

А. М. ПАНЧЕНКО, И. П. СМИРНОВ

Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в.

В искусстве, в том числе и в искусстве стихотворного слова, всегда присутствует элемент соревнования: соревнуются не только современники между собой; младшее поколение стремится превзойти старшее. При этом ему, если воспользоваться словами О. Мандельштама, бывает «легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний день».¹

Однако в своем развитии поэзия иногда вступает в такие фазы, когда соревнование, понимаемое как совершенствование определенной системы, кажется невозможным. Как показывает история, это лишь иллюзия. Через определенные (иногда немалые) отрезки исторического времени вновь происходит переоценка художественных ценностей. Но самим поэтам представляется, что все ячейки системы — жанровые, ритмико-метрические, строфико-композиционные, ячейки образно-идеологического уровня заполнены, что система непродуктивна, исчерпала свои возможности. Все идеальные формы претворения тех или иных художественных задач, которые в своей совокупности и составляют систему,² превратились в формы реальные. Здание возведено. Любая достройка или перестройка грозит нарушить конструктивное равновесие. Естественно, что поэты видят перед собой только два пути: либо разрушение, либо уход из искусства. И они действительно уходят из искусства, как это сделал в начале века Александр Добролюбов, а в 20-е годы А. Гастев и В. Нарбут. Такое случается в эпохи очевидной для всех смены культурно-социального статуса.

Русский символизм классического периода в сущности занимался декорированием и отделкой здания новой русской поэзии XVIII—XIX вв. Можно ли было после Брюсова рассчитывать на удачу в поисках новых строфико-композиционных схем малых лирических жанров? Можно ли было найти в силлабо-тонической ритмике заметные пустоты после изощренных опытов Андрея Белого? Он дал очень полный набор ритмических модификаций канонического стиха в практике и осмыслил эти модификации в теории.

Символисты изменили традиционный тип русского литератора-профессионала, превратили его в тип гуманитария с обязательным университетским филологическим образованием. Помимо стихов, они писали и трактаты о стихах — не декларации, а серьезные исследования, оставшиеся в науке. Здание было не только окончательно отделано,

¹ О. Мандельштам. О поэзии. Л., 1928, стр. 70.

² См.: Э. Косериу. Синхрония, диахрония и история. — Новое в лингвистике, вып. 3, М., 1963, стр. 175.

но и изучено. Были выведены инженерные формулы и сделаны рабочие рекомендации. Можно было восхищаться пропорциями и изяществом расчета. Но нашлись люди, которые сочли, что жить в нем нельзя.

Спору нет, символизм на последней стадии уже заключал в себе зачатки тех художественных систем, которые возникли в 10-х годах и пришли на смену так называемому серебряному веку русской поэзии. Но то были именно зачатки, отклонения от нормы, нарушения правил кодификации, не ставшие еще художественными доминантами.

Для нового поколения поэтов, которое нам будет удобнее всего обозначить термином «постсимволисты», иллюзорная невозможность совершенствования классического искусства стала структурообразующим фактором. Постсимволистов это привело к отрицанию (хотя, разумеется, и неполному) ценностей искусства XIX в. Этому способствовал также взрыв историко-филологических знаний, который внезапно осветил крайне далекие объекты культурного наследования. Вот что писал в уже цитированной книге «О поэзии» О. Мандельштам: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя как пахарь, жаждет целины времени».³ Интересно и сходное свидетельство кубо-футуриста Бенедикта Лившица: «Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретала значение символа, должна была стать знаменем. Вскрывались и более поздние пласты. За Гезиодом — Гомер. . . Возвращаясь к своим истокам, история творится заново».⁴ Мы не будем перечислять пресмысленные линии, продолжительные акмеистами, поэтами «Центрифуги», имажинистами, русскими конструктивистами, обериутами и некоторыми отдельными художниками, официально не связанными ни с одним из поэтических товариществ, — такими, как М. Кузмин, М. Цветаева, В. Ходасевич. Нас интересует, как процесс расширения традиций сказался в практике наиболее радикальной ветви постсимволизма — в поэзии «Гилей», а именно в предреволюционном творчестве В. Маяковского и В. Хлебникова.

Маяковский и Хлебников в наибольшей степени, по сравнению с современниками, стремились отойти от канонов русской классики. Ю. Н. Тынянов утверждал, что «перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. „Слово о полку Игореве“ вдруг оказывается более современным, чем Брюсов».⁵

В поэзии Маяковского и Хлебникова скрестились оба пути преодоления насквозь кодифицированной, нормативной художественной системы: и разрушение, и уход из искусства. Когда Маяковский восклицал: «Я знаю — гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете!»⁶ когда Хлебников в одной из своих деклараций призывал к тому, «чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной»⁷ — это был не только эпатаж, но и утверждение примата жизни над искусством как эстетического принципа. Если бы этот принцип был реализован последовательно и до конца, то система, в основе которой он лежал, должна была бы самоупраздниться. Однако «варварство» по отношению к целому культурному циклу, которое так пугало

³ О. Мандельштам. О поэзии, стр. 7.

⁴ Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, стр. 29.

⁵ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, стр. 295.

⁶ В. Маяковский. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 183. (Далее ссылки даются по этому изданию в тексте статьи).

⁷ А. Крученых, В. Хлебников. Слово как таковое. М., 1913, стр. 3.

современников и которым так щеголяли кубо-футуристы, дало совершенно иной результат.

Развитие словесного искусства нового времени проходило под знаком индивидуализации образного восприятия. Если для средневековья (как для письменности, так и для фольклора) эстетически действительно ожидаемое (этикетность), то начиная с Возрождения, а в России с XVII—XVIII вв., напротив, художественно значимо неожиданное. Длительное наращивание эстетически неожиданного создало значительную дистанцию между метафорическими архетипами, расположенными у мифологических истоков искусства, и словесной практикой нового времени. Для читательского сознания эти архетипы настолько затемнились, что не ощущались. Их обнаружение было уже невозможным или по меньшей мере чрезвычайно затруднительным и для исследователей.

Маяковский и Хлебников, провозглашая примат жизни над искусством, разумеется, не могли создать антиискусство. И поскольку они остались в пределах искусства, они не в силах были упразднить и разрушить уровень метафорических архетипов. Однако отрицание предшествующего историко-культурного цикла позволило им в некоторой степени очистить этот уровень от индивидуальных образных наслоений и вернуть его читательскому сознанию.

Вполне естественно, что это породило весьма большое количество разнообразных совпадений и параллелей с литературой русского средневековья.

* * *

Поэтике Хлебникова присуща заданная ориентация на средневековую литературу и фольклор. Хлебников написал статью «О пользе изучения сказок» и рассказал о своем увлечении народной песней в диалоге «Учитель и ученик». Он провозглашал:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим «Слово Полку Игореву»
Или же что-нибудь на него похожее.⁸

(«Война и мышеловка», стр. 149—150)

Маяковский, напротив, в автобиографии «Я сам» декларировал отрицание «всего древнего, всего церковного и всего славянского» (стр. 12). Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что пропасть между Маяковским и Хлебниковым не так уж глубока.

Маяковский, как и Хлебников, самой логикой отрицания предшествующего цикла был вынужден вернуться к поэтическим архетипам и тем самым вступить в соприкосновение со средневековой художественной системой.

Связь Маяковского и Хлебникова с древнерусской словесностью может исследоваться на разных ярусах стихотворной структуры. Как показал Г. О. Винокур, Маяковский, используя нереализованные ресурсы языка, возрождает древнерусские синтаксические структуры: «... язык Маяковского, — писал Г. О. Винокур, — предстает как своеобразное явление преодоления синтаксиса и высвобождения семантики из связи формальных отношений».⁹ Далее исследователь отмечал, что «Маяков-

⁸ Велесмир Хлебников, Избранные стихотворения. М., 1936. (Далее ссылки даются по этому изданию в тексте статьи).

⁹ Г. Винокур, Маяковский — новатор языка. М., 1943, стр. 77.

ский, без всяких филологических и стилизаторских заданий, имитирует древнерусский строй речи»,¹⁰ употребляя, например, беспредложный дательный («лечу окну») по типу, представленному в «Слове о полку Игореве» («избивая гуси и лебеди завтраку и обѣду и ужинѣ»). В еще большей степени возрождение «древнерусского строя речи» характерно для Хлебникова.¹¹

Очевидно, эти соприкосновения можно изучать не только в лингвостилистическом плане, но и в других аспектах. Оставляя в стороне множество возможных тем такого анализа, мы сосредоточиваемся на уровне образных мотивов.

Что же мы понимаем под термином «образный мотив»? Мы исходили из предположения, что в словесном искусстве существует устойчивый набор ядерных образов-архетипов. Ядерный образ — это минимальная, далее не разложимая образная единица, двучлен типа битва—пир, герой—солнце, смерть героя—закат солнца, жизнь—плаванье, наводнение или пожар—регенерация мира, рождение—въезд и т. д. Ядерные образы занимают историческую поэтику уже давно — как их генезис, так и бытование в литературе. Из советских ученых эта область интересовала В. П. Адрианову-Перетц,¹² О. М. Фрейденберг (античный материал),¹³ И. Г. Франк-Каменецкого,¹⁴ М. М. Бахтина¹⁵ и др. Проблемы происхождения ядерных образов (в большей степени относящиеся к антропологии, нежели к искусствоведению) нас в данном случае не интересуют, тем более что в дошедших до нас письменных памятниках архетипы уже представлены в трансформированном виде. Трансформационный вариант простейшего ядерного образа мы и будем называть образным мотивом, учитывая, что трансформация, как правило, реализуется либо в развертывании и обогащении деталями элементов ядерного двучлена, либо в усечении одного из элементов, либо в скрещивании двух (а иногда и более) ядерных образов. Иначе говоря, наша задача сводится к тому, чтобы из трех объектов сопоставления — поэзии Маяковского, во-первых, поэзии Хлебникова, во-вторых, средневековой словесности, в-третьих, — извлечь некие образные мотивы, описать их структуру и трансформационную историю и тем самым реконструировать простейшие образные ядра, обнаруживающие глубоко, но не всегда очевидное, внутреннее сходство.

При удовлетворительных результатах сравнительного анализа мы будем считать наш тезис о возрождении в поэзии «Гилеи» образных архетипов доказанным. Ибо если в случае с Хлебниковым можно говорить об отдельных прямых заимствованиях из древнерусского материала и предполагать наличие еще не обнаруженных заимствований, то Маяковский с его отрицанием средневековья такую возможность снимает. Разумеется, даже в поэзии Маяковского нельзя полностью исключить потенциальных случаев прямых заимствований. Однако это не меняет дела,

¹⁰ Там же, стр. 95.

¹¹ В. Гофман. Язык литературы. Л., 1936, стр. 209.

¹² В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947.

¹³ О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.

¹⁴ См. например: И. Г. Франк-Каменецкий. 1) Вода и огонь в библейской поэзии. — Яфетический сборник, III, Л., 1924; 2) Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии. — Язык и литература, VIII, Л., 1932; 3) К вопросу о развитии поэтической метафоры. — Советское языкознание, I, Л., 1935.

¹⁵ М. М. Бахтин. 1) Проблемы поэтики Досгоевского. Изд. 2-е. М., 1963; 2) Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

поскольку при сознательной авторской установке на вытравление таких заимствований их наличие лишь подтверждает продуктивность ядерных образов. Как видно, анализ в диахронической плоскости будет проверяться синхронией. Материал, не относящийся к уровню образных мотивов, будет привлекаться нами только для дополнительной аргументации.

* * *

Перейдем к конкретному анализу. Сначала остановимся на группе метафор, которые семантически связаны с темой изменения в широком смысле: изменения человека, природы, состояния мира и т. п. Эти метафоры могут быть названы регенерационными.

Момент перерождения, регенерации — смерти старого и обновления — одна из центральных значимостей в художественном мире ранних поэмов и трагедии Маяковского. Преображение символизируется у него особыми знаками, среди которых выделяется травестийный мотив — мотив смены одежд.

Связь между преобразованием и сменой одежд устойчива. В трагедии «Владимир Маяковский» мятеж, разрушающий мир, сопровождается многочисленными указаниями на переодевание: «И вдруг все вещи кинулись, раздирая голос, скидывать лохмотья изношенных имен» (стр. 153). Здесь на разбираемую ядерную конструкцию наслаивается дополнительная метафора: имя — одежда. Но в этом же произведении травестийный образный мотив свертывается до ядерной конструкции, превращаясь в ремарку, которая предвещает второе действие: «Площадь в новом (разрядка наша, — А. П., И. С.) городе. В. Маяковский переоделся в тогу» (стр. 165).

Проанализируем еще некоторые примеры:

А тут и я еще.
Прохожу осторожно,
Огромен,
неуклюж.
О, как великолепен я
в самой сияющей
из моих бесчисленных душ!

(«Владимир Маяковский», стр. 239).

И не только люди
радость личью
расцвели,
звери франтовато завили руно,
вчера бушевавшие
моря,
мурлыча,
легли у ног.

(«Война и мир», стр. 240).

Природу и происхождение этого образа можно истолковать только в том случае, если иметь в виду, что он появляется в «Войне и мир» во внутритекстовых связях с изображением «золотого века», наступающего после войны. Первый элемент двучлена «регенерация — смена одежд» вырастает в сюжет, положенный в основу поэмы (то же и в трагедии). Поэтому второй элемент приобретает автономность, их сочетаемость затемняется и нуждается в реконструкции. Как трансформируется второй элемент? Опять-таки путем вторичной метафоризации: одежда —

душа. Кроме того, представление о сияющей душе — это результат скрещения трагического образного мотива и столь же архаичной идеологической оппозиции свет—тьма.¹⁶

Особенность другого примера из «Войны и мира» — в характерном для Маяковского распространении мотива смены одежд на вселенную, на живую и пещивую природу (ср. универсализацию мотива в поэтохронике «Революция»: «Сегодня до последней пуговицы в одежде жизнь переделаем снова»; стр. 136). В «Войне и мире» образ имеет сложное ступенчатое построение, развивающееся от конкретного к абстрактному. Смена одежд толкуется как изменение внешнего облика вообще: отсюда образ «зверей, франтовато завивших руно». Признак «франтоватости» сохраняет связь с понятием переодевания. Следующая ступень: облик может менять не только человек, не только зверь, но и — в данном случае — море. Картина «морей, лежащих у ног» возникает по контрасту с легко восстанавливаемым образом бурного моря. Чтобы сохранить последовательность метафорической цепи, и здесь вводится слово-переключатель «мурлыча», отсылающее нас к предыдущему уподоблению. Так формируется иерархия образных трансформов. Опираясь лишь на последнюю ступень, реставрировать ядро уже невозможно.

Хлебников, в отличие от Маяковского, трансформировал начальную конструкцию трагического образа типичным для него способом, заменяя целое деталью:

И люди спешно моют души в прачечной,
И спешно перекрашивают совестей морды...
И многие, надев воротнички,
Не знали, что делать дальше с ними:
Встав на дыпочки, повесить на сучки,
Или написать обещанное имя.

(«Война в мышеловке», стр. 155)

Не абстрактная или условная одежда, как постоянно и обязательно у Маяковского, а ее часть — воротничок, или иная принадлежность вещного ряда, в который входит одежда, — прачечная. Однако в наборе трансформационных приемов Хлебников и Маяковский часто совпадают. Та же вторичная метафоризация (одежда — душа), та же ступенчатость (смена одежд — изменение внешнего облика). И все же Хлебников, по сравнению с Маяковским, более анархичен: цельность образного мотива кажется разрушенной при объединении деталей, далеко отстоящих друг от друга в понятийном плане. Восприятие затрудняется, потому что здесь нет того, что мы назвали словами-переключателями. У Хлебникова мотив формируется скачками; строчки Хлебникова «понятнее» строф, а строфы «понятнее» стихотворений. (В самом деле: что означает завершающее цитату четверостишие? Из контекста «Войны в мышеловке» легко заключить, что «обещанное имя» — имя Нового Мессии, пришествие которого ожидается после войны. О том, что значит стих «Встав на дыпочки, повесить на сучки», можно только догадываться. Речь, видимо, идет о пикнике, веселье после страдания, противопоставляемом приходу Мессии).

У Хлебникова сочетание регенерации и смены одежд так же регулярно, как и у Маяковского. Иногда оно является в неусеченном виде, с обоими конструктивными центрами образного ядра:

¹⁶ См. об этом: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, стр. 35 и сл.; см. также: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период) М., 1965.

И человек, иной чем прежде
 В своей изменчивой одежде
 Одетый облаком и наг,
 Цветами отмечая шаг,
 Летишь в заоблачную тишь
 С весной быстрою сам-друг
 Прославив солнца летний круг.

(«Поэт», стр. 190).

И пусть моровые чернила
 Покроют листы бытия,
 Дыханье судьбы изменило
 Одежды свободной края.

(«Ладомир», стр. 226).

В средневековой христианской письменности связь между одеждой и сущностью человека, между сменой одежд и регенерацией настолько распространена, что мы ограничимся немногими наиболее ясными образцами.

Кирилл Туровский в «Сказании о черноризьчьстѣмъ чину» приводит ветхозаветный эпизод исхода иудеев из египетского плена: «Прошедъше море, манюю вси без труда питахуся, и ризы же на них растяху, дондеже под Синайскую гору придоша». Толкуя его, Кирилл пишет: «Ризы же не славны и мякькы любви, но растуша, сирѣчь многими пошивая заплатами, дондеже к горѣ боголюбных добродѣтелей доидеши».¹⁷ Нравственное восхождение и совершенствование человека реализуются в трагическом образе. Как индивидуальный акт употребления такого образа, это высказывание подчинено целям христианской идеологии (заметим, кстати, что у католиков эта словесная метафора овеществилась в быту нищенствующих орденов), однако в структурной основе мотива лежит то же крайне архаичное, дохристианское ядро, что у Маяковского и Хлебникова.

Для средневековых авторов эта метафора была освящена авторитетом Ветхого завета. Псалом 103 дает и усеченный и полный трансформационные варианты ее. Первый зафиксирован в стихе «одѣяися свѣтом яко и ризою» (удивительное совпадение с Маяковским, наводящее на мысль, не пользовался ли он Псалтырью). Это — аналогичное строчкам «Войны и мира» скрещение двух мотивов. Второй вариант («В исповѣданье и в лѣпоту облѣчешя») истолкован Афанасием Александрийским следующим образом: «Егда бо исповѣданье приноситься богу, тогда в вельлѣпоту облачиться».¹⁸ Толкование — пример того, что в средние века расшифровка компонентов ядерного образа всегда была безусловной и однозначной. Заканчивая обзор мотива регенерации — смена одежд, заметим, что не только в католическом, но и в православном обряде он учитывался. Подтверждений немало. Символический смысл монашеской одежды, например, подробно раскрыт в цитированном Слове Кирилла Туровского. В «Вопрошании Кириковом», когда речь идет об обращении латинян в православную веру, говорится: «И тако осмый день измѣеться и придетъ к тебе, и створи ему молитвы по обычаю, и облечеши ѿ в порты чисты. . . и тако помажеши ѿ святымъ мюромъ».¹⁹

¹⁷ И. П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 355—356.

¹⁸ Ф. И. Буслаев. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861, стлб. 29.

¹⁹ Там же, стлб. 385.

* * *

Идея регенерации организует многие ядра изначального метафорического набора.²⁰ Можно даже сказать, что она находится в центре целого клубка метафор. Так, например, существует двучлен насыщение, или принятие пищи, — преобразование. Трансформы этого двучлена встречаем у обоих поэтов XX в.

Разбейте днища у бочек злости,
ведь я горящий булыжник дум ем.
Сегодня в вашем кричащем тосте
я овенчаюсь моим бсзумием.

(«Владимир Маяковский», стр. 155).

Строка «ведь я горящий булыжник дум ем» из трагедии «Владимир Маяковский» может показаться бессмысленной или безнадежно-вычурной. Но как только мы объединим ее с центральным, сюжетообразующим представлением о регенерирующем мире, она сразу вернет нас к ядру «преобразование—насыщение». Здесь, между прочим, присутствуют и трансформы других ядерных конструкций: битва—пир (тост), битва—свадьба (венчание), регенерация—вселенский пожар (горящий булыжник). Их взаимопроникновение не вызывает впечатления образной анархии, потому что они сцеплены по принципу сходства одного из компонентов. Битва—пир и регенерация—насыщение скрещиваются по сходству вторых элементов (понятие еды при живописной детализации может давать картину пира), регенерация—насыщение и регенерация—вселенский пожар — по совпадению первых элементов.

Аналогично следует комментировать и такие стихи трагедии:

На тарелках зализанных зал
будем жрать тебя, мясо, век.

(Стр. 159).

Интересно, что в восприятии «обыкновенного молодого человека» — мещанского антипода главного героя трагедии — эта метафора компрометируется, низводится до каннибальства:

У меня братец есть,
маленький, —
вы придете и будете жевать его кости.
Вы все хотите съесть!

(Стр. 161).

На фоне этой компрометации, примитивно-реалистического трансформы более значительными становятся слова из «Пролога»:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмшек грозою
душу на блюде несу
к о б е д у и д у щ и х л е т.

(Стр. 161).

Если искать исходную точку этой последней трансформации, то Маяковский опирается не на архаическое ядро, а на средневековый литургический трансформ — обряд причастия, делая обычную для себя под-

²⁰ См.: О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра, стр. 123.

становку: поэт — мессия, богочеловек. Искупительная жертва должна преобразить человечество; тем сильнее снижение этой темы в реплике «обыкновенного молодого человека».

За недостатком места других примеров из Маяковского мы приводить не будем.

Хлебников также не исходит непосредственно из ядерного образа. Регенерация в результате причастия телом и кровью Христа и его от-правной пункт. Мессианская подстановка у него отсутствует (в других случаях Хлебникову не чужд мессианизм), он здесь «антилиричен» и как бы самоустраивается из стиховой структуры, стремясь создать новый эпос.

Тайной вечера глаз
Знает много Нева:
Здесь спасителй кровь
Причастилась вчера
С телом севера в черном булыжнике.
На ней леплом любовь
И рабочих и умного книжника.

(С.р. 427).

У Хлебникова нет самого акта насыщения, но есть указание на него в символе тайной вечера — общем месте христианского искусства. Вообще смерть — новое рождение как насыщение у Хлебникова встречается гораздо реже, чем у Маяковского (например, в «Уструге Разина»). Любопытно, что в одном из литературных произведений известного художника Павла Филонова, друга Хлебникова и Маяковского, немало сделавшего для возрождения принципов древнерусской живописи, мы встречаем метафору точно такого же плана: «Мертвые живлены женскою грудью дойною».²¹

Древнерусская литература знала два побудительных импульса для использования образного мотива насыщения — грехопадение Адама и причастие. Соответственно насыщение могло вести как к «погибели», так и к «спасению».

Изложив евангельскую притчу о слепце и хромце, в том числе рассказав о вкушении плодов сада, который они стерегли, Кирилл Туровский продолжает: «Смотри же оног слѣпца с хромцемъ, како ... приближися к древу, вкуси плода... и тако окрадоуста, их же повелено има стрещи. Привод: того древа вкуси Каин... того древа вкусиша сынове Корѣови... и пожре я земля. Того древа вкуси Или жрецъ, иже вѣдый своя сына безаконьствующа во иерѣиствѣ... Того древа вкусиша еретици, иже злохитрѣемъ аки вѣдуше душевный путь заблудиша и, не приемше покаяния, погибоша».²² В данном случае, как и во многих других, христианская традиция изменила первооснову образного мотива «насыщение как знак смерти и нового рождения», оставив только однозначную смерть — духовную, а иногда и физическую.

Поскольку аскетизм и пост принадлежали к числу главных христианских добродетелей, не насыщение, а, наоборот, голод приобрел значение регенерирующего начала, возрождающего человека и убивающего зло: «Егда хоцеть князь прияти град противных, то прежде отъемлют у них вод и брашна и си изнемогше от голода и жажди и предаются в руже его. Также хотя изгнати злые мысли от сердца своего, да предасть в пост, то злыя мысли ему престануть, а врага удобь посрамить, постящемся звезда светла наясне, питающемся мракомъ покрывається»

²¹ [П.] Филонов. Проповень о проросли мировой. Пгр., (б. г.), стр. 4.

²² И. П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского, стр. 344.

(Слово Иоанна Златоуста о посте).²³ Христианский аскетизм поставил архаическую фольклорную метафору с ног на голову: этот отрывок отсылает нас не к битве — пиру, а к битве — посту!

Итак, древнерусская литература, как это ни покажется парадоксальным, отстоит от метафорического архетипа дальше, чем Маяковский. Но традиционный путь трансформации архетипа все же сохраняется и в средневековой словесности, будучи подкреплен обрядом причастия. Вместе с тем ядро регенерация — насыщение оказалось, по-видимому, настолько продуктивным, что оно постоянно вторично метафоризируется. Вот примеры: «Мы же братие яжьмы и пиимы в славу божию уреченую меру, а не отригати парюю пияньственою на олтарь божи, но да ся кормим многими трапезами святыми книг. . .» («Слово святого отца Василия о посте»).²⁴ «Пища же не брашно едино речеться, но слово божие, имь же питается тварь. Глаголетъ бо Моисѣй: Не о хлѣбѣ единомъ жив будеть человек, но о всякомъ глаголѣ, исходящимъ из уст божи». ²⁵

* * *

Теперь остановимся бегло на регенерационной конструкции, которая объединяет шествие и космическое действо, иными словами на образе, где шествие сочетается с переходом от мрака к свету. Эта моторная метафора постоянно используется Маяковским и Хлебниковым. Сама собой напрашивается мысль о том, что она вызвана к жизни условиями социального быта эпохи, политическими шествиями. Это справедливо. Однако нужно помнить, что политическое шествие только актуализировало эту метафору, издавна и глубоко укоренившуюся в сознании человечества. Это доказывается, в частности, тем, что у Маяковского образный мотив шествия — солнечного хода появляется и вне видимых сцеплений с темой революционной демонстрации. Например:

Звенящей болью любовь замоля,
душой
иное шествие чающий,
слышу
твое, земля:
«Нынче отпускаеши!».
В ковчеге ночи,
новый Ной,
я жду —
в разливе риз
сейчас придут
придут за мной
и узел рассекут земной
секирами зари. . .
Солнце снова
Зовет огневых восвод.
Барабанит заря,
и туда,
за земную грязь вы!
Солнце!
Что ж,
своего
глашатая
так и забудешь разве?

(«Человек», стр. 245-246)

²³ См.: Ф. И. Буслаяев. Историческая христоматия, стлб. 489--490.

²⁴ Там же, стлб. 498.

²⁵ Там же, стлб. 525.

У Хлебникова же регенерационно-моторная метафора стала особенно употребительной в его послереволюционном эпосе:

Снимая с зарева засов,
Хватай за ус созвездье Водолея,
Бей по плечу созвездье Псова!
И пусть пространство Лобачевского
Летит с знамен ночного Невского.
Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Г,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.

(«Ладомир», стр. 217).

Древняя Русь, разумеется, знала и использовала мотив шествия в письменности. В обряде он выступает в виде крестного хода. Между прочим, перемещение от мрака к свету — сюжетобразующий момент в «Слове о полку Игореве». В нем также рисуется движение человеческих множеств во главе с князем, причем это движение соединится вначале с затмением, а в конце — с сияющим солнцем. Эта метафора особенно важна для художественной структуры памятника, поскольку она является обрамляющей и отмечает собой начало и конец собственно повествования.

Заключая обзор регенерационного ряда, остановимся на таких распространенных метафорах, как наводнение (или пожар) — преобразование мира и человека.

Русскому средневековью была известна главным образом христианская модификация этого ядра: «... источник воды (река, дождевая туча или облако) — Христос, учение Христа, и дальше вообще „книжное учение“». ²⁶ Многочисленные образцы метафор такого типа приводит в своей книге В. П. Адрианова-Перетц. ²⁷ И здесь, как и в предыдущем случае, метафора овеществлялась в обряде крещения.

Маяковский и Хлебников опираются как на исходный ядерный образ, так и (значительно реже) на его христианский вариант. Показательна в этом отношении «Поэтохроника» Маяковского. Вот аналогичный фрагмент поэмы Хлебникова «Гибель Атлантиды», в котором нам хотелось бы подчеркнуть, во-первых, тему гибели старого города и, во-вторых, обращенный характер трансформации, при которой новое не приходит на смену старому, как в метафорическом архетипе (ср. всемирный потоп):

О, город, гибель созердающий,
Как на бойнях вол, спокойно.
Валы гремят, как меч бряцающий...
И тонет, гибнет старый град!...
Кто вы? Что вы? вы здоровы!
Стары прежние основы.

(Стр. 123).

Христианскую модификацию образного ядра находим в стихотворении Маяковского «Я и Наполеон»:

Уличные толпы к небесной влаге
Припали горящими устами,
А город, вытрепав ручонки-флаги,
Молится и молится красными крестами.

(Стр. 72).

²⁶ В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, стр. 50.

²⁷ Там же, стр. 50—53.

Последняя строчка этого отрывка убеждает нас, что здесь, видимо, не бессознательное возрождение образных архетипов, но осознанное заимствование из Евангелия от Иоанна (IV, 14—15), где источник влаги утверждается как субститут Христа и его учения: «Иже пьет от воды, юже аз дам ему, не вжаждется во веки; но вода, юже аз дам ему, будет в нем источник воды, текущий в живот вечный».²⁸

Интересно полемическое переосмысление этой свангельской метафоры в стихотворении «Ко всему», где, используя реминисценцию апокалиптических «иссыхающих рек», Маяковский трактует уничтожение источников влаги как гибель одного учения и замену его другим.

Солнце! Лучей не кинь!
Сохните, реки, жажду утолить не дав ему, —
Чтоб тысячами рождались мои ученики
Трубить с площадей анафему.

(Стр. 106).

* * *

В объектах нашего исследования широко представлены и метафоры иных смысловых типов. Остановимся на образном мотиве, сводимом к ядру битва—пир. Трансформационный вариант этого исходного ядра в древнерусской литературе наиболее известен по «Слову о полку Игореве»: «Бишася день, бишася другыи, третьяго дни къ полудню падоша стязи Игоревы. Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы; ту кровавого вина не доста, ту пирѣ докончаша храбрии Русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую». В данном отрывке направленность трансформации следует определить как чисто изобразительную.²⁹ Отсюда — количественное обогащение живописными деталями обеих плоскостей исходного ядра, «картинность», известная автономность мотива внутри текста. Здесь не наблюдается ни эллиптичности, ни скрепления с иными мотивами.

Обратимся к Хлебникову. То же самое исходное ядро выявляет свои трансформационные возможности в таких его поэмах, как «Журавль», «Война в мышеловке», «Невольничий берег» и пр.

А ведь сколько мучений,
Сколько людей изувчено!
И слугою войны — порохом —
Подано столько печенья
Из человечины
Пушкам чугунным.
Это же пушек пирожного сливки!
Сливки пирожного,
Если на сучьях мяса обрывки,
Руки порожние
Дади...
Сельская голь стерегла свои норы,
Пушки-обжоры
Саженною глоткой,
Бездонной бочкой
Глодали,
Чавкая,
Зубы выломать.

²⁸ Многочисленные примеры этой метафоры в других памятниках древней Руси см.: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, стр. 109—116.

²⁹ В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, стр. 61.

Глухо выла мать:
— Нету сыну-то, —
Есть обрубок.

(«Невольничий берег», стр. 168).

Хлебников исходит из того, что ядерная конструкция может порождать множество картин, отсылающих к одному или другому элементу исходного ядра. Затем картины расщепляются на фрагменты, каждый из которых, взятый в отдельности, зрительно представим. Однако их сочетаемость в единой, последовательной цепочке (как в «Слове») крайне ослаблена. Она осуществима только потому, что все фрагменты имеют общую трансформационную историю. Дробление словесного изображения и произвольная, немотивированная перестановка его частей — вот направление специфической «инверсионной» трансформации у Хлебникова.

Маяковский: поэма «Война и мир», трагедия и многие другие произведения поэта дают нам обильный материал для продолжения сопоставлений. В качестве образца изберем в поэзии Маяковского сравнительно «далекую» трансформацию указанной ядерной метафоры:

В ресторане было от электричества рыжо.
Кресла облиты в дамскую мягкость.
Когда обиженный выбежал дирижер,
Приказал музыкантам плакать.

И сразу тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба — изловчившись — в сытую морду
ударила горстью медных слез.

Еще не успел он, между икотами,
выпихнуть крик в золотую челюсть,
его избитые трамбонами и фаготами
смяли и скакали через.

Когда последний не дополз до двери,
умер щекою в соусе,
приказав музыкантам выть по-зверьи,
дирижер обезумел вовсе!

В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал — раздутым удвоенной,
мечется в брюхе плач.

Когда наутро, от злобы не евший,
хозяин принес расчет,
дирижер на люстре, уже посиневший,
висел и синел еще.

(«Кое-что по повелу дирижера», стр. 90)

Цельность восприятия и последовательность сцепления фрагментов здесь сохранены. Однако развертывание ядерного образа осложнено введением мотивировки (в данном случае — социальной). Образный мотив обогащается дополнительным значением. «Битва—пир» есть одновременно и столкновение искусства (дирижер) со сборищем сытых, пирующих. Это созначение интенсифицируется снятием карнавального оттенка «битвы — потасовки» в последней строфе (конечная смерть). Особенность данной трансформации заключается в скрещении двух мотивов. Отметим также, что обе части ядра у Маяковского в известной степени

самостоятельны, они поставлены в композиционную зависимость друг от друга; смысловая же связь ослаблена.

Наряду с ядерным образом битва — пир в древнерусской литературе и еще чаще в фольклоре встречается метафора битва — жатва (пашня). Ее реализацию находим в «Слове о полку Игореве» и «Задонщине». Вообще говоря, битва — жатва в письменности древней Руси — раритет, потому что этот архаический образ был вытеснен, как отмечает В. П. Адрианова-Перетц, евангельским мотивом «сеяния — жатвы, как приобщения к истинной вере».³⁰

В поэзии гилейцев, напротив того, отдается явное предпочтение более древнему типу. Связь между понятийными полями жатвы и битвы совершенно очевидна в восклицании Маяковского: «Сева мести в тысячу крат жни!» (стр. 105). Из разнообразно выраженных в творчестве Хлебникова трансформаций этого ядра приведем отрывок «Войны в мышеловке», где мотив жатвы обрастает реалиями современного земледельческого труда.

Соломорезка войны
Железной решеткою
Втягивает
Все свские
И свежие колосья
С зёрнами слез Великороссии.
«Сыны!
Где вы удобрили
Пажитей прах?
Нож это, ребра ли висят на кустах?»
Старая мать трясет головой.
Соломорезка войны
Сельскую Русь
Втягивает в жабры.

(Стр. 166).

* * *

Попробуем с помощью нашего метода истолковать некоторые стихи Хлебникова:

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним проползли,
Глазами синими увидел зоркий
Записки стыдесной земли.

(Стр. 400)

Пришел и сел. Рукой задвинул
Лица пылающую книгу.

(Стр. 222).

Темный договор ночи
Подписан скрипом жука.

(Стр. 437).

Я видел, что черные Веды
Коран и Евангелие
И в шелковых досках
Книги монологов,
Сами из праха степей...
Сложили костер

³⁰ Ср. анализ метафоры битва — жатва, предпринятый Д. И. Чижевским на материале стихотворения С. Есенина «Песнь о хлебе»: Dmitrij Čiževskij, *Aus zwei Welten*. Mouton, S.-Gravenage, 1956, SS. 319—336.

И сами легли на него.
 Белые вдовы в облаке дыма скрывались,
 Чтобы ускорить приход
 Книги единой,
 Чьи страницы большие моря,
 Что трепещут крылами бабочки сией,
 А шелковинка — закладка,
 Где остановился взором читатель...
 Род человечества — книги читатель.
 И на обложке — надпись творца,
 Имя мое, цисьмена голубис.
 Да, ты небрежно читаешь,
 Больше внимания,
 Слишком рассеян и смотришь лептлем.
 Точно уроки закона божия,
 Эти черные цепи и большие моря.
 Эту единую книгу
 Скоро ты, скоро прочтешь.
 В этих страницах прыгает кит
 И орел, огибая страницу угла,
 Садится на волны морские, груди морей,
 Чтоб отдохнуть на постели орлана.

(«Единая книга», стр. 416—417).

Все эти стихотворные фрагменты содержат в себе варианты общего образного мотива «мир как книга», восходящего к образному субстрату «слово как жизнь». Представление о мире — книге, которое в средние века было общим достоянием христианской Европы независимо от религиозных различий, основывается на отождествлении идеи «Слова божия» и «Слова» как первоэлемента знания. По Писанию, слово, как атрибут бога, обладает реальной мощью. «Слово господне, которое исходит из уст его, не возвращается к нему пустым, не исполнив того, что ему угодно».³¹ Кроме того, слову божью присуще конкретное содержание, и поэтому оно выполняет посредническую функцию между богом и людьми. Воплощение слова — Иисус, дева Мария; носители его — пророки и апостолы. Слово судит мир, и носители слова призваны быть судиями: им дано вязать и разрешать.

В средние века и затем в эпоху барокко не раз совершалось отождествление «Слова божия» и «Слова» как такового. Поскольку «вначале было слово, и слово было мир, и мир был слово», все компоненты мира — слова, а сам мир — совокупность слов, т. е. книга. В стихотворении Симсона Полоцкого «Мир—книга», знаменательном уже по сходству названий, развита та же идея, что и в стихотворении Хлебникова «Единая книга».

Мир сей пресукрашенный — книга есть велика,
 еже словом написа всяческих владыка.
 Пять листов препространных в ней ся обретают,
 яже чюдна писмена в себе заключают.
 Первый же лист есть небо, на нем же светила
 яко писмена, божия крепость положила.
 Второй лист огнь стихийный под небом высоко,
 в нем яко писания силу да зрит око.
 Третий лист преширокий аер мощно звати,
 на нем дождь, снег, облаки и птицы читати.
 Четвертый лист — сонм водный в ней ся обретает,
 в том животных множество удобь ся читает.
 Последний лист есть земля с дресвы, с травами,
 с крушцы и животными, яко с письменами...

(«Вертоград многоцетный»).

³¹ С. Н. Трубецкой. Учение о Логосе в его истории. Философско-историческое исследование. М., 1906, стр. 255.

В этой иллюстрации к догмату об абсолютном всемогуществе слова божия («сказал — и стало») предлагается дальнейшая детализация метафоры: вместо слов являются компоненты их — письмена. Это очень важно, поскольку дает основание свести бесконечное разнообразие мира к обозримому числу элементов — алфавиту, приравнять «письмено», букву — явлениям чувственного и духовного мира. Древняя идея об алфавитном феномене как модели универсума, которую разделял Платон, а в средние века и в новое время — Раймунд Люллий, Николай Кузанский, Джордано Бруно и Лейбниц, — идея, сыгравшая роль при формировании комбинаторных методов математики, возрождается у Хлебникова, тоже математика и последователя Лейбница. Свидетель занятий Хлебникова в Харькове пишет: «Продолжал исторические сочетания с числами. Метод — доставался энциклопедический словарь, даты великих людей, тут же всевозможные сочетания на обрывках. Но больше всего мечтал о формуле зависимости из области астрономии, формула эта должна была связать астрономические явления со словом, алфавитом».³²

Материализация, овеществление слова, его составляющих и его сочетаний, давшая трансформы ядерного образа «мир — книга», приравнивание слова и вещного мира, с одной стороны; представление о том, что владение словом есть и власть над миром, с другой стороны — приводили Симеона Полоцкого к идее об его апостольском предназначении; Хлебникова — к вере в то, что он «председатель земного шара», Маяковского — к образу тринадцатого апостола. Вообще жанр ранних стихотворений Маяковского можно определить как инвокацию, выкрик, утверждающий власть человека над миром и смертью.

* * *

Мы не будем останавливаться на подробном разборе, лишь перечислим некоторые ядерные образы, которые являются равно значимыми у Маяковского, Хлебникова и в русской средневековой литературе. Мы не смогли остановиться на такой моторной метафоре, как движение по вертикали вверх — возрождение, преображение. В средневековье она трансформирована и реализована в образах преисподней и царства небесного, в мотиве вознесения Христа. Интересны географические метафоры: запад и зима как смерть или отрицательное пространство и время вообще; восток, лето как жизнь, родина. Из метафор земледельческого цикла следует выделить такие, как пахота — любовь, которая по понятным причинам в чистом виде христианскую литературу не интересовала, но зато чрезвычайно широко распространена в фольклоре.

Кроме этих метафор, есть и многие другие. Перечислим только наиболее представительные, разобранные на древнерусском материале в известной книге В. П. Адриановой-Перетц: герой — солнце, смерть — закат солнца, судьба человека — корабль, смерть — чаша, многочисленные модификации звериных метафор.

В результате сопоставления поэзии Маяковского и Хлебникова с древнерусской письменностью мы можем утверждать, что основной набор изначальных метафорических ядер сохранился у поэтов XX в.

Как явствует из нашего анализа, у Маяковского и Хлебникова больше аналогий с фольклорным набором ядерных образов. Из книжно-христианских метафор у них представлены те, которые составляют общее

³² Велемир Хлебников. Избранные стихотворения. М., 1936, стр. 54 (цит. по вступительной статье Н. А. Степанова).

достояние языческого фольклора и христианства. Очень любопытно, что в этом последнем случае они выступают в творчестве Маяковского и Хлебникова в православном варианте, причем явно прослеживается связь их поэзии с обрядом (причастие, крестный ход, крещение). Это, кстати, заметил и Б. Пастернак: приведя цитату из пролога к трагедии «Владимир Маяковский» («Вам ли понять, почему я покойный...» и т. д.), он утверждал: «Нельзя отделаться от литургических параллелей. „Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом, ничтоже земное в себе да помышляет. Царь бо царствующих и господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным“. В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв... Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи. Эти залежи древнего творчества подсказывали Маяковскому пародическое построение его поэм. У него множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых. Они призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта».³³ Здесь все правильно, за исключением следующего: Маяковский далеко не всегда пародиен, далеко не всегда заимствования из литургии он компрометирует пародией. И второе: к списку поэтов, приведенных Пастернаком, мы смело можем добавить Хлебникова.

³³ Борис Пастернак. Люди и положения. Новый мир, 1967, № 1, стр. 229.