяковского было подмечено Алексеем Крученых в рецензии «Стихи В. Маяковского. Выпыт» — и преподнесено в выгодном для Маяковского свете:

и если какой-нибудь Пушкин але Соллогуб — холодное зеркало, то железный кулак Маяковского шутя прекратит его в порошок. ...

грубые вещи взбунтовались и убежали от людей и восстали на них.

«Даже переулки засучили рукава для драки»
Асфальт против **Ницше!** Нож на балерину!...,
... у него [Маяковского. — Л. П.] не душа, а футуристический оркестр...

переход от ножа к слезам хулигана дело обыкновенное и это не истерика и не безумие, не

то, что случилось с людьми «утонченной» мозговой кашицы — **Ницше**, Гаршиным и др. ...

и он дурит он пугает когда изображает безумие в этом-то наше (я говорю о бюджетлянах, т. наз. «кубо-футуристах») спасение!

безумие нас не коснется хотя, как имитаторы безумия, мы перешеголяем и Достоевского и **Ницше!**

хотя мы знаем безумие лучше их и заглядывали в него глубже певцов полуночи и хаоса! [6; 215–217].

По подсказке Крученых ницшеанское жизнетворчество Маяковского, особенно же в плане отрицания им основ старого мира (кстати, в духе Маринетти!) и признание собственной сверхценности, пореволюционными критиками были восприняты как созвучные марксистско-ленинским основам советской идеологии².

¹ См.: [4; 14, 19, 28, 45, 55, 73, 100].

² Ср. также «Тринадцатого апостола» (п. 1920) Н. Чужака: «Маяковский — это «кривогубый [у Маяковского *крикогубый*. — Л. П.] **Заратустра**» сегодняшнего дня, но настолько обезумевший от боли, что сам безумный **Ницше** перед ним кажется слишком уравновешен-

Для наших целей особый интерес представляет «Революция духа (Ницше и Маяковский)» С. А. Силлова (п. 1921): там Маяковский понимается как, образно говоря, «наше ницшеанское сегодня», которое будет продолжено Хлебниковым, «нашим будетлянским завтра». При этом ницшеанство Хлебникова, превращающее его в «близнеца-брата» Маяковского, критик проглядел — несмотря на то, что в начале 1920-х Хлебникову это пошло бы в заслугу:

«**Маяковский — исполнение проповеди Ницше**; она разрушает нравственность не проповедью, а самим собой... **Ницше говорил о «часе великого презрения», когда отвратительными покажутся нам наше счастье, разум и добродетель... Маяковский и есть этот «час великого презрения»**; с негодованием отбрасывает он от себя бутафорию старого мира... Первым чувством освобожденного человека является сознание своей необычайной ценности...

Маяковский — это **второй после Ницше удар по идолам старого мира**. Маяковский — антитезис всех наших устоев... А дальше в каких-то еще неопределенных красках рисуется человек новых эпох, предтечей которого... является поэт и истый будетлянин Велимир Хлебников» [6; 603–604, 606].

Выявить в максимально полном объеме персонажей-заратустрианцев и ницшеанские жизнетворческие программы, чтобы, классифицировав их, получить по возможности исчерпывающую карту влияния ТГЗ, — дело будущего. За отсутствием такого исследования мои выводы о том, как именно ницшеанство Хлебникова вписано в общемодернистский тренд, носят не окончательный характер. Что, однако, можно смело утверждать

ным и “литературным”» [6; 462] и «Религию революции (Владимир Маяковский)» (п. 1920) Н. В. Устрялова (наст. фам. — Насимович):

«Проповедую мечась и стена,
Сегодняшнего дня
Крикогубый Заратустра –

Провозглашает о себе поэт. И впрямь во многом напоминает он певца сверхчеловека с его орлом и змеей, тоже воспевающего солнца и разбивающего старые скрижали. Как и **Ницше, Маяковский — религиозная натура, убившая Бога**. Помните, как мечется “самый безобразный человек” в “**Заратустре**” — тот самый, который убил Бога...? О, это совсем не то, что атеист... Еще крепче на лоб нахлобучит он шапку и примет вид дерзкий, вызывающий: “видите, вот иду, и, гордый, бросаю вызов, да, да, ненавижу, не принимаю, не принимаю, не хочу, отстаньте” [6; 202–203]; ср. еще: [6; 712–713, 738 сл.].

на нынешнем этапе, это растиражированность философии, биографии и личности Заратустры в эпоху, когда творил Хлебников. Ницшевская философия индивидуализма, прозвучавшая как высказывание, хотя и уникальное в своем роде, но рассчитанное на последователей и поклонников, усилиями символистов, итальянских и русских футуристов (но, конечно, не их одних) стало частью литературного масс-маркета, а сделавшись, обесценилась. Думать, совершать поступки, наконец, жить и умирать, как Заратустра, сделалось чуть ли не нормой. Таким образом, высказывавшиеся Хлебниковым претензии на исключительность, устремленность в будущее и идеологические откровения, распространенные хлебниковедением и на «Ка», при интертекстуальном прочтении рассеиваются, ибо «Ка» – ходовой интеллектуальный продукт своего времени.

Список литературы и источников

1. Алякринская Н. Маринетти в зеркале русской прессы // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2003. № 4. С. 77–89.
2. Баран Х. Египет в творчестве Хлебникова: контекст, источники, мифы // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 202–226 [перепеч. с постскриптумом в: Баран Х. О Хлебникове: Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 124–169].
3. Баран Х. Вокруг повести «Ка» Велимира Хлебникова // Фольклор, постфольклор, быт, литература: Сб. статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб., 2006. С. 290–302.
4. Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997.
5. Винокур Г. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 200–205.
6. Владимир Маяковский: pro et contra. СПб., 2006.
7. Дуганов Р. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
8. Маринетти Т. Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб., 1914.
9. Молоко кобылиц. V. Херсон, 1914.
10. Панова Л. Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006.
11. Панова Л. «Ка» Велимира Хлебникова: сюжет как жизне-творчество // Материалы международной научной конференции «Художественный текст как динамическая система», посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., 2006. С. 535–551.

12. *Панова Л.* Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина // Поэтика финала: Межвузовский сб. научных трудов. Новосибирск, 2009. С. 68–94.
13. *Панова Л.* Всматриваясь в числа: Хлебников и нумерология Серебряного века // Велимир Хлебников и «Доски судьбы»: Текст и контексты. Статьи и материалы. М., 2008. С. 393–455.
14. *Старкина С.* Велимир Хлебников. М., 2007.
15. *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 214–223.
16. *Хлебников Велимир.* Творения / Общ. ред. и вст. ст. М. Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.
17. *Varan H.* Temporal Myths in Xlebnikov: From «Deti Vydry» to «Zangezi» // Myth in literature. Columbus, 1985. P. 63–88.
18. *Diethe C.* Historical Dictionary of Nietzscheanism. Scarecrow Press, 2007.
19. *Kovač A.* Andrej Belyj: The «Symphonies» (1899–1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Bern; Frankfurt; München, 1976.
20. *Panova L.* Marketing the Avant-garde: Co-opted Scholarship? // Russian Literature. 2010. №68 (3/4). P. 345–368.