**С.А. Васильев**

**«Хлебников - это Золотой Маятник, пушкинизм. Я давно ушел в иной путь…» (Хлебниковская традиция в поэзии В.А. Сосноры)**

 Вопрос о хлебниковской традиции в русской литературе ХХ века в научной литературе многократно ставился и обсуждался. Исследователи выбирали различный материал для его анализа и высказывали подчас крайние позиции.

Известна мысль Г.О. Винокура: «Хлебников своей традиции не создал» [7]. Мотивируя ее, исследователь пояснял: «Хлебников не многое успел внести в сокровищницу русского поэтического слова, – но то, что осталось от него, это, конечно, не “заумь”, не “бобэоби” и не “любхо”» [7]. Отвергая значимость большой части творчества Хлебникова и важнейшую составляющую его поэтического стиля, Г.О. Винокур указывает на «широкую дорогу русской поэзии» [7], на которую Хлебников якобы не повлиял. Исследователь указывал на определяющую значимость в русской поэзии 20–40-х гг. ХХ века традиции В.В. Маяковского и, очевидно, имел в виду ее гражданскую и реалистическую линии.

Однако развитие русской поэзии середины – второй половины ХХ века убедительно показало, что Хлебников оставался востребованной, а подчас и определяющей фигурой для писателей непохожих творческих темпераментов и стилей (включая «реалистов»), с различной тематикой, вне зависимости от их официального признания и других внешних факторов. Об этом наглядно свидетельствуют исследования велимироведов и, в частности материалы имеющих давнюю историю астраханских Хлебниковских чтений [см., напр.: 11]. Некоторые из творческих связей этих писателей и Хлебникова детально раскрыты литературоведами и критиками, на иные – просто указано.

Творчески отозвались на художественные открытия Будетлянина, включая и отвергнутую Г.О. Винокуром в силу историко-культурных и идеологических причин заумь, Н.А. Заболоцкий (и ОБЭРИУТы в целом, включая близкого к ним Н.М. Олейникова), Л.Н. Мартынов, Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский, Г.В. Сапгир, Г.Н. Айги, Ю.П. Мориц, Н.И. Глазков, Л.Г. Губанов, Саша Соколов, С.Е. Бирюков, ряд других писателей.

Хлебников – важнейшая фигура для художественного сознания и стиля крупного современного поэта Т.К. Зульфикарова [5], образно предоставившего «трон русской поэзии» только двум литераторам – А.С. Пушкину и В. Хлебникову (этот кратчайший перечень был характерен и для обэриутов – Хармс и Заболоцкий Хлебникова «ставят первым после Пушкина» [3, c. 60], что подчеркнул А.А. Кобринский [13, c. 112]).

Все это позволяет говорить не только о воздействии Хлебникова на литературу ХХ – начала XXI века, но и о хлебниковской традиции, которую, искусственно маргинализируя наследие Будетлянина, отрицал Г.О. Винокур, автор ценнейших работ о языке В.В. Маяковского, культуре языка, теории поэтической речи и др. Как известно, Ю.Н. Тынянов еще в 1928 г. писал: «Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. <…> Влияние его поэзии – факт свершившийся» [28, c. 231].

Важно не просто указать на факт воздействия хлебниковской традиции, но и определить ее существенные черты, те конкретные аспекты творчества и стиля, которые вызвали ответную (включая полемическую[[1]](#footnote-2)) реакцию младших современников и последователей (в той или иной степени). Оригинально понятие традиции в академической «Теории литературы» определял А.Я. Эльсберг, подчеркивая план содержания литературных произведений: «Верно определить стиль значит видеть также его предшественников, традиции, им усвоенные, и его место в этом развитии. Необходимо понять содержательный характер стилевых традиций, особенно ясно выступающий в жанрах как формах, каждая из которых предрасположена к содержанию или, лучше сказать, к “содержаниям” известного склада» [31, с. 40]. В этой связи важно подчеркнуть, что традиция не сводится только к литературным приемам, а предполагает анализ их функционирования и, по выражению П.Н. Сакулина, «поэтическое содержание» стиля [21, с. 147].

О влиянии Хлебникова на творчество обэриутов накоплен значительный материал. А.А. Кобринский констатировал: «<…> поэтика обэриутов <…> развивалась под явным и сильным влиянием Хлебникова» [13, с. 109]. Проанализировав историю вопроса, исследователь сделал вывод, что ученые сосредоточились прежде всего на связи обэриутов и хлебниковской зауми, приема и стилевой особенности, перспективность которой отрицал Г.О. Винокур: «все они [научные работы. – *С.В.*] в первую очередь посвящены вопросам зауми и словотворчества у обэриутов, которые и понимались исследователями как основное направление хлебниковской традиции, подхваченное Хармсом, Введенским и, отчасти, Заболоцким»; «Проблема влияния Хлебникова на Заболоцкого – одна из самых разработанных» [13, с. 109].

Вместе с тем ученый сделал ценный вывод о том, что «главное направление воздействия хлебниковских текстов на обэриутов лежит отнюдь не в этих сферах» [13, с. 110]. Ссылаясь на Ю.Н. Тынянова, А.А. Кобринский указывает на хлебниковский «инфантилизм» и «мифологизм» и на востребованность обэриутами «языческой компоненты хлебниковских произведений» [13, с. 120], на ряд хлебниковских тем (например, «зоологической» [13, с. 129], детской), образов, мотивов, приемов, включая названия произведений, ставших объектом творческого переосмысления обэриутов.

К теме влияния Хлебникова на последующую поэзию многократно возвращался Е.Г. Эткинд, ценность работ которого состоит и в том, что он зафиксировал содержание понятия хлебниковской традиции. С точки зрения ученого, Хлебников – «новатор и в степени семантизации элементов поэтической формы» [32]; «Хлебников был первым, кто канонизировал “обнаженный материал”, выдвинул языковые факты – фонетические, синтаксические, лексические – на передний план, сообщив им смысловую и художественную самостоятельность, насытил поэтический текст народными или чисто фантастическими авторскими этимологиями <…>, флектированием основ, аллитерацией, основанной на поэтической валентности начального звука слова, lapsus’ами, “парными словами” (Reimwőrter), разнообразнейшими неологизмами, обнаженными и составными этимологическими рифмами» [32].

О конкретных формах наследования поэтического стиля Хлебникова Л.Н. Мартыновым, О.Э. Мандельштамом, М.И. Цветаевой, обэриутами Эткинд писал следующее: «У разных наследников Хлебникова преобладают разные его черты. У Маяковского: неологизмы, обнаженная рифма, в особенности составная и ложно-этимологическая, изоляция слова, подчеркивание его звуковой материи; у Мартынова – аллитерационная техника с использованием начальных звуков слова и основанных на этом каламбуров. <…> В оригинальной поэзии Л. Мартынова хлебниковские “звуковые цепочки” не только сопровождают сюжетное движение, но и порой составляют семантику вещи <…> Немало хлебниковских звуковых цепочек или впервые мотивированных Хлебниковым поэтических этимологии обнаруживается у таких в целом от него далеких поэтов, как Мандельштам и Цветаева <…> К Хлебникову восходят неологизмы – простые и составные (переуважена, перечерна), фонетические «лже-родственники» (в холе – в холках, обух – бухай), семантические группы, связанные друг с другом иногда на каламбурной основе (безоружное – безокружное в окружности, черноречивое молчание). К Хлебникову восходят подчеркнуто наивные фигуры, принцип которых усвоен зрелым Мандельштамом <…> Многие хлебниковские «зерна» – у зрелой Марины Цветаевой: специфические неологизмы <…>; звуковые цепочки <…>; поэтические этимологии <…> У обериутов, неофутуристов двадцатых годов, преобладает остраненный взгляд ребенка или дикаря, обновляющий мир, сообщающий ему неожиданную форму, возрождающий изначальную образность и порождающий небывалую метафоричность, вереницы сравнений, далеких от литературной традиции. К этому хлебниковскому направлению примыкает и Заболоцкий» [32].

О традиции Хлебникова в поэзии Н.М. Олейникова, который воспринял художественный мир Будетлянина в ряде его основных констант полемично, писала Л.Я. Гинзбург, обрисовывая эти константы: «Поэтической практике Олейникова многое в Хлебникове чуждо – его мифологизм, славянская стихия, корнесловие, его утопии и философия истории. Казалось бы, важнейшие слагаемые хлебниковского мира» [8, c. 7]. Важным в плане осмысления сущности хлебниковских традиций представляется и следующее наблюдение: «Хлебников <…> вполне сознательно ориентировал свои поэтические ценности на фольклор, на древнерусскую национальную культуру» [8, c. 13].

Акцент исследователь делает на языке: «И все же традиция Хлебникова живет в олейниковском понимании слова, в принципе его словоупотребления. Этот принцип объединял Олейникова с обериутами» [8, c. 7]. Л.Я. Гинзбург указала на «<…> единый олейниковский язык, какими-то своими существенными признаками восходящий к традиции Хлебникова» [8, c. 9].

Характеристику языка Хлебникова, очевидно, не исчерпывающую, дал Ю.Н. Тынянов: «Детская призма, инфантилизм поэтического слова <…> Детский синтаксис, инфантильные „вот“, закрепление мимолетной и необязательной смены словесных рядов – последние обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности» [28, c. 233].

В.П. Григорьев так описал доминанты идиостиля (языка, языковой личности) В. Хлебникова: «Круг доминант весьма обширен. Они сложным образом взаимодействуют друг с другом. <…> “фонетическая связь как семантическая” (со ссылкой на С. Золян. – *С.В.*) <…> Определяющими послужили установка Хлебникова на “расширение пределов русской словесности” <…>, его запрет (для себя) на греко-латинский корнеслов, “непреодолимая ненависть” к старому поэтическому языку, а в гносеологическом плане – сверхзадачи (“хоти невозможного”, замах на Вселенную). <…> Доминантным предстает и принцип non-finito <…>. Незавершенность, “недоработанность”, “неканоничность” текстов <…> перифрастичность <…> свобода словопреобразования, т.е. семантических неологизмов, включая метафоры-сравнения <…> рискованные “поэтические вольности” в грамматике и фонетике (неопределенное распределение местоимений, неправильные ударения, синтаксические отступления от нормы, вкрапления и отвлечения, обстоятельственные вставки, нерифмованные строки и далеко отстоящие рифмы и др.)» [10, c. 160, 161]; «с учетом принципа “равенства слов”, практически в любой хлебниковский текст могли войти любые “редкие слова”» [10, c. 155].

О составе и роли тропов в поэтической речи Хлебникова В.П. Григорьев писал следующее, на первый план выдвигая метафору: «Метафоризм – преобладающий тропеический признак хлебниковского стиля. <…> более или менее продолжительное отсутствие в тексте метафор воспринимается почти как “минус-прием”» [10, c. 148]. Основные выводы в связи с близкими или иными тропами следующие: исследователем специально выделяется «метафора-сравнение» [10, c. 148]; «Практически важнейшие из метонимий выступают как *символы*» [10, c. 150] (здесь и далее выделено авт. – *С.В.*); «специфичны и хлебниковские *метаморфозы*» [10, c. 151]; «Для хлебниковского идиостиля представляется нехарактерным особое внимание к *эпитетам*» [10, c. 152]; «<…> одна из примечательных черт идиостиля, изобилующего сложными прилагательными-*неологизмами*» [10, c. 154].

 Определив основное содержание хлебниковской традиции (которое в приложении к каждому ее продолжателю может конкретизироваться), обратимся к творчеству одного из крупных поэтов современности – середины ХХ – начала XXI века, только что ушедшего из жизни – В.А. Сосноры (28.04.1936–13.07.2019). «Голос» Хлебникова в его поэзии звучит очень отчетливо; хлебниковская традиция в его стиле проявилась многоаспектно и в значительной степени полемически, как одна из отправных точек создания собственного стиля.

 В ответ на вопрос интервьюера «Литературной газеты»: «Чье творчество представляется вам бесспорным, художественно состоятельным?» Соснора дал весьма внушительный перечислительный ряд, включающий Хлебникова и других футуристов, но (как ни парадоксально) оставивший за рамками серебряный век): «Очень высоко ценю Державина, Жуковского, Пушкина, Блока, опыты Белого. (Которые, впрочем, тоже не могу считать литературой: это гениальнейшие опыты учителя словесности). Хлебникова, того же Маяковского, безусловно – Крученых. Достоевский – недосягаемая высота, проза Лермонтова совершенно нерукотворна. Гоголь, по-моему, самый великий русский писатель. Очень высоко ставлю Гаршина (но не его “сантименты”) – чистая, очень чистая проза. Старшего Чехова, брата Антона Павловича. Слепцова, Успенского... Полно. А весь так называемый серебряный век выпадает из моего поля зрения, потому что это версификации» [25[].](https://philologist.livejournal.com/9265059.html)

Соснора, тесно общавшийся с некоторыми футуристами, – органически, из первых рук воспринял творческое наследие будетлян. Характерно его признание: «Меня безоглядно любили футуристы: В. Татлин, Н. Заболоцкий, В. Каменский, А. Крученых, Л. Брик, Д. Бурлюк». [26[]](https://rvb.ru/np/publication/02comm/11/03sosnora.htm).

Л.Ю. Брик, с которой по его признанию Соснора дружил в течение 17 лет, была, помимо прочего, и связующим звеном с Хлебниковым: «<…> ее любили Б. Пастернак и В. Хлебников и читали ей свежее, привязаны были к ней. Значит, и великим поэтам на вершине славы их необходимы понимающие и любящие и громадные очи “ослепительной царицы”!» [20] В письме к ней поэт охарактеризовал свои ранние литературные увлечения, начиная с Маяковского и включая Хлебникова: «”Под Маяковским” я ходил долго. Все раннее юношество. Где нам тогда было разобрать что к чему. Хлебникова или Блока узнал позднее. Пастернака понял еще позднее. Мандельштама никогда и сейчас (при всех реверансах) не приемлю» [20].

 Футуризм, конечно, не без юмора, осмыслялся Соснорой как универсальное, масштабное, вневременное явление мировоззрения, поведения, владения словом (не только художественным). В заметке «Русский футуризм» [23], отталкиваясь от названия литературной школы, он парадоксально смыслил его сущность: «Футуризм – это будущее, – смерть». Другой образный тезис: «Футуризм – голая гениальность». К «футуристам» он причисляет княгиню Ольгу, ловко обманувшую древлян, князя Святослава с его известным изречением «Иду на вы!», «буквоеда» Ярослава Мудрого, Сильвестра (одного из редакторов и соавторов «Повести временных лет»), Ивана Грозного, Петра I, А.В. Суворова («военный устав в стихах»), М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского, Г.Р. Державина, Н.В. Гоголя («отец футуризма» – похожим образом называли Д.Д. Бурлюка) и др.

 Вращаясь в обществе еще живых футуристов и близких к ним людей, Соснора не мог пройти мимо «знамени русского футуризма» – В. Хлебникова, имя которого многократно упоминается в его автобиографической книге (романе) «Дом дней». Поэт признается в том, что в молодости следовал хлебниковской (в его понимании пушкинской) дорогой: «Хлебников – это Золотой Маятник, пушкинизм. Я давно ушел в иной путь, в 27 (лет)... Иные степи» [23]. Число 27, возможно, символично, это возраст М.Ю. Лермонтова (неполные 27 лет).

Соснора предлагает сравнить русский и итальянский футуризм, к которому иногда возводят творчество отечественных будетлян: «Сравним: Хлебников – интуит, скрытый имам, Председатель Земного Шара и – Маринетти, многоштанник, фашистик, сурок, параллелепипед на животике у нимфетки, педиор!» [23] Такое сравнение, как видно, не в пользу Маринетти, чей приезд в Россию в 1914 г. Хлебников, фактически в одиночку, воспринял враждебно.

 Генезис творчества Хлебникова Соснора образно произвольно и вновь парадоксально прослеживал от Шевченко (а через него от фольклора и Державина): «Ломоносов? Тредиаковский? А до них – бандуристы, а от них – Шевченко. А от Шевченко – Хлебников. А до Шевченко – Державин, а от Державина – Гоголь, отец футуризма» [23].

 Хлебников – мерило нравственного состояния поэта и отношения к материальным невзгодам. В письме В.А. Сосноре Н.Н. Асеев упоминал о нем: «До свидания, да Сааведра! Если очень голодно, дайте знать: я от себя вышлю аванс под будущие гонорары. Не гнушайтесь этим: Хлебников был еще беднее. Ваш Н. Асеев». Хлебников и его отношение к творчеству – противоядие от графомании (беседа с Э. Ионеску): «Хлебников печатался на газетной бумаге, а даже учитель Крученых не кричал: – Я поэт! <…>» [Цит. по: 23].

 Творческая активность Хлебникова, его путешествия, внешне несовместимые с образом «отшельника», вызывает восхищение В.А. Сосноры: «Говори: осмыслим мир. Я видел, как пишет змея, и тут она похожа на Хлебникова. Он писал всем телом, ходок. Хлебников носил в торбе за поясом головы китайчат, с красным вином. Его пешие маршруты: Петербург – Москва – Киев – Харьков – Астрахань – Тифлис – Персия – Баку – Самарканд – Урал – Царицын – Москва. И так четыре раза. И еще в стороны. Ничего себе – отшельник, я бы сказал – шагающий экскаватор. Ноги, буйволиные, да и голова не отклонялась. Колесница в рифмах – он! Беллерофонт! Двигатель» [23].

На футуристическую традицию и персонально на Хлебникова как одного из предшественников В.А. Сосноры литературоведы и критики указывали многократно [9, с. 6, 9, 11, 12; 12, с. 81; 14; 18, с. 311; и др.].

Я. Гордин писал о традициях поэзии Сосноры, причем не только о следовании им, но и о собственной творческой позиции: «Ориентированный в собственно поэтическом смысле на хлебниковско-асеевские традиции, чувствуя их недостаточность сегодня, В. Соснора выдвигает в них все новые и новые культурные блоки» [9, c. 7].

Наиболее подробно о хлебниковской традиции в поэзии Сосноры размышлял В.И. Новиков: «Поэтические поиски Сосноры были связаны с футуристической традицией: не случайно его поддержал Н. Асеев – как в печати, так и в эпистолярном диалоге с Д. Лихачевым <…>» [664]; «Опираясь на творческий опыт русского поэтического авангарда (прежде всего В. Хлебникова), разработал в высшей степени оригинальную художественную систему, сочетающую предельную свободу самовыражения со сверхличным ощущением трагизма бытия, раскованность языковых экспериментов со строгим ощущением меры и гармонии, беспримерную для русской литературы 60–90-х годов семантическую сложность с пронзительной эмоциональностью. Он творчески трансформировал всю систему языка – от фонетики и графики до синтаксиса и пунктуации. <…> Психологическая напряженность художественного мира Сосноры находит выражение в интенсивной звуковой организации стиха, когда фонетические связи выдвинуты на первый план по отношению к семантическим <…> Характерная для поэзии 60-х гг. повышенная “паронимичность” достигла своего апогея именно в стихах Сосноры <…>» [16, с. 664]; «Хлебниковская свобода от быта, непредсказуемость, наивность, славянская архаичность и современная разговорность – вот ориентир, в свете которого нестандартность стихов Сосноры получает историко-литературное объяснение»; «С Хлебниковым роднит Соснору и внутренняя необходимость в свободном стихе» [15].

Творческие параллели и связи между писателями нередко рассматриваются с учетом цитат, реминисценций, аллюзий, но хлебниковских прямых текстовых заимствований у Сосноры немного [9, с. 11; 12, с. 121].

Связь Сосноры с классиками XIX века – А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым, некоторыми другими внешне выглядит более интенсивной (подчеркнем, что круг источников поэзии Сосноры и перечень его литературных «собеседников» исключительно разнообразный и представительный). Однако если понимать традицию комплексно, с учетом особенностей признаков стиля (в первую очередь художественной речи) и поэтически выраженного мировоззрения (П.Н. Сакулин) – процесса и результата создания авторского стиля, то Хлебников, действительно, будет одной из определяющих фигур в творческом сознании Сосноры (по его собственному признанию, до 27 лет, но для исследователя, очевидно, не только в этот период).

 Известность пришла к Сосноре после публикации его переложения «Слова о полку Игореве». Обращение поэта к знаменитому древнерусскому литературному памятнику имеет и биографическую основу: «<…> он начал ходить в школу в оккупации. А до этого его учила читать бабушка – по Библии и случайно оказавшимся в доме летописям, естественно, тоже на церковно-старославянском. И по “Слову о полку Игореве”. Ребенок быстро выучил буквы, освоил юсы и яти, а поскольку изначально был многоязычным – сказывалась смесь польской, украинской, русской, еврейской кровей, да еще и наследие талантов рода Барклаев-де-Толли, то можно было не сомневаться, что усвоенное в детстве историческое и поэтическое богатство будет использовано и в собственном творчестве» [14].

Стиль переложения («по мотивам»), не перевода, таков, что вызывает в памяти поэтическую манеру Хлебникова, как известно, живо интересовавшегося культурой и языком Древней Руси. Одна из поразительных картин сосноровского переложения – описание солнечного затмения, при виде которого странно, неестественно и как бы в передаче замедленной съемки начинают вести себя не только люди, но и животные:

И собаки не лаяли.

Они сидели в позе лягушек

и закрывали глаза.

Это было первого мая,

через девять дней после выступления войска.

Все кони во тьме были темной масти,

они опускались на колени, а потом ложились на бок.

Это было в среду.

Это было в три часа дня.

И были большие звезды около солнца и дальше [24].

Художественно близкая картина потрясения, захватившего и животный мир, рисуется Хлебниковым в стихотворении «<Голод>»:

Будет сегодня из бабочек борщ –
Мамка сварит.
Но зайца, что нежно прыжками скачет по лесу,
Дети, точно во сне,
Точно на светлого мира виденье,
Восхищенные, смотрят большими глазами,
Святыми от голода,
Правде не верят,
Но он убегает проворным виденьем,
Кончиком уха чернея. <…>

Лисонька, огневка пушистая,
Комочком на пень взобралась
И размышляла о будущем…
Разве собакою стать?
Людям на службу пойти?
Сеток растянуто много –
Ложись в любую…
Нет, дело опасное.
Съедят рыжую лиску,
Как съели собак! [29, II, c. 277, 278]

 Оба произведения написаны свободным стихом, что уже само по себе значительно сужает круг возможных творческих параллелей к «Слову…» Сосноры. Важную роль играют повторы («точно» у Хлебникова) – анафоры («это было» у Сосноры), а также повторы звуковых комплексов – корнесловие – общая черта манеры некоторых футуристов, а также М.И. Цветаевой, но с учетом иных стилевых и формальных признаков (например, свободного стиха и роли этих повторов в нем), указывающих именно на хлебниковскую традицию («во *тьме* были *тем*ной *м*ас*т*и» и др.). Исключительность, абсурдность и вместе с тем страшная и неотменимая реальность изображаемого, конкретика ряда деталей, крупный план мира природы, страдающего от человеческих бед, ошибок и преступлений сближают произведения Хлебникова и Сосноры в плане содержания.

 Развернутый, с опорой на ряд мотивов художественный диалог с Хлебниковым Соснора ведет, пожалуй, только в цикле «Фауст и Венера», соотносимый с хлебниковской поэмой «Шаман и Венера» и, возможно, с поэмой А.И. Введенского «Кругом возможно Бог», где в современной поэту действительности тоже появляется древняя богиня Венера (анализ этой параллели с необходимыми отсылками см. [13, с. 118–121]).

В качестве вероятного источника поэмы В. Хлебникова комментаторы называют «роман австрийского писателя Л. Захер-Мазоха (1836–1895) “Венера в мехах” (рус. пер. 1909 г.): художник Северин хочет написать портрет своей любовницы-славянки Ванды фон Дунаев в образе богини любви, снизошедшей с Олимпа к смертному на скучную холодную землю; зябнущее тело богини надо согреть в мехах. Здесь исходное начало гротескного совмещения несовместимого в поэме Хлебникова: божественного и человеческого, нежного и грубого, антично-европейского и славяно-азиатского – “пламенный пожар” в “снегах сибирских дикарей”» [1, с. 443]. Венера (символически – Европа), красивая, молодая, искушенная, исполненная чувственного порыва (но не имеющая в настоящее время поклонников), чудом попавшая в «пещеру» «могола», пытается соблазнить Шамана – Азию, условно говоря, косную, дикую, некультурную: такой конфликт присутствует в поэме в разных аспектах, и не в последнюю очередь в пародийном ключе. Бросившаяся на шею могола обнаженная Венера, решившая бороться с курением шамана, все же не смогла соблазнить его, вовремя обратившегося к верховному божеству орочей Андури. Однако доброе общение представителей разных культур, религий, эпох, что глубоко интересовало Хлебникова, все же состоялось, при этом шаман, проявив заботу и симпатию к Венере, сохранил целомудрие и мировоззренческие ориентиры, а Венера, вкусившая «естественной» жизни и позже призванная вестником – белым лебедем вернуться в свою страну, покидает шамана без обиды: «И с благословляющей улыбкой / Она исчезает ласковой ошибкой» [29, III, 108].

«Фауст и Венера» Сосноры тоже является откликом на процессы, происходившие в современной поэту культуре и, точнее, на особый аспект советской культурной политики – акцент на поддержке и развитии малых народов, в частности, народов Севера; такая политика должна была препятствовать тенденциям к их вырождению и способствовать их сохранению и развитию. С этим связана сосноровская ирония, направленная против культурно-идеологического штампа (в его образном понимании) и проявившаяся уже в эпиграфе: «Имеет место мнение / о вырождении / малых народностей. / Как будто мозг / и мускулы людей / делятся на народности» [24]. Миссию культурного просвещения несет знакомый лирического героя, очевидно, государственный или партийный чиновник:

Сосед мой был похож на Лондон.

Туманен...

Чем-то знаменит...

Он ехал малую народность

собой (великим!) заменить [24].

 В четырехчастном цикле Сосноры вместо могола появляется саами (представитель коренного народа северной Европы). И назван он очень неожиданно – не шаманом, а Фаустом. Имя-архетип, с которым ассоциируется средоточие европейского типа сознания – Фауст поэтом применен к представителю дикого, «малокультурного», вымирающего, или, согласно некоторым шаблонным представлениям, «вырождающегося» народа.

Соснора не идет вслед за Хлебниковым непосредственно, а выстраивает оригинальную композицию, опирается на жанровый синтез (лирическое стихотворение, драматическая сцена, пародия, письмо, песня, афоризм) и создает собственную внутреннюю форму. Его цикл состоит из приведенного эпиграфа, первой части – «Отрывок из письма» (где описывается встреча с попутчиком – высокомерным и безнациональным будущим «просветителем» малого народа), второй части – «Фауст» (фантазии лирического героя на заданную попутчиком тему), которая завершается отдельным произведением в произведении: «Песня, которая называется “О настойчивости”», третьей части – «Венера», где изображается главное – встреча богини и саами, и завершающей четвертой части – короткого послесловия.

Один из общих для произведений Хлебникова и Сосноры мотивов – мотив наготы Венеры – источник соблазнения:

Венера точно застыдилась

Своей полночной наготы.

И, добродетели стезей идя неопытной ногой,

Она раздумывала, прилично ли нагой

Явиться к незнакомому мужчине.

Но был сокрыт ответ богини.

От кос затылок оголив,

Одна, без помощи подруг,

Она закручивает их в круг [3, III, 103].

Тогда-то в чум вошла Венера,

как и должна богиня –

гордо.

Она была гола, как лоб

младенца,

не пронзенный грустью.

Она сияла тяжело

не модной и не русской грудью.

Она была бела, как бивень,

чернели кудри, как бемоли.

А бедра голубые были,

как штиль на Средиземном море [24].

Четырехстопный ямб Хлебников чередует с полиметрическими строками, тем самым за счет ассоциативных планов расширяя не только ритмическое, но и семантическое пространство поэмы. Каламбурная, узловая для фрагмента рифма *ногой* – *нагой* (ее роль усиливается из-за нерегулярной смены типа рифмовки) также размыкается через сближение с однокоренным словом – *наготы*, завершающем предыдущую строку, и через дальнейшую вариацию мотива наготы: «От кос затылок *оголив*».

Соснора также пользуется четырехстопным ямбом, однако он не «разбавляет» этот размер полиметрическими строками, а меняет ритмический рисунок, перенося конец строки – слово, главные детали портрета Венеры, на следующую: гордо, младенца. Рифма Сосноры такова, что рифмующиеся слова, как правило, имеют тесную звуковую (и, как следствие, семантическую) связь со словами внутри завершаемой ими строки и со словами, формально включенным в другую рифменную пару: ***би****вень* рифмуется с ***бы****л****и*** и имеет общий звуковой комплекс с ***бе****мол****и***, завершающем следующую строку, и с началом и серединой своей строки: «*Она* *была* *бела*, как *би*в*ень*». Такой способ звуковой организации стиха – качественно новый уровень корнесловия, когда общность звуковых комплексов, не во всем тождественных, но вполне реальных и ощутимых, объединяет не только рифмующиеся слова, но и стих и стихи в целом, – очень характерен для поэтической манеры Сосноры и, при всей его оригинальности, ассоциируется именно с хлебниковским стилем.

Шаман Хлебникова сдержанно реагирует на проявления специфического внимания Венеры: «По-прежнему могол сидел / Угрюм, задумчив, важен», хотя это далось ему нелегко и бросившаяся на шею нагая Венера ему «в тот миг была палач» [3, III, 103]. В мире поэта боги различных культур соединятся на иной – «духовной» – основе в единой мифологии, которую поэт выстроил в ряде поздних своих произведений: «Ладомир», «Зангези» и др. (место Венеры – Афродиты там заняла Юнона – Гера).

Саами Сосноры поначалу посягновение Венеры воспринимает иронически:

– Вы, навроде,

навроде, рано вы разделись...

Вам, верно, нужен венеролог,

а я – саами... вырожденец [24].

 Чеканные строки, как бы повторяющие четкость лозунга, но в смысловом плане с обратным знаком, выражают обиду саами на упомянутую расхожую точку зрения о вырождении малых народов, представителем одного из которых он является. Ирония направлена и в адрес неуместно обнаженной, условно говоря, развратной Венеры через характерное замечание и употребление однокоренного с имением богини слова: «Вам, верно, нужен *венеролог*». Слово *венеролог* в поэтическом контексте значительно расширяет свою семантику. Она включает и намек на неразборчивость Венеры и вероятное сопряженное с этим заболевание, требующее помощи специалиста-венеролога, и отказ стать почитателем и в некотором смысле певцом и «знатоком» Венеры – венерологом (с корнем *логос* – наука, знание, изучение) в метафорическом смысле слова. Саами, разочарованно и трагически думавший о времени о и судьбе своего народа, в этой связи назван Фаустом неслучайно. В этом именовании вероятна и пушкинская аллюзия на «Сцены из Фауста» и их драматическую форму: у саами и Венеры происходит диалог, по форме напоминающий сцену пьесы. Кроме того, пушкинские «сцены» – разоблачение европейской цивилизации, мотив чего может включаться в сложный, включая и иронический, сосноровский контекст.

 Однако «эротическое нападение» Венеры имеет на саами совсем иное действие, чем на хлебниковского шамана, преодолевшего искушение. Лопарь-«вырожденец», нарожав с Венерой кучу детей (о которых гротескно сказано, что они появились через неделю), на деле ниспроверг миф об упадке своего народа, став отчасти и политическим диссидентом, так как вольно или невольно выступил против культурно-политической установки властей:

Венера развернула тело

к огню – удачными местами.

И поцелуй запечатлела

в студеные уста саами.

Саами вмиг омолодился

и сердце молодо зашлось,

и стало в чуме мало дыма,

и электричество зажглось!

Через неделю –

много-много

детей запрыгало по чуму.

Хоть стало в чуме малость мокро,

зато – о, возрожденно – чудно! [24]

 Обрисованные события – плод воображения лирического героя, представившего старика саами и то, как его «пожилая дщерь» поет песню «О настойчивости», после исполнения которой в чуме и появляется Венера. Один из смысловых планов цикла представляется следующим: настойчивость все еще верящего в свой народ саами и дерзость, энергия, красота Венеры сделали невозможное: древний народ омолодился и получил будущее, а идеологические шаблоны попраны. Однако это лишь один из планов. Все увиденное может восприниматься и как плод поэтического, гротескного воображения, ничего общего не имеющего с реальностью, ведь на деле остается лишь старый саами и его пожилая, видимо, не имевшая детей дочь, да и те тоже возникли в представлении лирического героя после ночного разговора со случайным попутчиком.

 Итак, Сонора в цикле «Фауст и Венера» обращаясь к хлебниковской поэме «Шаман и Венера», опираясь на ряд общих мотивов и сюжетных элементов, трансформирует все это глубоко своеобразно, с опорой на приметы своей эпохи, иронию, гротеск и ассоциирующуюся с Хлебниковым поэтическую технику, тоже очень индивидуальную, авторскую.

 Ирония – важнейший компонент стиля и мировоззрения Сосноры, отличающий его от Хлебникова, которому чаще свойствен юмор или прямое обличение. П.В. Палиевский считает иронию неотъемлемым компонентом интеллектуализма в литературе, его «противоядием» [29] самому себе, а интеллектуализм, герметичность – несомненные черты стиля писателя. Ирония в стиле Сосноры занимает место жизнестроительности, свойственной культурной эпохе серебряного века в целом и творческой индивидуальности Хлебникова в частности. При этом оба писателя – представители одного типа творчества, согласно термину П.Н. Сакулина, – ирреализма [82], или, по другой терминологической дихотомии, – романтизма.

 Соснора, создатель собственного, уникального, семантически невероятно насыщенного поэтического стиля, – один из крупнейших продолжателей хлебниковской поэтической традиции во второй половине ХХ века, о чем многократно упоминалось в исследовательской литературе. Близость к Хлебникову проявилась не в аллюзиях и реминисценциях, каковых обнаруживается очень немного, а в типе творчества (квинтессенции ирреализма), в общих чертах поэтически выраженного мировоззрения (в частности, ориентирование на древнерусскую литературу и семантику древнего и фольклорного слова, романтизм), многих чертах литературной техники (корнесловие, разнонаправленные звуковые повторы, поэтические этимологии, семантическая отнесенность звуков, ритмическая усложненность, подчеркнутая ассоциативность, свободный стих и др.). По собственному признанию, Соснора ушел иным, не хлебниковским путем в 27 лет. Кратко этот путь можно определить и в связи с Хлебниковым: путь от хлебниковской жизнестроительности к герметичности и многоплановой, всесторонней, «тотальной», имеющей глубокий философский подтекст иронии, что не отменяет многих отмеченных технически близких черт стиля на протяжении всего творчества. Вступая в диалог с Хлебниковым, Соснора вместе с тем и отталкивался от него и, несомненно, шел собственным путем, создавая оригинальную внутреннюю форму образов и произведений, выстраивая неповторимую конфигурацию [17] своего стиля.

**Литература**

1. Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. Примечания // Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 420–496.
2. Аронзон Л. Соснора: анархист и самодержец [электронный ресурс] URL: <http://rulibs.com/ru_zar/poetry/aronzon/0/j52.html> (дата обращения 29.07.2019).
3. Бахтерев И. Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Н. Заболоцком: Сборник. М.: Советский писатель, 1984. С. 57–100.
4. Биткинова В.В. Поэтика портрета в исторической прозе Виктора Сосноры // XVIII век в истории, литературе, искусстве. Саратов: ИЦ «Наука», 2019. С. 101–106.
5. Васильев С.А. Велимир Хлебников и Тимур Зульфикаров // Хлебников в степени N. Материалы международной научной конференции, посвященной 130-летию поэта 9–11 ноября 2015 г. (в печати).
6. Васильев С.А. «Воин не наступившего царства…» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова). М.: МГПУ, 2015. 320 с.
7. Винокур Г.О. Хлебников [электронный ресурс] URL: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/about/vinokur-shapir.htm> (дата обращения 29.07.2019).
8. Гинзбург Л.Я. Николай Олейников // Олейников Н.А. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 5–25.
9. Гордин Я. Школа теней, или Возвращение невидимок (Заметки) // Соснора В. Возвращение к морю. Лирика. Л.: Советский писатель, 1989. С. 5–14.
10. Григорьев В.П. Велимир Хлебников // Григорьев В.П. Очерки истории языка русской поэзии ХХ века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М.: Наука, 1990. С. 98–165.
11. Исаев Г.Г. Хлебников в творческом сознании Э. Лимонова // Творчество В. Хлебникова и русская литература. Материалы XI Международных Хлебниковских чтений. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2005. С. 162–170.
12. Зубова Л.В. Виктор Соснора: палеонтология и футурология языка // Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 81–128.
13. Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда ХХ века. СПб.: Свое издательство, 2013. 316 с.
14. Королева Нина. О Викторе Сосноре и его стихах [электронный ресурс] // Звезда. 2007. № 9 URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2007/9/o-viktore-sosnore-i-ego-stihah.html> (дата обращения 27.07.2019).
15. Новиков В.И. Против течения (Виктор Соснора) [электронный ресурс] URL: <https://ruthenia.ru/60s/kritika/novikov.htm> (дата обращения 27.07.2019).
16. Новиков В.И. Соснора Виктор Александрович // Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Гл. ред. И сост. П.А. Николаев. М: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. С. 664–665.
17. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. 359 с.
18. Остапенко И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-хгодов: от пейзажа к картине мира. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. 432 с.
19. Палиевский П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы: В 3 т. Т. 3. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. С. 7–33.
20. Переписка Виктора Сосноры с Лилей Брик [электронный ресурс] // Звезда. 2012. № 1–3 URL: <https://litvek.com/books/181580-kniga-viktor-aleksandrovich-sosnora-perepiska-viktora-sosnoryi-s-liley-brik> (дата обращения 26.07.2019).

Сакулин П.Н. Филология и культурология / вступ. ст., сост. и коммент. Ю.И. Минералова. М.: Высшая школа, 1990. С. 240 с.

1. Соколова О.В. Стратегии автокоммуникации как поиск лица: Хлебников и неоавангард // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 342–352.
2. Соснора В.А. Дом дней. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 184 с. [электронный ресурс] URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/sosnora1-5.html> (дата обращения 26.07.2019).
3. Соснора В.А. Персональный сайт [электронный ресурс] URL: <http://sosnora.poet-premium.ru/> (дата обращения 26.07.2019).
4. Соснора Виктор: «Нищий творец будет думать лишь о том, как бы написать “доходную книгу”». Интервью [электронный ресурс] // Литературная газета. 1992. 15 января. № 3. С. 5 URL: <https://philologist.livejournal.com/9265059.html> (дата обращения 26.07.2019).
5. Соснора Виктор Александрович [электронный ресурс] URL: <https://rvb.ru/np/publication/02comm/11/03sosnora.htm> (дата обращения 26.07.2019).
6. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Искусство, 1977. С. 198–226.
7. Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 230–238.
8. Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2000–2006.
9. Чупринин С.И. Соснора Виктор Александрович // Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Малая литературная энциклопедия. М.: Время, 2012. С. 811–812.
10. Эльсберг Я.Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. С. 34–59.
11. Эткинд Е.Г. Заболоцкий и Хлебников // Velimir Chlebnikov (1885–1922) Myth & Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov, 1986. P. 543–572 [электронный ресурс] URL: <https://loshch.livejournal.com/43675.html> (дата обращения 25.07.2019).

Источник:

С. А. Васильев "Хлебников - это Золотой Маятник, пушкинизм. Я давно ушел в иной путь..." (Хлебниковская традиция в поэзии В. А. Сосноры) // Велимир Хлебников и мировая художественная культура. Материалы XIII Международных Хлебниковских чтений, посвященных 80-летию со дня рождения профессора Геннадия Григорьевича Глинина. (5–7 сент. 2019). Астрахань: Издательский дом "Астраханский университет", 2019. С. 20–32.

1. Ср. известную мысль Ю.Н. Тынянова: «Когда говорят о “литературной традиции” или “преемственности”, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки – борьба» [27, c. 198]. [↑](#footnote-ref-2)