

## Содержание

ISSN 2587-8190

<b>Екатерина Мамыкина.</b> Антиномия падения и спасения града в «Казанской истории» . . . . .	3
<b>Светлана Федотова.</b> Отрывок Пушкина «Вы так откровенны и снисходительны...». (К проблеме жанра) . . . . .	13
<b>Константин А. Богданов.</b> Пьянство и русская литература: Риторические модели . . . . .	23
<b>Константин Лаппо-Данилевский.</b> Вячеслав Иванов в диалоге со школой А. А. Потебни и утверждающимся формализмом . . . . .	42
<b>Лада Панова.</b> Плохопись, вошедшая в золотой канон: как ее комментировать? . . . . .	89
<b>Андрей Устинов.</b> Маяковский в «Русском Берлине» весной 1924 года . . . . .	135
<b>Дмитрий Цыганов.</b> «Борьба за право управлять»: К институциональной истории культурных конфликтов сталинской эпохи (1930–1940-е годы) . . . . .	154
<b>Наталья Крайнева, Яков Слепков.</b> «Немного географии» Анны Ахматовой: Попытка расширенного комментария . . . . .	174
<b>Сусан Аштарани.</b> Понимание и интерпретация романа В. В. Набокова «Лолита» в Иране в аспекте рецептивной эстетики . . . . .	194

Тираж 500 экз.

### Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),  
С. К. Коломийцева,  
А. С. Пахомова

### Адрес редакции

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

2023 XIX (1-2)

Летняя школа по русской литературе

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



2023 (1-2)



международная летняя школа  
по русской литературе

Выходит 4 раза в год  
Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель  
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. И. Ю. Виноцкий (Принстон, США)  
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)  
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)  
Проф. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)  
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,  
Финляндия)

<http://schoolssummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

ПИ № ФС 77 – 63198 от 1 октября 2015 года

Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186

ISSN 2587-8190 = Letnáâ škola

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по специальностям 5.9.3. Теория литературы (филологические науки) с 01.02.2022 г. и 5.9.1. Русская литература (филологические науки) с 20.12.2022 г.

© Авторы статей, 2023

© «Летняя школа по русской литературе», 2023

## Contents

<b>Ekaterina Mamykina.</b> Antinomy of the Fall and Rescue of the City in the «Kazan History» . . . . .	3
<b>Svetlana Fedotova.</b> Pushkin's Excerpt «You are So Frank and Condescending...» ( <i>On the Problem of Genre</i> ) . . . . .	13
<b>Konstantin Bogdanov</b> Drunkenness and Russian Literature: <i>Rhetorical Models</i> . . . . .	23
<b>Konstantin Lappo-Danilevskii.</b> Viacheslav Ivanov in Dialogue With The School of A. A. Potebnia and Early Formalism . . . . .	42
<b>Lada Panova.</b> Bad Writing Canonized: <i>How to Reflect it in Commentaries?</i> . . . . .	89
<b>Andrei Ustinov.</b> Mayakovsky in «Russian Berlin» in the Spring of 1924 . . . . .	135
<b>Dmitry Tsyganov.</b> «Fighting for the Right to Rule»: <i>Towards an Institutional History of the Cultural Conflicts of the Stalinist Era (1930–1940s)</i> . . . . .	154
<b>Nataliia Kraineva, Iakov Slepikov.</b> «A little geography» by Anna Akhmatova: <i>an Attempt at Extended Commentary</i> . . . . .	174
<b>Sousan Ashtarani.</b> Understanding and Interpretation of V. Nabokov's Novel «Lolita» in Iran in the Aspect of Reader-Response Criticism . . . . .	194

## Editorial Board

Alexander Kobrinsky (Chief Editor), Sophia Kolomiitseva,  
Aleksandra Pakhomova

## Editorial address

191036, St.-Petersburg, 1st Sovetskaya ul., 10, lit. K.  
Phone number: (812) 449-52-50.  
E-mail: [summerschool@list.ru](mailto:summerschool@list.ru)

ЛАДА ПАНОВА  
(Лос-Анджелес)

## ПЛОХОПИСЬ, ВОШЕДШАЯ В ЗОЛОТОЙ КАНОН: КАК ЕЕ КОММЕНТИРОВАТЬ?<sup>1</sup>

Статья представляет собой монографический разбор стихотворения Велимира Хлебникова, существующего в нескольких редакциях и озаглавленного либо «Слово о *Эль*», либо просто «*Эль*». Индекс цитируемости самой ранней редакции (1920, Харьков), озаглавленной «Слово о *Эль*», исключительно высок, а среди комментаторов стихотворения были выдающиеся хлебниковеды. В то же время по-настоящему академического осмысления «Слову о *Эль*» предложено не было, и настоящая статья претендует на заполнение этой ниши. В статье осмыслиется конфликт «кратилического» (в смысле монографии Жерара Женетта «*Mimologiques: Voyage en Cratylie*») дискурса и плохописи, и классифицируются все случаи последней. Преследует статья и теоретическую задачу. В ней обсуждается, как комментаторам обращаться с авангардными стихами типа «Слова о *Эль*», в частности закрывать ли глаза на плохопись (что делалось до сих пор) или, напротив, комментировать ее по полной программе. Отдельный раздел статьи посвящен любовному дискурсу «Слова о *Эль*» как заимствованию из Серебряного века.

**Ключевые слова:** Велимир Хлебников, монографический анализ стихотворения, кратилический дискурс, любовный дискурс Серебряного века, интертекстуальность, лингвистическая поэтика, «Слово о *Эль*», «*Эль*».

**Информация об авторе:** Лада Геннадьевна Панова, Visiting Assistant Researcher факультета Славянских, восточно-европейских и евразийских языков и культур Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA), кандидат филологических наук.

**E-mail:** lada\_panova@hotmail.com

### Bad Writing Canonized: How to Reflect It in Commentaries?

This is a monographic analysis of Velimir Khlebnikov's poem, which exists in several versions and goes by the titles „The Lay of *El*” or

---

<sup>1</sup> Я благодарю А. Д. Вентцеля, А. К. Жолковского, Дениса Иоффе, И. А. Пильщикова, Е. В. Урысон и П. Ф. Успенского, прочитавших эту работу, за высказанные соображения и замечания.

simply „*El*“. The citation index of the earliest version created in Kharkov in 1920 and titled „The Lay of *El*“ is exceptionally high, and among those who have commented on the poem's were outstanding Khlebnikov scholars. However, a comprehensive academic reading of the poem is yet to be proposed, and the article aims to bridge that gap. It delves into and explores the conflict between the poem's „Cratylic“ discourse (in the sense of Gérard Genette's monograph *Mimologics: Voyage en Cratylie*) and bad writing, meticulously classifying all instances of the latter. Additionally, the article tackles a theoretical problem by discussing how commentators should approach avant-garde poems like „The Lay of *El*“: disregard bad writing, as has been done before, or, on the contrary, provide its comprehensive analysis. A separate section of the article is about the poem's love discourse as a borrowing from the Silver Age.

**Key words:** Velimir Khlebnikov, „The Lay of *El*“, „*El*“, monographic analysis of a poem, Cratylic discourse, Silver Age love discourse, intertextuality, linguistic poetics.

**About the author:** Lada Panova, Visiting Assistant Researcher, Dept. of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, UCLA, Los Angeles, Ca; Ph. D. (kandidat filologicheskikh nauk).

**E-mail:** lada\_panova@hotmail.com

DOI 10.48612/sum-2023-11-1-2-89-134

## 1. О ПЛОХОПИСИ КАК ТАКОВОЙ И У ХЛЕБНИКОВА

Велимир Хлебников — тот редкий случай, когда плохопись не воспрепятствовала попаданию писателя на верхние строчки литературной таблицы о рангах. Усилиями Хлебникова и его примером она сделалась разрешенным, а затем востребованным приемом. Парадоксально, но магистральное хлебниковедение наличия плохописи у Хлебникова не замечает. Механизм отрицания действует в рамках культа Хлебникова: гения должно судить по «большим» идеям — «звездному языку», Обществу 317 Председателей земного шара, — а не по мелочам. Вплотную мелочами, которые, разумеется, не мелочи, а состав художественных произведений, занялась лингвистическая и — шире — несолидарная с Хлебниковым филологическая критика. Но она как была во времена зачинателей — Г. О. Винокура и В. А. Гофмана — малой ветвью хлебниковедения, так ею и остается.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> О хлебниковедении см.: Панова Л. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М., 2018. С. 20–64. Там же сформулирован «несолидарный» подход к Хлебникову, применяемый в этой работе, и ее инструментарий.

При жизни Хлебников был поддержан формалистами. К середине XX века, когда о нем стали забывать, В. Ф. Марков в статье 1954 года взялся пропагандировать его наследие отнюдь не закрывая глаза на плохопись:

Объединение адмирала Шишкова, Фурье, древнего халдея и Анри Руссо не могло остаться без последствий для поэта, который вынужден был жить с ними в одной оболочке. <...> Хлебников не был художником. Художник дает <...> окончательную и неповторимую форму своему произведению. <...> [Л]учшие вещи [Хлебникова] выглядят черновиками. <...> Хлебников <...> сам это чувствовал, когда заставил прохожего сказать Зангези: «Сырье, настоящее сырье». <...> По страницам его произведений <...> разбросано много сырья, неорганизованного и неорганизуемого. <...> У Хлебникова, при всем феноменальном чувстве слова, отсутствует чувство стиля.<sup>1</sup>

Впоследствии в монографии Маркова „The Longer Poems of Velimir Khlebnikov“ (1962)<sup>2</sup> были запротokolированы как достоинства поэм Хлебникова, так и недочеты.

В дальнейшем, когда кривая славы Хлебникова пошла вверх, а хлебниковедение расширилось до цеха, заветы Маркова, Гофмана и Винокура не стали нормой. Ситуация со «Словом о Эль» (далее — *СоЭ*) подтверждает сказанное. При том что *СоЭ* — визитная карточка поэта, монографический анализ для него не написан, а вопрос о плохописи *СоЭ* никогда не поднимался.

Термин *плохопись* был предложен в статье А. К. Жолковского «Графоманство как прием» (1986)<sup>3</sup>. Плохопись, она же графоманство, — «диагноз», который в этой статье был поставлен Хлебникову наряду с другими писателями. В настоящем исследовании будет также учтено наблюдение Жолковского, касающееся прагматики хлебниковских текстов. При всей их неотделанности, а иногда и незаконченности, они не распадаются на части, будучи цементированными

<sup>1</sup> Марков В. Ф. О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления) // Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 199–200.

<sup>2</sup> Markov V. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, Los Angeles, 1962.

<sup>3</sup> Жолковский А. К. Графоманство как прием: Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие // Жолковский А. К. Блуждающие сны: Статьи разных лет. М., 2016. С. 205–220.

хлебниковским самообразом: Поэта с большой буквы, Короля времени, Гения, каждое слово которого на вес золота.<sup>1</sup>

В 2004 году М. И. Шапир подметил стилистическую небрежность в поэзии Пастернака, а существующий термин *плохопись* подменил *дурнописью*. Пастернаковская небрежность имеет ярко выраженные плюсы — наращивает смыслы, создает иллюзию спонтанной речи, порождаемой «здесь и сейчас», придает стихам характер импровизации.<sup>2</sup>

Помимо термина *плохопись* (покрывающего также *косноязычие* и *дислексию*), т. е. несоответствие существующим нормам языка, повествования, версификации, а также логики для адекватного описания русского авангарда требуется термин *графомания*, т. е. неумеренная вплоть до бесконтрольности страсть к производству текстов.

Термин *плохопись* оценочен в филологическом смысле, но безоценочен в репутационном. Пастернак как считался перворазрядным поэтом до исследования Шапира, так им и остается. Жолковский в статье 1986 года подчеркивает, что и Козьма Прутков, и последователи Хлебникова, включая Эдуарда Лимонова, и Зощенко прибегали к плохописи как к приему, а где прием, там искусство.<sup>3</sup>

Будем помнить и о том, что поэтика Хлебникова — явление модернизма, расширившего стилистическую палитру до максимума. Джеймс Джойс в «Улиссе» каталогизировал разные стили, от авторских до «расхожих», а главу 16 («Евмей») выдержал в отчетливо графоманском ключе. У Хлебникова с плохописью дела обстоят сложнее, чем в поэзии Пастернака или 16-й главе «Улисса», а как именно, мы обсудим в §9.

Я постараюсь рассмотреть СоЭ объективно, взвешивая его сильные и слабые стороны, но без академического занудства. Как филолога с опытом семантического описания слов меня не может не смущать любительский подход Хлебникова к их толкованию. В самом деле, тем, что *лист* тавтологически определяется через *лист*, создается порочный круг. Стандартам

<sup>1</sup> См.: Там же.

<sup>2</sup> Шапир М. Ю. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) // Славянский стих. Вып. VII. М., 2004. С. 233–280.

<sup>3</sup> См.: Жолковский А. К. Указ. соч.

академической лексикографии не отвечает и ситуативный характер хлебниковских толкований — пренебрежение собственно «картиной мира» слова в угоду в общем-то произвольной «большой» идее. Сформулировав эти две претензии к СоЭ, я их заранее отвожу, потому что поэт имеет право на поэтические вольности вплоть до плохописи. СоЭ — словесная вязь, вышедшая из-под пера стихийного, а не профессионального лингвиста, и судить ее пристало по законам литературы и литературности: все ли получилось из того, что было задумано?

## 2. ВСТУПЛЕНИЕ К РАЗБОРУ «СЛОВА О ЭЛЬ»

«Слово о Эль» создавалось в Харькове в нач. 1920 года, а дальше появлялись новые — то ли редакции, то ли стихотворения — под заглавием «Эль». Ни одна из дошедших до нас рукописей не увидела свет при жизни поэта.

К настоящему времени консенсус относительно того, какой вариант считать отражением авторской воли, не сложился. Я выбрала для анализа самый амбициозный и ставший по-настоящему каноническим «харьковский» текст. Впервые опубликованный в 1933 году в 3-м томе «Собрания произведений» Хлебникова под ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова, он в дальнейшем был отобран для «Творений» Хлебникова 1986 года редакторами-составителями этого издания — В. П. Григорьевым и А. Е. Парнисом.<sup>1</sup> Во 2-м томе «Собрания сочинений» Хлебникова под редакцией Р. В. Дуганова (2001) «харьковский» текст напечатан с исправлениями (учтенными в настоящей работе), но помещен в раздел «Другие редакции и варианты».<sup>2</sup> В качестве дефинитивного приведено ранее не публиковавшееся «Эль» (конец 1921 — начало 1922) из архива Вяч. Вс. Иванова.<sup>3</sup> «Эль» в чуть более ранней редакции (осени 1921 года) увидело свет первым: в «Стихах» Хлебникова 1923 года. В «Собрании сочинений» под редакцией Дуганова он отнесен к вариантам.

Для начала приведу СоЭ с разметкой, которая позволит в нем ориентироваться.

<sup>1</sup> Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 120–122.

<sup>2</sup> Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 428–430.

<sup>3</sup> Там же. С. 84–86.

## «Слово о Эль»

(строки 1-4 (=1-й пример: <b>лямка</b> )	<u>Когда</u> судов широкий вес Был пролит на груди, <u>Мы</u> <u>говори</u> ли: <u>види</u> шь, <u>ля</u> мка На шею бурлака.	нерифм. Я	4 3 4 3
5-7 (2-й: <b>лавина</b> )	<u>Когда</u> камней бесился бег, Листом в долину упадая, <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>то</u> <u>ла</u> вина.		4 4 4
8-9 (3-й: <b>ласты</b> )	<u>Когда</u> плеск волн, удар в моржа <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>это</u> <u>ла</u> сты.		4 4
10-12 (4-й: <b>лыжи</b> )	<u>Когда</u> зимой снега хранили Шаги ночные зверолова, <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>это</u> <u>лы</u> жи.		4 4 4
13-15 (5-й: <b>лодка</b> )	<u>Когда</u> волна лелеет челн И носит нощу человека, <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>это</u> <u>ло</u> дка.		4 4 4
16-18 (6-й: <b>лапа</b> )	<u>Когда</u> широкое копыто В болотной топи держит лося, <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>это</u> <u>ла</u> па.		4 4 4
19-20 (7-й: <b>лось</b> ; 8-й: <b>лань</b> )	И про широкие рога <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>лось</u> и <u>ла</u> нь.		4 4
21-24 (9-й: <b>лопасть</b> )	Через оспийший пароход Я увидал кривую <u>ло</u> пасть: Она толкала тяжестъ вод, И луч воды забыл, где пропасть.	Я4, рифма А <м> Я4, рифма В <ж> Я4, рифма А <м> Я4, рифма В <ж>	
25-27 (10-й: <b>загы</b> )	<u>Когда</u> доска на груди воина <u>Лов</u> ила копыя и стрелу, <u>Мы</u> <u>говори</u> ли – <u>это</u> <u>за</u> гы.	нерифм. Я.	4 4 4



«Слово о *Эль*» (продолжение)

28-30 (11-й: лист)	Когда цветов широкий лист Облавой ловит дѣг луча, <b>Мы говорим</b> – протяжный лист.	4 4 4
31-32 (12-й: лес)	Когда умножены листы, <b>Мы говорили</b> – это лес.	4 4
33-38 (13-й: летать/ лететь)	Когда у ласточек протяжное перо Блеснет, как лужа ливня синего, И птица льется лужей ноши, И лег на лист легуный вес, <b>Мы говорим</b> – она летает, Блестая глазом самозванки.	6 4 4 4 4 4
39-43 (14-й: ленивец; 15-й: лодырь; повтор 5-го при- мера: лодка)	Когда лежу я на лежанке, На ложе лота, на лугу, Я сам из тела сделал лодку, И лень на тело упадает. <b>Ленивец, лодырь</b> или лодка, кто я?	4 4 4 4 4
44-45 (16-й: лень; 17-й (?): ладонь)	И здесь и там пролита лень, Когда в ладонь сливались пальцы.	4 4
46-47 (18-й: легот)	Когда не движет легот листья, <b>Мы говорили</b> – слабый ветер.	4 4
48-51 (19-й: лед)	Когда вода – широкий камень, Широкий пол из снега, <b>Мы говорили</b> – это лед. <b>Лед</b> – белый лист воды.	4 3 4 3
52 (20-й: ложка)	<b>Мы</b> воду пьем из ложки.	3
53-55 (21-й: люд(и))	Кто не лежит во время бега Звериным телом, но стоит, Ему названье дали – люд.	4 4 4

Я4, рифма Е &lt;ж&gt;

## «Слово о Эль» (окончание)

56-60 (повтор)	Он одинок, он выскочка зверей, Его хребет стоит, как тополь, А не лежит хребтом зверей. Прямостоячее двуногое, Тебя называли через люд.	Я5, рифма F <м> нерифм. Я Я4, рифма F <м> нерифм. Я Я4, рифма E <м> нерифм. Я	4 4 4 4
61-62 (повтор 17-ого: ладонь)	Где лужей пролилися пальцы, Мы говорили – то ладонь.	нерифм. Я	4 4
63 (повтор 13-го: летать)	Когда мы лёгки, мы летим.		4
64-65 (22-й: любить, 23-й – легкий)	Когда с людьми мы, люди, лёгки, – Любим, любимые людьми.		4 4
66-67 (вывод-1: что такое Эль)	Эль – это легкие Лели, Точек возвышенный ливень,	нерифм. Д Э	3
68-70 (продолжение)	Эль – это луч весовой, Воткнутый в площадь ляды. Нить ливня и лужа.		3 3 3
71-73 (окончание)	Эль – путь точки с высоты, Остановленный широкой Плоскостью.	верлибр верлибр верлибр	
74-76 (философия любви в л-словах) (повтор 21-го: люд(и))	В любви сокрыт приказ Любить людей, И люди – те, кого любить должны мы.	нерифм. Я. 2 5	3 2 5
77-78 (продолжение философии любви?) (24-й: лужа)	Матери ливнем любимец – Лужа дитя.	нерифм. Д.	3 2
79 (вывод-2: что такое Эль)	Если ширину площади остановлена точка – это Эль.	верлибр, рифма G <м>	G <м>
80-81 (продолжение)	Сила движения, уменьшенная Площадью приложенья, – это Эль.	верлибр верлибр, рифма G <м>	G <м>
82-83 (концовка)	Таков силовой прибор, Скрытый за Эль.	верлибр верлибр, рифма G <м>	G <м>

Левый столбик — разбивка СоЭ на 32 пассажа. Пассажи 1–22 составляют первую — «лексикографическую» — часть стихотворения; пассажи 23–32 — вторую: с выводами. Граница проходит по 66-й строке, в которой меняется как топика, так и размер.

Центральный столбик — текст СоЭ. Подчеркиванием выделяются элементы повторяющихся синтаксических схем (по одной на пассаж); а полужирным — *л*-означающие.

В правом столбце — версификационном, интерпретируется характер строк исходя из готового репертуара, существовавшего в эпоху Хлебникова: *Я* — ямб, *Д* — дактиль, *верлибр*<sup>1</sup>. Еще одно сокращение — *нерифм*. — применяется для нерифмованного стиха. В ломаных скобках обозначен тип спорадических рифм: <*м*> — мужская, <*ж*> — женская. Рифм (в т. ч. тавтологических) — 7, и им присвоены буквы латинского алфавита.

\* \* \*

Существующие наблюдения над СоЭ можно суммировать так.

Марков в статье 1954 года уловил в СоЭ эхо «Божественной комедии» — сопоставил хлебниковское *В любви сокрыт приказ/ Любить людей с дантовским Amor ch'a nullo amato amar perdona*.<sup>2</sup>

О. А. Седакова в заметке 1971 года предположила, что в СоЭ разведены *Л* vs. *Л'* и что это аккомпанемент к сдерживающему началу vs. облегчению. Там же Хлебников противопоставлялся Бальмонту: если в СоЭ *Л* и *Л'* — фонемы, то в бальмонтской «Влаге» — всего лишь аллитерация.<sup>3</sup> В работе 2000 года Седакова кратко остановилась на СоЭ, для объяснения которого привлекла «большие» идеи: Язык, Миф, устранение вертикали.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Точнее, строки 70–73 — микрополитрия на силлаботонической основе (Ам2, Х4, Х4, Д1 (или Х1)), а строки 79–83 — более распатанные и оттого более соответствующие понятию верлибра (соображение И. А. Пильщикова).

<sup>2</sup> Марков В. Ф. О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления). С. 191–192.

<sup>3</sup> Седакова О. А. Образ фонемы в «Слове о Эль» Велимира Хлебникова // Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М., 1971. С. 273–277.

<sup>4</sup> Седакова О. А. Контуры Хлебникова. Некоторые замечания к статье Х. Барана // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 575–577.

Григорьев в «Творениях» прокомментировал одно непонятное слово: «*Легот* — безветрие (встречается в рус. заговорах)».<sup>1</sup>

Дуганов в «Собрании сочинений» создал самую полную текстологическую справку к разным вариантам «<Слова о> *Эль*», на которую я опиралась выше. Разъяснения по поводу «*Эль*» и его «звездного языка» он начал цитатой из эссе Хлебникова «Наша основа», как это делалось и раньше. У слова *Эль* в «*Эле*» Дуганов отметил два значения включая «название буквы *Л* (например, в русской азбуке — «люди»)», а *Леля* атрибутировал как «покровителя брака и любви (с его именем связан песенный припев: «лели», «люли», «леле»)».<sup>2</sup>

СоЭ — раздолье для филолога, и тем удивительнее, что только у автора этих строк оно вызвало желание свериться с энциклопедиями, словарями, грамматиками, историей литературы, среди прочего — чтобы оценить языковую и литературную компетенцию Хлебникова. В процессе выяснилось, что предложенные толкования *легота* и *Леля* неверны.

*Легот*, судя по контексту, не 'безветрие', а 'легкий ветер'. В словаре Ф. М. Пискунова и в словаре Б. Д. Гринченко читаем: «Легот, леготь — (Гуцульск., сл.) зефир»<sup>3</sup>; «Лёгот, ту, м. Зефиръ, легкій вѣтерокъ»<sup>4</sup>. Более ранний по времени пример из украинской литературы — «Нинішня наша пісня Володимира Шаськевича — публіковалась с пометою: «*Леготъ* — легкій весняний вітеръ, буцімъ-то зефіръ».<sup>5</sup>

*Лель* в пантеон славянских богов не входил. Изначально это была выдумка кабинетных ученых, подхваченная Державиным, Пушкиным (в лирике, «Руслане и Людмиле», «Евгении Онегине»), Александром Островским (в «Снегурочке») и так далее вплоть до Сергея Городецкого (в «Березе»). Уже у Державина *Лель* сделался русским эквивалентом античных богов любви Эроса / Амура / Купидона — и приобрел крылья.

<sup>1</sup> Хлебников В. Творения. С. 669.

<sup>2</sup> Хлебников В. Собрание сочинений. Т. 2. С. 520–521.

<sup>3</sup> Пискунов Ф. М. Малороссийско-червонорусский словарь живого и актового языка русских южан Российской и австро-венгерской империй. Киев, 1882. С. 123.

<sup>4</sup> Словарь української мови: в 4-х т. Т. 2. / Под ред. Б. Д. Гринченко. Київ, 1908. С. 315.

<sup>5</sup> Шаськевич Володимир. Нинішня наша пісня // Основа: Южно-русский литературно-ученый вестник, 1862. 7. С. 70.

По стопам предшественников Хлебников назвал *Леля легким*. Этот *л*-эпитет подразумевает полет, а возможно, и крылья.

Слова, образы, понятия СоЭ можно комментировать безостановочно. Важно только не терять из виду все построение и прагматику, а именно самообраз Хлебникова и договор, заключаемый им с читателем. Предлагаемый далее монографический анализ с акцентом на плохописи предложит ответ на следующие вопросы.

1. В каком объеме и на каких уровнях в СоЭ представлена плохопись?

2. Каковы жанр и дискурс СоЭ и как это соотносится с плохописью?

3. Какие приемы — авангардные (оригинальные) или традиционные — применены?

4. Какова идеологема («большая» идея) СоЭ? Как она риторически развертывается? Мешает или помогает в этом плохопись?

5. Ощущаются ли в стихотворении интертексты, откуда они пришли, рассматривать ли их как намеренные или же случайные?

6. Какой самообраз автора вырисовывается за плохописью и текстом в целом? Занят ли автор саморекламой — как то свойственно кубофутуристам?

### 3. РЕКОНСТРУКЦИЯ ЗАМЫСЛА

#### 3.1. «ЗВЕЗДНЫЙ ЯЗЫК»

«Звездный» проект — идеологема СоЭ — возник на скрещении лингвистических и математических интересов Хлебникова с его политическими амбициями.<sup>1</sup>

В лингвистическом плане «звездный язык» исходит из различения поверхностной, или *бытовой*, семантики слов, начинающихся на тот или иной согласный, и объединяющего эти слова глубинного, или *звездного*, смысла. Указанный принцип определил композицию СоЭ. «Бытовые» толкования 24 *л*-слов, претендующие на словарные дефиниции, подытоживаются двумя мыслительными операциями:

<sup>1</sup> Подробнее обо всем этом см.: *Панова Л.* Мнимое сиротство. С. 181–188.


экспликацией общего *л*-словам «звездного» смысла и назначением их начального *Эль* в носители этого смысла.

«Звездный» смысл Хлебников формулировал при помощи понятийного аппарата, усвоенного из школьной геометрии (планиметрии), а также физики. Он пытался математизировать абсолютно все, особенно историю и язык, видя в математике первооснову мира.

Как политик утопического и одновременно наивного (детского) склада Хлебников верил в то, что его математические операции коренным образом изменят условия существования планеты. Он занимался вычислением ритма вспыхивания войн — как прошлых, так и будущих, надеясь обезоружить владеющую этой тайной Судьбу и отменить войну как явление. Его «звездный язык» — математизированный и однозначный — преследовал аналогичную цель: дать народам возможность договориться. Институт 317 Председателей Земного Шара, основанный Хлебниковым для управления нашей планетой на более справедливых основаниях, в который он в качестве Председателя номер один приглашал выдающихся людей эпохи, — в сущности, о том же.

СоЭ предшествовала эссеистика 1919 года, вводившая понятие «звездного языка» и предлагавшая геометрические «пиктограммы» для начальных согласных включая *Эль*:

«Наша основа»: «Слово делится на чистое и на бытовое <...> [В] нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. <...> [В]зять... *ладь[ю]* и *ладонь*. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение <...>: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы. <...> [В]ытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность»;

«Художники мира!»: «Л — круговая площадь и черта оси .

В этом контексте выводы СоЭ — благодаря не только геометризмованному языку, но и верлибру, т. е. крену в прозу, — выглядят постулатами, предназначенными для научных трактатов будущего.

Хлебников-эссеист выдвинул понятие «звездного алфавита», сводящего «звездный язык» к набору начальных соглас-

ных, за каждым из которых закреплялся четкий и однозначный геометризованный смысл. «Звездный алфавит» мыслился им как универсальный код для общения народов. Применительно к *Эль*, семикратно появляющемуся в СоЭ, это означает омонимию. *Эль* — сразу и буква русского алфавита, и элемент «звездного алфавита»: дар поэта-номотета всему Земному шару.

Хлебников активно экспериментировал с тем, чтобы из слов, служивших примерами «звездного языка», вычленил наряду с геометрическим и другие «звездные» смыслы. В СоЭ, как, например, и в стихотворении «На лыжу времени...», претендентом на «звездный» смысл выбрана 'любовь'. В «На лыжу...» утверждается, что благодаря своим *л*-фамилиям *Ленин*, *Либкнехт*, *Люксембург* сделались силой, снесшей *Гэ* — '(царское) государство' и *Эр* — 'Романовых' ради победы *Эль* — 'любви'. Из-за того, что историсофия этого стихотворения овеяна «звездной» лингвистикой, «звездный алфавит» лишается своей однозначности, а тем самым и универсальности. Та же проблема возникает со строками СоЭ, в которых 'любовь' конкурирует со «звездной» геометрией и даже вливается в определение *Эль* своими *легкими Лелями*. Чтобы не запутаться в содержательном богатстве СоЭ, любовной топике будет отведен специальный раздел — §7.

### 3.2. КРАТИЛИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

«Звездный язык» подпадает под метод размышлений о неслучайной соотнесенности слов с обозначаемыми ими объектами, заповеданный Платоном в «Кратиле». Содержание этого диалога — спор двух юношей об отсутствии или наличии у слова связи с обозначаемым объектом. Позиция Гермогена состоит в том, что связь устанавливается «по договору», а позиция Кратила — что «по природе»: имя так или иначе подражает называемому объекту. Сократ предлагает доказательства в пользу сначала одного, а потом другого мнения. Для тезиса «по природе» приводятся следующие примеры: в греческом языке буква *λ* наделена гладкостью и податливостью; солнце не просто так названо 'солнцем', Гермоген — 'Гермогеном', а боги — 'богами'. Аргументация включает диалектные огласовки слов, народную этимологию, лексическую подборку слов с лямбдой, выражающих нужный

Сократу смысл. С легкой руки Жерара Женетта — автора монографии «Mimologiques: voyage en Cratylic» (1976) — такой дискурс получил название «кратилического».

Хлебников — бесспорный чемпион в кратилическом ряду. Считается, что свой «звездный язык» он создал на пустом месте. Однако еще Цветан Тодоров в работе 1968 года пронциательно указал на то, что «звездному языку» Хлебникова предшествовала книга Стефана Малларме «Les mots anglais» (1877), где сходные с хлебниковскими утверждения делались об исконно английских словах. К тому, что писалось на эту тему,<sup>1</sup> добавлю, что набор *л*-слов, которыми Хлебников оперирует в СоЭ, — это, в порядке следования Малларме, исконно русский корнеслов, правда, с затесавшимися в него заимствованиями — *ляжкой, лавиной, ластами*.

Но что значит, что СоЭ выдержано в кратилическом дискурсе?

Во-первых, это стихотворение — *слово* о словах, то есть метавысказывание. Во-вторых, в нем задействовано особое риторическое построение. Лингво-геометрический аргумент разворачивается по правилам научного дискурса: сначала сумма примеров в качестве весомого доказательства оригинальной идеи, а затем вывод — формулировка этой идеи. В-третьих, в этой формулировке Хлебников переходит на геометрический (мета-)язык. Наконец в-четвертых, все это превращает СоЭ в образец дидактической поэзии — такой, которая в развлекательной/художественной форме доносит до читателя некое новое знание. СоЭ полагается та же полочка в жанровой номенклатуре, где уже находятся «Георгики» Вергилия, «*Ars Poetica*» — Горация и его последователей и так далее вплоть до сциентистской лирики Константина Случевского.<sup>2</sup>

Избранный Хлебниковым дискурсивный формат — больше, чем дидактический, по сути — «научный», нуждающийся и в лингвистике, и в геометрии — налагает на художественный текст определенные обязательства, среди которых — донесение

<sup>1</sup> Todorov Tzvetan. Number, Letter, Word // Todorov Tzvetan. The Poetics of Prose/ Transl. by R. Howard. Oxford, 1977. P. 190–204; Панова Л. Мнимое сиротство. С. 220–223.

<sup>2</sup> О нумерологической параллели Случевский/Хлебников см.: Панова Л. Мнимое сиротство. С. 233–238.



ценного содержания из области non-fiction наиболее выигрышным образом. В СоЭ для реализации кратилического замысла плохопись — наихудшее решение. Оно демонстрирует, что к Логосу его автор относится без должного уважения. Вопрос: имеет ли право поэт, систематически не справляющийся с нормами русского языка, ломающий и коверкающий его, пренебрегающий повествовательными и прочими конвенциями, предлагать читателю новые языковые установки и вообще браться за регулирование коммуникации в мире? Ответ: может в порядке гениального исключения, если это Хлебников.

В магистральном хлебниковедении Хлебников почитается лингвистом милостью Божьей, однако выбранный им кратилический дискурс свидетельствует о другом. Его занятия словами балансируют на грани лингвистики и паралингвистики. Фердинанд де Соссюр настаивал на том, что в слове связь означаемого с означаемым устанавливается произвольно: «по договору», то есть согласно конвенциям, а не «по природе», как полагали Сократ в «Кратиле», Малларме в «Английских словах» и Хлебников в СоЭ. Если лингвистике кратилизм противопоказан, то в поэзии он на своем месте. Поэтам свойственно рассуждать о том, чем является язык (как известно, одновременно инструмент их письма и материя, из которой кроится текст). В качестве примера приведу хрестоматийный сонет Артюра Рембо «Voyelles» («Гласные»): *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes*<sup>1</sup> и т. д.

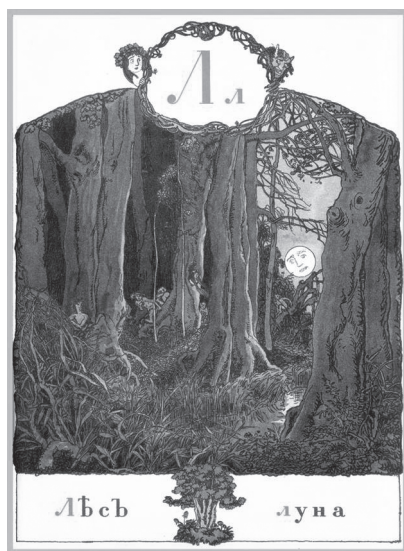
Если считать «Гласные» отправным пунктом в освоении кратилического дискурса о буквах/звуках, проделанном модернистами, то СоЭ ушло далеко вперед. С одной стороны, Хлебников перенял у Рембо самый принцип расчленения слов на звуки/буквы, как и любование звуками/буквами, абстрагированным от слов. С другой, «Гласные» слишком импрессионистичны, чтобы считаться научной поэзией.

Импрессионизм Рембо проявился в проекции системы гласных на систему цветов и создании синэстетического, то есть чисто художественного, эффекта. Звуки превращаются в краски, а затем в неожиданные визуальные картинки.

---

<sup>1</sup> В пер. Николая Гумилева: *А — черно, бело — Е, У — зелено, О — сине, / И — красно... Я хочу открыть рождение гласных.*

От лингвистики такое обращение с единицами языка далеко. В СоЭ Хлебников тоже придумывает визуальные иллюстрации для 24 л-слов, но держится рамок готового лингвистического формата — букваря в картинках. Так, параллелью и ко всей хлебниковской серии л-слов, и конкретно к слову *лес* можно считать виньетку для «Л, л» в созданной Александром Бенуа «Азбуке в картинках».



Илл. 1. Александр Бенуа. «Азбука в картинках» (1904)

### 3.3. ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ МЕТАЯЗЫК

Хлебниковская заявка на оригинальность в рамках кратилического дискурса — метаязык, позаимствованный из геометрии.

Зачем метаязык науке, хорошо известно. Терминологией, то есть словами, призванными обозначить ровно один объект и один тип отношений, задается и метод исследования, и способ описания полученного знания. Научный метаязык отличают строгость, внятность, отсутствие многозначности. А зачем метаязык поэзии, по определению преследующей противоположные цели? Затем, как демонстри-

рует Хлебников в СоЭ, чтобы сменой поэтической дикции на прозаическую просигнализировать: с вами говорит поэт, который больше, чем поэт — автор откровения, долженствующего изменить устои мира.

При перечитывании СоЭ открывается, что «звездная» геометрия с выходом на физику, прежде чем оформиться в виде теоретических выводов, мерцает в толкованиях «бытовой» семантики л-слов. Кратилизм — способ упорядочить отношения между миром и языком, и вот почему на роль медиатора между ними в «звездном языке» выбрана математика.

Чтобы почувствовать этот эффект, начнем с конца СоЭ — вычленим из теоретических выводов их математический лексикон: (1) *точку*; (2) *путь / движение*, в том числе (3) *с высоты* вниз; (4) *плоскость* или *площадь*, обладающую (5) *шириной* и (6) производящую остановку движения; (7) *силу* и (8) *вес* движущегося, а затем остановленного объекта.

Если с этим тезаурусом в руках пройтись теперь по всему стихотворению, то его можно будет разглядеть уже в толкованиях л-слов. Все такие случаи делятся на три категории:

— завуалированные под поэтический язык «геометризмы» — *широкий, протяжный, умножить* для семы (5); *вес, ноша, тяжесть* для семы (8);

— регулярный тип метафор, транслирующий «звездную геометрию» при обозначении положения объекта в мире: для сем (2–3) 'движение сверху вниз' — *(про)литься, ливень, (у)падать*; для просто 'движения', или семы (2), — *лететь/летать, лет, летунья, легкий; бег; шаги; плеск в..., носить*; для семы (3) — *возвышенный*; для семы (6) 'остановка движения' — *хранить, держать, ловить, лежать, лень*; и

— ситуативное превращение геометрических сем в конкретные существительные: сема (1) 'точка' принимает вид *копыта, лапы, луча, копыя, стрелы, лодки, лужи*; а сема (4) 'плоскость, останавливающая движение' — *горной долины, вязких снегов и топи, воды, пропасти, доски, листа, лежанки*, а, возможно, также *лужи и ляды*.

Геометризация вступает в противоречие с логоцентрической установкой СоЭ. Хлебников занят не столько выявлением семантики, содержащейся в *л*-словах, сколько продавливанием своего квазинаучного аргумента, каковым все *л*-слова подводятся под общий знаменатель. Насилие — над языком, культурой, читателем — инвариант кубофутуризма, и в СоЭ Хлебников ему следует. Идущая от Платона традиция кратилических размышлений поощряет это насилие тем, что позволяет наводить между языком и миром мнимые соответствия, а тем самым и устанавливать больше порядка, чем есть на самом деле.

Разобравшись с замыслом СоЭ, по своей интеллектуальной красоте — из царства платоновских идей, обратимся к его исполнению.

#### 4. ЗАГЛАВИЕ

«Слово о *Эль*» — заглавие, отдающее дань как научному, так и художественному началу.

*Эль* — наименование буквы русского алфавита и единица универсального «звездного алфавита» — раскладывается на звуки/буквы, которые и сами нуждаются в комментариях.

Учитывая, что в СоЭ Хлебников занимается перебором слов, начинающихся с согласной *Л*, начальной гласной *Э* в наименовании *Эль* смазывается не только *л*-проблематика, но и основополагающий принцип «звездного языка»: согласные важны, гласные нет.

Мягкий знак в конце *Эль* — школьная норма, существовавшая в эпоху, когда учился Хлебников. Альтернативой был и остается вариант без мягкого знака.

Существительное *слово* заключает в себе несколько значений, позволивших Хлебникову выступить сразу в нескольких авторитетных ролях.

Прежде всего, Хлебников опирается на идиому *взять / произнести слово*, что превращает СоЭ в высказывание *urbi et orbi*. Оно рассчитано на то, чтобы поменять языковое сознание аудитории, ср. в качестве параллели «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона. Предлагая свое «откровение» о *Эль*, Хлебников-оратор фигурирует в двух житнетворческих ипостасях: первооткрывателя «звездно-

го языка» и номотета, одаряющего аудиторию новым законом.

Словосочетание *слово + о* придает заглавию архаизированный, возможно, слегка донаучный характер, указывая в качестве прецедента на «Слово о Полку Игореве». Опора на самый знаменитый древнерусский текст показывает Хлебникова-лексикографа воскресителем исконного русского или даже общеславянского мира: мира *Лелей*, архаичного *люда*, а также примитивной славянизированной архаики — *леса*, зверей и зверолова, *ладьи/челна*, — что ко времени написания СоЭ стало сигнатурой писателя.

С точки зрения фоники заглавие — неудачное зияние гласных *О-О-Е*. Зато звук *Л/Л'* украшает его начало и конец, предвещая богатую огласовку на *Л* в самом тексте: это 151 случай, из которых начальное *Л* занимает 78 позиций.

## 5. КОМПОЗИЦИЯ

Часть I — толкования слов, и часть II — выводы, разведены и содержательно, и версификационно. Такая композиция сигнализирует, что Хлебников написал научный трактат в стихах. Для претворения этого задания идеален элегантный минимализм, однако СоЭ во всех отношениях включая объем — торжество избыточности. Если часть I организована, причем по четко просматриваемому принципу, так, что за одним толкованием слова следует другое, то в части II царит хаос: выводы перемежаются философией любви и примерами — то ли на нее, то ли на бытовую семантику *л-слов люди и лужа*. Излишества вызваны желанием сказать все и сразу, неспособностью держать тему, неумением поставить точку вовремя. Так пишут графоманы — и первый русский авангард.<sup>1</sup>

### 5.1. ЧАСТЬ I

В плане метрики часть I — вольные и преимущественно нерифмованные ямбы (см. §8), а в плане содержания — толкования 23-х *л-слов*.

<sup>1</sup> См.: *Панова Л.* Мнимое сиротство. С. 71.

Из 23-х *л*-слов 17 — предметные существительные, что позволяет Хлебникову акцентировать в них: означающее (= фонетическое слово) — означаемый объект (= денотат, референт) — смысл/понятие (= сигнификат). Знал ли Хлебников о семантическом треугольнике, который немецкий логик, математик и философ Готлоб Фреге обосновал в работе «Смысл и значение», а его последователи изобразили в виде схемы (см. илл. 2), — отдельный вопрос. Но очевидно, что таким, сугубо лингвистичным, был его способ думать и говорить об *л*-словах.



Илл. 2. Треугольник Фреге из типового учебника и лингвистического/семиотического веб-сайта

В СоЭ толкования *л*-слов воспроизводят единую синтактико-метрическую схему. Первое слово, открывающее и строку, и словарное определение, — *когда* (варианты: *кто* и *где*). У означающего свое четкое место — в конце строки, в пассаже идущей (пред)последней. Подводкой к означающему служит мета-лингвистический оборот *мы говорили* (и его синонимы: *мы говорим*; *назвали*; *название дали*). А связь между означающим и означаемым закрепляет либо глагол *видишь*, направляющий читательское восприятие на денотат, либо указующая частица (*э*)*то*, либо тире. Налицо дидактический жест: Хлебников прокладывает своей аудитории путь от конкретного объекта или понятия к называющим их *л*-означающим.

В дидактической поэзии важно не дать читателю заскучать от потока научной информации. В части I СоЭ дидактизм уравновешен развлекательностью, за которую

отвечают: визуальность при объяснении слов, придающая повествованию характер азбуки в картинках; построение некоторых толкований по принципу загадки или остранения, чему способствует появление *л*-означающего в конце пассажа; и ненамеренное, но в то же время неизбежное скатывание СоЭ в детскость. Говорящий — это практически ребенок в процессе освоения «взрослых», в частности, «ученых» дискурсов.

О ребенке, сидевшем в Хлебникове, писал Марков:

[В]печатление от Хлебникова — его инфантилизм в мироощущении, в подходе к слову, даже в логических выводах. <...> Не каждый ли ребенок — природный футурист? <...> Мальчик, становящийся ногами на часы, чтобы дать смысл выражению «стоять на часах», совершает хлебниковскую «реализацию тропа».<sup>1</sup>

В части I детскость — не только объяснение *л*-слов по принципу азбуки в картинках, но также интерактивное взаимодействие с аудиторией. Поскольку адресаты азбуки — дети, постольку в части I СоЭ формируется образ читателя (анг. *narratee*) как ребенка, приглашаемого поиграть в слова. Читателю, чтобы по-настоящему насладиться СоЭ, стоит откликнуться на это приглашение: довериться Хлебникову-учителю — проводнику по миру придуманных им *л*-слов, и в качестве обучаемого ребенка получить кратилический мастер-класс.

## 5.2. ЧАСТЬ II

Метрически часть II отлична от части I: там доминируют дактили и верлибры, сигнализирующие о смене как содержания, так и дикции: с детской на взрослую/ученую.

В части I фокус повествования был отчетливо лексикографическим. А на чем сосредотачивается часть II: по-прежнему на словах или все-таки на понятиях? Оба режима чтения допустимы.

Многообразие *л*-означаемых части I уступает место одному слову/понятию, и это — *Эль* как носитель их «звездного» смысла.

<sup>1</sup> Марков В. Ф. О Хлебникове. С. 193–194.

Прежняя схема '*когда ... означающее*' сменяется другой, долженствующей определить, что такое *Эль*. В обеих схемах определяемое и определяющее связаны указательным местоимением *это* и тире.

В части II вывод-2 — синтаксическая инверсия вывода-1: если в выводе-1 для *Эль* применена трехкратная анафора, то в выводе-2 — трехкратная эпифора.

Дополнительный риторический эффект — закольцованность финального слова *Эль* с тоже финальным *Эль* заглавия.

Если в выводе-1 *л*-слова используются для объяснения того, что такое *Эль*, то из вывода-2 они исчезают. Часть II — *Эль* в виде геометрической абстракции, красоту которой предлагается оценить читателю.

Наличие в части II синонимичных выводов — избыточность, но поэзия в принципе любит повторы, так что СоЭ это не портит. Другое дело — что пространство между выводами заполняется философией любви (74–76) и определениями то ли ее, то ли *л*-слов. Это композиционное упущение, снижающее градус как научности, так и абстрактности.

Еще один недочет — из области метрики. Наряду с дактилями и верлибром в часть II «незаконно» проникают ямбы, т. е. примета части I.

В принципе, при переходе от части I к части II читателю надо бы повзрослеть, чтобы соответствовать тематике. Но часть II не удерживается на «взрослой» волне и — в строках 77–78, где появляется *дитя*, — впадает в детский лепет.

## 6. ЛИНГВО-ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ АРГУМЕНТ: МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ «СЛОВА О ЭЛЬ»

Рассмотрим строки 1–4 о *ляжке* во всех подробностях, поскольку здесь складывается лингво-геометрический нарратив.

Толкование *ляжки* исходит из «звездной» геометрии, которая будет приписана *Эль* в конце стихотворения. *Вес* — то, что соответствует семантике *ляжки* в русском языке. *Широкий* — то, что соответствует *ляжке* определенного типа: бурлацкой. Что касается предиката *пролит*, то в качестве метафоры вертикального распределения веса по телу он го-



дится, но лишь приблизительно: все-таки тем, что бурлаки тянут суда, осуществляется горизонтальное, а не вертикальное движение. Тоже по недосмотру Хлебников помещает лямку то *на груди*, то *на шею* бурлака, так что эти локативные обороты становятся синонимами.

«Лямочный» пассаж основан на синтаксической схеме 'когда... мы говорили... видишь + **означаемое**'. Произносятся: *видишь, лямка*, говорящий совершает остенсивный речевой жест «тыканья» в объект, обучая читателя-ребенка его названию.

Изобразительный подтекст «лямоного» пассажа — «Бурлаки на Волге» Репина, так что говорящий «тыкает» прямо в них. На этой картине имеются те самые бурлаки, та самая лямка и тот самый *вес* судна, распределенного на всю артель. И если в СоЭ экфрасис был частью замысла (а тот же экфрасис появляется в стихотворении «На лыжу времени...»), и если нет, указанный подтекст добавляет всему пассажи визуальности.

Об этимологии *лямки* — то ли польской, то ли финской — специалисты (Макс Фасмер, П. Я. Черных) спорят. Уже современник Хлебникова А. Г. Преображенский в своем этимологическом словаре задавался вопросом: «Вероятно, заимств., но откуда?»<sup>1</sup>

В рамках кратилического дискурса в «лямоном» пассаже все более или менее логично. А где же плохопись? В грамматике. Прошедшее время во фразе *Мы говорили...* — грамматическая небрежность. Ту же мысль способны выразить готовые обороты, каковые Хлебников задействует дальше. Если оставить глагол *говорить*, то прош. вр. стоит исправить на наст. вр. В строках 30 и 37 Хлебников так и поступит, ср.: *Мы говорим*. Если же оставить прош. вр., то нужны и другая лексика, и разворот кратилического дискурса в сторону «de origine». В строках 60 и 55 Хлебников, держа в голове обороты типа *\*люди / русские назвали или названье дали*, создает им аналоги — тоже стилистически безупречные.

<sup>1</sup> Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка: В 3 т. Т. 1. М., 1914. С. 498.

Зачем же Хлебников, знающий, как правильно сказать, целых 12 раз произносит *мы говорили*? Очевидно, ради фонники. *Л*-слова получают дополнительную подсветку за счет других слов, в которых *Л* стоит не в начальной, то есть не в отмеченной позиции. В русском языке глагольная форма прошедшего времени на *-л* выступила грамматическим ресурсом для решения поставленной в СоЭ задачи.

Хлебниковские толкования *лавины*, *ласт*, *лыж*, *лодки*, *лапы*, *лося/лани* читатель этой статьи сможет теперь проанализировать сам, я же остановлюсь на том, что иначе пройдет незамеченным.

*Лавина* (5–7) — одно из двух слов хлебниковского *л*-тезауруса, общезыковая семантика которого вторит «звездной геометрии» (второе такое слово — *ливень*). Вот только к исконно русским словам она не относится, будучи заимствованием из немецкого или из латыни (ср. *labor*, *labi* — 'спускаться') через немецкий. Есть и другая проблема: прототипическая ситуация *лавины* — сход снегов, тогда как Хлебников изображает грязе-каменные потоки, которые в дальнейшем получают свое наименование: арабизм *сель*.

В толковании *ласт* (8–9), которые современные этимологи возводят к обозначению задней лапы тюленя в саамском языке, Хлебников не справился с расстановкой акцентов. *Удар в моржа* — словосочетание грамматически приемлемое, однако назначения *ласт* — бить по воде — не отражающее. Как и *лопасть* (21–24), *ласты* отталкиваются от водной массы, организуя движение объекта, частью которого являются, вперед.

Определением *лапы* (16–18) через *копыто* в биологическую номенклатуру вносится хаос. Для сведущего в биологии Хлебникова приравнивание одного подвида конечности — мягкого, с подушечками, свойственного собачьим, кошачьим, грызунам, — к другому — твердому роговому, свойственному копытным млекопитающим, — ошибка.

Когда от *копыта* — 'части', совершается переход к 'целому' — *лося* и *лани* (19–20), то толкование обоих животных оказывается ситуативным: исходящим из ширины рогов. Тут опять промах: если *рога* — широкие, то *копыта* в сравнении с ними должны оцениваться как узкие, а не *широкие*.

Четверостишие 21–24, формально — о *лопасти* парохода, любопытно «поломкой» синтаксической схемы, к этому моменту повторенной 7 раз. От '*когда... означающее*' оставлен предикат *увидал*, субъектом при котором выступает лирическое *я*.

Другое нововведение — *я* как замена для *мы*, то есть местоимение того же 1 л., но во мн. ч., объединявшее «я» с другими носителями русского языка. Местоимением *мы* привносилась идея русского словаря как конвенции: что (или как) «мы» сказали, то и стало нормой. С появлением «я» эта проблематика отодвигается на второй план.

Третья особенность пассажа — *л*-слово *лопасть* фигурирует как означаемое, а не означающее. Хлебников задумал показать во всей красе отнюдь не лопасть — 'часть' парохода, а 'целое': пароход. *Пароход* то ли перевозит лирическое «я», то ли попадает в его поле зрения (а также своим гудением — в слуховое поле). Путаница с тем, где кто или что находится, создается из-за неудачного предлога *через*: с семантикой 'преграды'.

*Пропась* (надо: *дно*), избыточная для толкования *лопасти* деталь, появилась по двум причинам: ради рифмы к ней и ради «звездной» геометрии (= *луч воды* тянется в *пропась*).

В том, что должно бы стать словарной дефиницией для *лопасти*, мелькнуло *л*-слово *луч*, которое появится еще, но не в статусе означающего. Если бы СоЭ писалось пуристом вроде Сергея Довлатова, любившего взять определенную стилистическую / риторическую ноту и держать ее, *л*-слова выступали бы исключительно в роли означающих, а денотатами и сигнификатами служили бы слова не на *Л*. Хлебников по-графомански задействует обе стратегии сразу.

А что в микро-сюжете этого пассажа делает лирическое «я» Хлебникова? Подсказкой служит богатый тезаурус плавательных средств СоЭ: *суда, челн, лодка* (3 раза), *ладья* — и наш *пароход*, новое слово техники, которое кубофутуристы ассоциировали с собой как представителями будущего. На классиков — Пушкина и Льва Толстого — а также на своих старших современников — Бальмонта, Кузмина и других — кубофутуристы навесили ярлык *прошляков*. В манифесте «Пощечина общественному вкусу» им была устроена

показательная казнь — бросание с *парохода современности*. Таким образом, пассаж с *лопастью* парохода — саморекламная акция Хлебникова, напоминающая аудитории, что с ней говорит бюджетлянин.

Дополнительный довод в пользу идентификации пассажира как саморекламного — появление в СоЭ среди уже ставших привычными белых ямбов зарифмованного четверостишия. Оно написано самым распространенным русским размером — Я4 с перекрестной рифмовкой. Так, за счет не семантики, но прагматики, Хлебников транслирует, что он поэт, причем в традиционном понимании этого слова: владеющий классическим стихом. Получается автопортрет архаиста-новатора, каковым Хлебников стал задолго до СоЭ.

В строках 21–24 Хлебников настолько занят своим автопортретом на фоне парохода, что забывает надлежащим образом оформить л-слово *лопасть*. Зато в пассаж с *латами* (25–27) возвращается схема '*когда... означающее*'. Из нового — риторическая фигура остранения в виде потешной плохописи, низводящей латы до *доски* (сема '*широкой плоскости*'), останавливающей полет стрелы (кстати, не вертикальный, а горизонтальный), *ловя* ее. Потешная плохопись, в том числе работающая на категориальных сдвигах типа '*объект — материал, из которого он сделан*', '*род — вид*' и т. д., будет подхвачена обэриутами в качестве приема, ср. «Меркнут знаки Зодиака» Заболоцкого: *Спит животное Собака, / Дремлет птица Воробей*.

Строки 28–30 — первая л-симфония, за которой следует еще 4. Здесь повышенная густота л-слов — 5 на 3 строки: *лист... ловит лет луча... лист*.

За счет тавтологии — а здесь *лист-означающее* равняется *листу-означаемому* — и участвующих в приравнении прилагательных, по сути, синонимов *протяжный* и *широкий*, возникает глубокая, на два слова, рифма.

Для толкования *листа* Хлебников вновь обращается к *лучу* и корню *лов-*, каковые к денотату слова отношения не имеют. За счет этого на толкование наводится «звездная» геометрия. Вокруг *листа* и *луча*, по определению неодушевленных существительных, выстраивается метафора, наделяющая их активностью и волей. *Луч* спускается на лист цветка

сверху вниз (ср. готовые обороты типа *луч упал на...*), а *лист* устраивает на него *облаву*, как если бы он был *звероловом* (11) или *латами* (27).

В толковании *леса* (31–32) как множества *листов* (правильно: *листьев*) *листу* возвращается его предметность и пассивность. Но, разумеется, не обилие листьев делает из деревьев лес. Зато определение *леса* как 'множества' отвечает общезыковой семантике слова.

С этой целью вводится, правда, стилистически неловко, математический термин *умножены*, и в результате толкование *леса* дискурсивно модулирует в задачу по алгебре.

В строках 33–38 *ласточка* — наименование птицы, этимологически связанное с *летать*, служит для объяснения этого — кстати, первого в *л*-тезаурусе означающих — глагола. Хлебников говорит: *летать*, подразумевая, что таково свойство *ласточки*; в свою очередь, *ласточка* определяется им как *летунья*.

Соединить мотив полета с мотивом ласточки призван повествовательный фокус на птице как на летательном аппарате. Тело ласточки описывается в терминах *веса*, для крыла, несущего этот вес, применена метафора *листа*, а верхняя часть оперения названа *протяжным пером*. Сема 'протяжность' — дань «звездной» геометрии, ср. выше *протяжный лист*, кстати, тоже стилистически сомнительное словосочетание. Но замечательно, что протяжности *пера* иконически соответствует самая длинная ямбическая строка части I — 33-я, в 6 стоп!

Хлебников увлекался орнитологией, чем, возможно, и объясняется его желание описать ласточку больше, чем просто летательным аппаратом. Упоминается даже ее *глаз самозванки* — для лингво-геометрического аргумента избыточное сведение.

Избыточность проявилась и в том, что *самозванка* зарифмована с *лежанкой* — словом из следующего пассажа с тем же суффиксом. Еще одна возможная рифменная пара, соединившая те же два пассажа, — *летает* (37) и *упадает* (42).

«Ласточкин» пассаж — вторая в СоД симфония *л*-слов. Следующий пассаж (39–43) устроен аналогично. В нем тоже 9 *л*-слов, и не на 6, а на 5 строк!

Пассаж с «я» на лежанке — второй автопортрет Хлебникова. С первым он делит ту его особенность, что несоблюдение синтаксической схемы '*когда... означающее*' компенсируется саморекламой, а в порядке саморекламы привлекаются уникальные в СоЭ средства выразительности. В пассаже 39–43 Хлебников вывел себя «композитором» *л*-симфонии — на фоне своего творения, но одновременно *ленивцем/лентяем*, который *лежит* то ли на *ложе лог* и одновременно *на лугу*, то ли на *лежанке*, сравнивает себя, фактически, с пароходом, ради *л*-симфонизма переименованным в *лодку*, и предается *лени*. Жонглируя перечисленными *л*-словами в рамках выстраиваемой *л*-симфонии, Хлебников загадывает читателю загадку относительно себя: *кто я?* В рамках этого речевого жанра в СоЭ единственный раз проникает вопросительная интонация, разбавляющая утвердительную.

Ввиду нацеленности Хлебникова на иную задачу, нежели кратилизм, разобраться с тем, где в этом пассаже *л*-означающие, а где означаемые, непросто. Представляется, что в лексикографический фокус попали синонимы *ленивец* и *лодырь*, лежание которых на — тут опять синонимы — *лежанке* и *ложе* манифестируют *лень*.

Попытка отразить перечисленные слова в духе «звездной» геометрии предпринимается Хлебниковым, но в ущерб логике. *Лог* и *луг*, *лежать* и *лежанка*, *лодка*, *лень*, *ленивец* и *лодырь* в русском языке не являются носителями сем 'вертикаль' и тем более 'движение сверху вниз'. Сема 'горизонтальная плоскость' в *луге*, *лодке* и *лежанке* просматривается, пусть и ситуативно, но 'широта' опять не при чем. «Остановку движения» можно связать с *лежанкой*, однако *лень*, *ленивец* и *лодырь* все-таки про бездействие, предпочитаемое действию, нежели про лежание и 'горизонталь'.

В строке <...> *лежу я на лежанке* повторяется один и тот же корень. Это отнюдь не недочет, а риторическая блестящая *figura etymologica*. Такие обороты появляются в СоЭ с завидной регулярностью — 4 раза, ср.: *носить ношу* (14). Этимологическая фигура — примета фольклора и особенность некоторых народных идиом — в этом стихотворении

уместна, поскольку Хлебников пытается придать СоЭ «русское» звучание.

В строках 44–45, возможно, по недосмотру *лень* поставлена в связь с *ладонью*, причем непонятно, какое из двух слов мыслится означающим, учитывая, что *лень* получила разъяснение в предшествующем пассаже, а толкование *ладони* ждет читателя в строках 61–62. Метафорический предикат *сливаться* (45) — однокоренной «геометризму» *проливаться* (44), что стилистически нехорошо. Возможно, Хлебников мыслит пальцы соединяющимися в *ладонь* по аналогии с реками, вливающимися в море.

Строки 46–47 содержат ошибку в формулировке. Существительное на *Л* — *легот*, явный претендент в *л*-означающие, должно поменяться местами с означаемым: *ветром*. Будучи украинизмом (см. §2), *легот* словарями русского нормативного языка не зафиксирован. Не потому ли Хлебников решил после *мы говорили* поставить не его, а его общепотребительный синоним *ветер*?

В строках 58–52 *лед* неуклюже толкуется через *воду*, ставшую *листом*. Дважды повторена такая характеристика *камня* и *пола*, как *широкий*. В результате *лед* показан замерзшей поверхностью больших размеров. В русском языке семантика *льда* — нечто более абстрактное.

В этом пассаже *лист* появился в седьмой и последний раз. Тем, что в СоЭ *лист* функционирует то сам по себе — как означающее и означаемое, то метафорой для объяснения других денотатов (*леса*, *ласточки*, *льда*) — вносится беспорядок в номенклатуру объектов, существующую в нашем сознании и языке. Одной, кратилической, рукой Хлебников наводит порядок, другой же, непрофессионально-лексикографической, его разрушает — и обнуляет.

От *льда*, по Хлебникову, — значительного своей шириной, осуществляется переход к «малому» — *ложке* (52), связанной со льдом по линии воды. Как и толкование *льда*, толкование *ложки* ситуативно. Но проблема не в этом, а в том, что предложение звучит неидиоматично. Произнося: *Мы воду пьем из ложки*, лирическое «я» путает ложку с *чашкой* или *стаканом* — 'контейнерами', для которых подходит предикат *пить* в сопровождении предлога *из*. *Ложка* предназначена

для культурного потребления супа, жидкой каши и т. д. — из тарелки, реже чашки, однако про такую деятельность говорится *есть*, а не *пить*. Используется *ложка* и для того, чтобы отмерить небольшое количество жидкости, а также принять отмеренное внутрь; и в этом случае *пить* неупотребимо.

*Пить из ложки* — плохопись собственного изобретения — неправомерно вложена в уста *мы*: носителей русского языка.

Вплоть до строк 53–60 — а это два синонимичных пассажа — в СоЭ перебирались *л*-слова из области природы и быта. Сейчас совершается переход к биологическому понятию 'homo', для которого Хлебников подбирает во всех отношениях неудачное слово *люд* вместо *человека*. Речь о *человеке* заходит потому, что он уже фигурировал в СоЭ: как *ноша лодки* (11).

'Homo'-пассажи открываются отстранением, так что не сразу понятно, куда клонится повествование. Но поскольку одна и та же мысль проговаривается дважды, логика начинает проясняться. Как в «Метаморфозах» Овидия, так и здесь — только очень косноязычно, по-детски неумело — разыгрывается мотив «de origine», а именно возникновение одного существа из другого. Хлебников толкует о том, как из биологического царства животных выделился, точнее, выпрыгнул, 'homo'. Привлекая свою «звездную геометрию», с одной стороны, и свои познания в биологии, с другой, поэт сосредотачивается на функционировании *хребта*: если у зверей *во время бега он лежит* горизонтально, то у 'homo' он — очевидно, в процессе эволюции — вытягивается вверх, так что 'homo' может быть уподоблен 'вертикально' высшему *тополю*.

Для объяснения эволюции 'homo' и занятия им доминирующего положения Хлебников применил два оборота. Первый, творчески придуманный, — *выскачка зверей*. Эта потешная плохопись наряду со звездно-геометрической картой разыгрывает еще и идею иерархии: человек — царь зверей. Второй оборот — *прямоходящее двуногое* — почерпнут из биологии. В 1891 году Эжен Дюбуа открыл *homo (pithecanthropus) erectus*. В научной номенклатуре 'человек прямоходящий' (совр. — прямоходящий) — не homo sapiens, но промежуточный вид между ним и обезьяной.



Хлебников метафорически склеивает homo erectus'a с homo sapiens'ом, показывая 'человека' в развитии — проходящим через процесс эволюции. Забегая вперед, отмечу, что в части II финальной стадией этой эволюции станет 'homo amans' (64–65, 76).

С тем, что сказано в 'homo'-пассажах, мы разобрались. Посмотрим теперь, как это сказано.

Дабы просигнализировать, что 'homo' — наиважнейшее понятие в л-тезаурусе СоЭ, Хлебников меняет уже ставшую привычной схему подачи л-слов на синонимичную. Первое слово пассажи — не *когда*, а наделенный субъектностью союз *кто*. На место *мы говорили* заступают другие обороты: *название дали...* и *тебя назвали через...* Осознавая, что читатель относится к этому биологическому виду, Хлебников отказывается от *мы* в пользу *ты*.

По СоЭ хорошо видно, что Хлебников изо всех сил старается подобрать аналог для 'homo' как биологического вида. По тому своду правил, которым руководствуется «звездный язык», ч-существительное *человек* на месте ожидаемого л-слова не может быть употреблено. У *человека* имеется л-синоним, и это — *люди*. С одной стороны, в биологической науке такое слово не используется, с другой же, оно располагает нужной Хлебникову семантикой: 'всё множество когда либо живших homo sapiens'ов'. Тем удивительнее, что в СоЭ *люди* появятся не раньше строк 64–65, а до тех пор Хлебников употребляет однокоренное существительное *люд*, ошибочно полагая, что оно выражает нужный ему смысл.

Собирательное *люд* в эпоху Хлебникова означало: в качестве устаревшего — 'народ' и 'низшие классы', а в качестве разговорного и в сочетании с прилагательным (типа *посадский, простой*) — 'большую группу людей, объединенных каким-то отличительным признаком'.

Но не только по этой причине *люд* — неудачная пара к *прямоходящему двуногому*. Если биологический термин подает сигналы о научном прогрессе, то *люд*, кстати, в паре со *зверями* (вместо *\*животных*) тянет повествование обратно в донаучное прошлое.

Звери отвлекают внимание от 'homo', затмевая *люд* как статистически, так и композиционно. *Звери* и прилагательное

*звериный* — 3 вхождения, а *люд* — только 2. К тому же на строки 55–60 приходится по две тавтологические рифмы с обоими существительными.

Как украинизм *легот*, так и архаичный/разговорный *люд* вызывают один и тот же вопрос: зачем заключать конвенции относительно слов не из основного словарного фонда? Но есть нюанс. Присутствие архаизма *люд* согласуется с тем, что в посвященном ему пассаже кратилическая проблематика повернута в сторону «de origine». Обороты *название дали... тебя назвали через...* трактуют, в сущности, о том, как сложилась конвенция по называнию объектов теми или иными именами. Возможно, в СоЭ осуществляется реэтимологизация пары *люд/люди*, так что первое существительное мыслится архаическим дублетом второго.

Предлог *через*, которым *люд* вводится повторно, — промах того типа, который разбирался выше. В пароходно-лопастном пассаже *через* обозначал 'преграду', а здесь он стоит при глаголе *назвать*, в предлоге не нуждающемся. Грамматически правильной формулировкой было бы \**тебя назвали людом*.

Стилистическое рассогласование проявляется и на уровне местоимений. К человеческой особи, читающей это стихотворение, применяется то местоимение адресата *ты*, то местоимение 3-го л. *он*. При этом ни то, ни другое не согласуется с собирательным существительным *люд*, чем подтверждается сделанное выше наблюдение. Произнося: *люд*, Хлебников держит в уме *человека*, на которого и сориентированы местоимения ед. ч. *он* и *ты*.

По логике «звездной» геометрии *Эль* и *л*-слова — про 'движение с высоты вниз и его остановку'. Но с появлением *люда* направление вертикали меняется на противоположное. В самом деле, распрямляющийся хребет вытягивает 'человека' из животного мира вверх биологической иерархии, а дальше, когда речь в СоЭ пойдет про любовь как духовную/внутреннюю характеристику 'человека', Хлебников прибегнет к специальной философии: *любовь* придает «человеку» легкость, способность левитировать и летать (см. §7.3). Боги-покровители homo amans — *легкие Лели*, аналог крылатых эротов/купидонов — тоже о движении, в том чис-

ле по вертикали снизу вверх, ибо такова легкость в смысле 'преодоления земного тяготения, отрыва от земли'.

Поскольку в СоЭ человеку и его любви отведено 14 строк (ср. 53–60, 63, 64–66, 74–76), до которых мы скоро доберемся, то подрыв доказательной базы для лингво-геометрического аргумента, копившейся вплоть до 'homo'-пассажей, не может пройти незамеченным. Хлебников попытался было исправить ситуацию, в строках 77–78 изобразив, как *ливень* 'движется' сверху вниз, разрешаясь *лужей*, которая сразу и 'остановка' для движения ливня вниз, и 'широкая плоскость', и 'точка'. Но в ученом цехе, не принимающем логических подтасовок, такая попытка не была бы засчитана.

Вплоть до пассажа 61–62 — о *ладони*, подача *л*-примеров особой стройностью не отличалась, но в этом месте происходит настоящий композиционный сбой. Вслед за пассажем о *люде* — *высочке зверей*, было бы логично поставить пассаж о *людях* — *любящих* и *любимых*, однако между ними вклинивается толкование *ладони*. Сделать скидку на то, *ладонь* к *людям* относится по принципу 'часть — целое' как *копыто* и *рога* к *лося/лани*, *ласты* к *моржу*, а *лопасть* к *пароходу*, можно. Но проблема в том, что это второе по счету толкование *ладони*. Будем объективны — в 61–62 композиция СоЭ захромала. Такой она и останется до конца.

В двух следующих пассажах — 63 и 64–65, — поставлен знак равенства между местоимением *мы* и существительным *люди*. С другой стороны, семантический объем слова *люди* сужен до подмножества любящих и любимых. Просматривается влияние Блока — автора стихотворения «Когда вы стоите на моем пути...»: *Так как — только влюбленный/Имеет право на звание человека*. Определяемыми *л*-словами в разбираемых пассажах можно считать *лететь* (63) и *легкий* (64–65) — приметы *homo amans*.

Последнее слово части I — *люди*, первое слово части II — *Эль*. Свойства любящих людей — 'летать'/'быть легким' — переносятся на *Эль*, определяемое через *легких Лелей*. Казалось бы, вот шанс, чтобы разыграть козырную для *л*-аргумента карту: до того, как буква *л* получила название *Эль*, она именовалась *люди(е)*. Но Хлебников ничего такого не делает.

В выводе-1 (66–73) совершается постепенный переход от конкретных слов к абстракциям. В строке 67 геометризмом *точка* служит метафорой для капель *ливня*. В строках 68–69 фигурируют знакомые нам *луч* и *ладья*, но в окружении прилагательного *весовой* и существительного *площадь*, из геометрического тезауруса. *Нить ливня* (переиначенная идиома *нити дождя*) и *лужа* — строка, идеально соответствующая постулируемой для *Эль* геометрической схеме, но лишенная собственно геометризмов. В подытоживающих все это строках 71–73 *Эль* — геометрическая абстракция, описание которой обходится без *л*-слов.

Поэт-минималист на этом бы и остановился, Хлебников же возвращается к любви, высказываясь о ней философски (74–76) и предлагая пример (77–78) — то ли на любовь, то ли на *л*-слова — и только после этого переходит к выводу-2, в котором наукообразным языком повторно подает *Эль* геометрической абстракцией.

Строки о *ливне-луже* (77–78) — плохо прочитываемая, ибо косноязычная скоропись. Судя по предыдущим вхождениям двух этих метеорологических явлений, поставленным в твор. пад. *ливнем* намечено движение (ср. *поездом/самолетом*), скорее всего, отошедшие воды, переходящие в роды, в результате которых из *матери*, под которой можно понимать все тот же *ливень*, на свет появляется *лужа-дитя*: ее *любимец*. В 77–78 легко идентифицировать *л*-слово, которое и по смыслу, и синтаксически будет главным, т. е. подлежащим толкованию. Это — *лужа*, стоящая в им. пад., определяемая дважды: и как *любимец матери*, и как *дитя*, и — вместе с дополнением *дитя* — завершающая весь пассаж.

Метеорологический партнер *лужи* — *ливень*, того же корня, что *лить*. Между *ливнем* и *лить* возникает этимологический круг, в духе рассмотренного выше круга *ласточка-летать-летунья*. В сумме слова с корнем *ли-* встречаются в СоЭ 7 раз, из которых 6-й — *Нить ливня и лужа* (70), — заранее вводит обсуждаемую ситуацию.

В принципе, грамматический род *ливня* и *лужи* — подсказка, что их нужно объединить в пару 'мужчина-женщина'. Хлебников же создает для них или под них метафору материнского разрешения от бремени, каковая коррелирует

с его «звездной» геометрией, но нарушает семантические маршруты, проложенные языком. Нарушение проявляется в рассогласованиях по грамматическому роду: *мать* (= ж. р.) соотносится с *ливнем* (= м. р.), а *луже* (= ж. р.) поставлены в соответствие *любимец* (= м. р.) и *дитя* (= ср. р.). Ср. в связи с *ливнем-матерью* «Плодоносящих» Бурлюка: *Мне нравится беременный мужчина*<sup>1</sup>.

Если метео-интерпретация строк 77–78 верна, то в них заключен алогизм. До сих пор Хлебников рассуждал о том, что любовь — человеческое, очень человеческое чувство, а теперь противоречит сам себе, наводя антропоморфную метафорику на *ливень-лужу*.

О выводе-2 (79–83) говорилось в §5.2. Здесь нам остается обсудить две детали: фонетическое излишество — э-симфонию, ср.: *это эль... это эль... эль*, заметную ввиду отсутствия л-слов, и *силовой прибор* (82), смысл и происхождение которого оставляю прокомментировать более удачливым хлебниковедам.

Итак, замеры плохописи СоЭ — на всех уровнях, кроме пока что метрики, произведены, и результаты можно обобщить.

В принципе, даже самых выдающихся авторов легко поймать на том, что в их совершенные произведения закрадся то аграмматизм, то алогизм, то стилистическая небрежность, то анахронизм, то несоответствие реальности, то метрический сбой. Единоразовая плохопись — неизбежность, свидетельствующая о том, что поэт бился над сложнейшей, практически неразрешимой задачей и справился с ней, но вот такой ценой. В монографии «Semiotics of Poetry» (1978), где этот казус формулируется и затем анализируется, Майкл Риффатерр проложил интертекстуальный маршрут от того, что он назвал «ungrammaticality», внутрь конструкции стихотворений, где раз за разом обнаруживаются следы работы с готовой поэтической традицией.

В сравнении с французскими поэтами, разбиравшимися Риффатерром, плохопись Хлебникова — более низкого

---

<sup>1</sup> Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста и прим. С. Р. Красицкого. СПб., 2002. С. 407.

разряда. Это не сбой в хорошо отлаженной системе, а вот именно система.

Во-первых, плохописи в СоЭ избыточное количество: она встречается в каждом пассаже и проникает буквально на каждый уровень текста.

Во-вторых, Хлебников, берущийся делать две вещи сразу — описывать слова лексикографически и геометривать свои толкования, — проявляет систематическое косноязычие. Вдобавок ему не хватает того, что в литературоведении называется мотивировкой голой схемы — придания ей естественности. Не справляется Хлебников и с тем, чтобы подстроиться под дидактический, т. е. по определению «взрослый», дискурс, и его геометризмы вплоть до вывода-1 и вывода-2 звучат как умствование, производимое очень по-детски.

В-третьих, если сопоставить СоЭ с чуть более поздними «Элями», то можно видеть, что графомания, косноязычие, ошибки и описки исправлены далеко не полностью. Плохопись для Хлебникова — безальтернативный ресурс. Иначе он просто не умеет.

Лучше понять «плохописную» манеру Хлебникова позволяют два факта из его биографии.

В пору творческого созревания он посещал «башню» Вяч. И. Иванова, где его «мэтром» стал Кузмин. На то, чтобы привить Хлебникову культуру письма и культуру стиха, совместных усилий Иванова и Кузмина не хватило. Признавая в Хлебникове сумасшедшего гения, Кузмин не навязывал ему своей учености, а следил за его самобытным развитием.

В манифесте 1913 года «Слово как таковое. О художественных произведениях» Хлебников (в соавторстве с Крученыхом) обнародовал свою принципиальную установку — для авангардного текста редактирование избыточно, поскольку он написан гением-речетворцем, а не какими-то там классиками-прошляками. О последних говорилось так:

Любят трудиться бездарности <...> (Трудолюбивый медведь Брюсов, пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Русский футуризм: теория, практика, воспоминания / Сост. В. Н. Терехиной. М., 1999. С. 46.

## 7. ЛЮБОВЬ В ИНТЕРТЕКСТАХ

Обратимся к явлению, которое выше был сформулировано, но пока что осмысления не получило: мотив 'любви', возникнув в СоЭ, заслони́л лингво-геометрический аргумент, так что даже вертикализованное движение снизу вверх, постулируемое Хлебниковым для *л*-слов, поменялось на свою противоположность.

Этот феномен интересен и в еще одном отношении. Разумеется, любовь — сильнейшая эмоция, способная согреть человеческим теплом даже холодное кратилическое высказывание, но в поэтической картине мира целомудренного Хлебникова ей традиционно отводилось скромное место. СоЭ по количеству любовной тематики и ее интенсивности — исключение, а не правило.

Предложу свое объяснение феномену всепоглощающей любви. Любовные пассажи СоЭ насквозь интертекстуальны. Хлебников заговорил на том языке любви, который был распространен в Серебряном веке, и не стал задумываться о том, как примирить его со своим «звездным языком».

В магистральном (солидарном) хлебниковедении принято отрицать, что Хлебников находился под влиянием других авторов, более того, что он активно подхватывал и разрабатывал традиции Серебряного века. В монографии «Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма» я постаралась показать — в том числе на примере «Заклятия смехом», «Мирасконца», «Ка», «Зангези», — расхождение между верой Хлебникова в свою миссию, а именно в письмо с чистого листа, и его реальной интертекстуальной практикой, поразительно обширной. Хлебников несомненно находился под влиянием классиков и современников включая Кузмина и Бальмонта, которых в «Пощечине общественному вкусу» бросал с парохода современности.

Как и в другие произведения Хлебникова, в СоЭ интертексты проникли бесконтрольно — и, получив предсказуемые искажения за счет плохописи, могли измениться до неузнаваемости. И все-таки филолог, натренированный в поиске интертекстов, должен уметь их находить и атрибутировать.

Некоторое количество интертекстуальных параллелей СоЭ, от диалога Платона до картины Репина, были выявлены выше, а сейчас мы остановимся на полной — фактически, стопроцентной — пролитературенности любовной топики этого стихотворения.

Когда Хлебников брался писать о любви, он иной раз подхватывал готовый репертуар: то легенду о Лейли и Меджунуне, то историю супружества Нефертити и Эхнатона, то образ Венеры или Эроса. В СоЭ к этому пласту очевидных заимствований принадлежат, как было показано в §2, *легкие Лели*.

Еще более показательны готовые — традиционные и/или разрабатывавшиеся Серебряным веком — языковые формулы и речевые шаблоны, при помощи которых автор СоЭ берет за рассуждать о любви. Не будь Серебряного века с его культом любви и особой риторикой, позволяющей говорить о любви «старыми и новыми словесы», любовная топка и поэтика в СоЭ вряд ли была бы представлена в таком объеме, если вообще представлена.

#### 7.1. FIGURA ETYMOLOGICA ‘ЛЮБИТЬ ЛЮБОВЬ’

Строка 65 *Любим, любимые...* и строки 74–76 *В любви... приказ Любить... любить* — этимологические фигуры с корнем *люб-*. Задолго до Хлебникова в них активно упражнялись символисты. Характерно, что в своем мемуарном эссе «Конец Ренаты» Владислав Ходасевич, проясняя, что такое культ любви по-символистски, употребил, но как чужое — символистское и потому закавыченное — выражение — этимологическую фигуру «любовь к любви».

Среди символистов, любящих любовь больше, чем конкретных возлюбленных, пальмы первенства заслуживает Бальмонт, опередивший современников как по количеству, так и по изоциренности соответствующих этимологических фигур, ср.:

«К Елене»: *Полюби эту грудь, эти плечи, / Но, любя, полюби без любви;*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Бальмонт К. Д. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. Вл. Орлова. Л., 1969. С. 286.



«Люби»: «**Люби!**» — поют шуришащие березы, / Когда на них сережки расцвели. / «**Люби!**» — поет сирень в цветной пыли. / «**Люби! Люби!**» — поют, пылая, розы. // Страшись безлюбья. И беги угрозы/ Бесстрастия <...>/ <...> **Люби любовь. Люби огонь и грезы.**<sup>1</sup>

Поэзии Бальмонта предшествовали латинская и романская литературы, ср.:

«Исповедь» Августина: «**Amare et amari dulce mihi erat**»<sup>2</sup>; «**Nondum amabam, et amare amabam**»;<sup>3</sup>

«Ад» Данте, песнь 5, слова Франчески да Римини: *Amor, ch'a nullo amato amar perdona.*<sup>4</sup>

Укоренены в этой традиции и 2 из 4-х этимологических фигур СоЭ.

## 7.2. СИМФОНИИ ИЗ Л-СЛОВ

В СоЭ насчитывается по крайней мере 4 л-симфонии, из которых остановимся на двух последних — в строках 63–70 и 74–78, воспевающих любовь:

*лёжки... летим... людьми... люди лёжки любим любимые  
людьми... легкие Лели... ливень... луч... ладьи... ливня...  
лужа;*

*любви... любить людей... люди... любить... ливнем лю-  
бимец... лужа.*

До Хлебникова подобные построения практиковались тем же Бальмонтом. Косвенно влияние символиста на будетлянина подтверждает написанный Маяковским некролог «В. В. Хлебников». Там прогремевшая строка Бальмонта *Чуждый чарам черный челн* — кстати, с ч-словами — приводилась как уступающая по силе диалогу Хлебникова «Учитель и ученик»,

<sup>1</sup> *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи / Сост. В. Бальмонт, прим. Р. Помирного. М., 1980. С. 341.

<sup>2</sup> Augustine, *Confessions*, III, 1 ([https://www.loebclassics.com/view/augustine-confessions\\_2014/2014/pb\\_LCL026.91.xml](https://www.loebclassics.com/view/augustine-confessions_2014/2014/pb_LCL026.91.xml); дата обращения — 03.06.2023); в пер. И. В. Попова: «Сладостно было для меня любить и быть любимым».

<sup>3</sup> Там же; в пер. И. В. Попова: «Я еще не любил, но любил любить».

<sup>4</sup> *Alighieri Dante.* Commedia / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. 3 v. Vol. 3. Garzanti, 1996. P. 50; досл.: любовь, которая никакому любящему не разрешает не любить.

где «внутреннее склонение» слов иллюстрировалось такими примерами: «Леса лысы. Леса обезлесили. Леса обезлесили». Наблюдение Седаковой 1971 года, согласно которому СоЭ изощреннее бальмонтовской «Влаги», принадлежит к тому же способу мышления о лингвистическом даре Хлебникова.

Между тем *л*-симфонии во имя любви не Хлебниковым были придуманы. Вот опорные *л*-слова во «Влаге» Бальмонта:

*С лодки <...>/ Ласково <...>// Лебедь <...>/ под лу-  
ною /<...>/ Ластятся <...>/ Ластится <...> лилея// Ловлю  
<...>/ Лепет <...> лона <...>/ <...> «Люблю!»<sup>1</sup>.*

Композиция «Влаги», в которой *л*-слова (за единственным исключением) занимают либо начальное, либо финальное положение в строке, могла подсказать композиционное решение СоЭ: вынести *л*-означающие в конец строки.

Другой бальмонтовский пример — «Песня без слов» с *л*-симфонией в зачине:

*Ландыши, лютики. Ласки любовные. / Ласточки лепет.  
Лобзанье лучей. / Лес зеленеющий. Луг расцветающий. /  
Светлый свободный журчащий ручей*<sup>2</sup>.

Своим заглавием «Песня без слов» обязана сборнику Верлена «Romances sans paroles». Что касается содержания — весны, вызывающей пробуждение чувств, и примененного в зачине номинативного синтаксиса, то в этом Бальмонт продолжает «весеннее» стихотворение Фета «Это утро, радость эта...».

Как за весной следует лето, так за «Песней без слов» последовало «Лето» Бурлюка, выполненное уже исключительно из *л*-слов, многие из которых вошли в «Слово о Эль». Бурлюк завершил свою *л*-симфонию *post scriptum*'ом: «Л = нежность, ласка, плавность, блеск, плеск и т. д.»<sup>3</sup>, в котором из *л*-слов вычленил начальную букву и приписал ей особый смысл, близкий к смыслу лямбды в «Кратиле».

На то, что «Лето» — подражание «Песне без слов», обратил внимание Брюсов в обзоре «Год русской поэзии (апрель 1913 — апрель 1914)», ср. о кубофутуристах:

<sup>1</sup> Бальмонт К. Д. Стихотворения. С. 216.

<sup>2</sup> Там же. С. 90.

<sup>3</sup> Бурлюк Д., Бурлюк Н. Указ. соч. С. 180.

Гонясь за тем, что им кажется новизной, они порой безвкусно подражают старшим, как, например, в таких стихах:

Ленивой лани ласки лепестков  
Любви лучей лука — и т. д.

(Как не вспомнить Бальмонта: «Ландыши, лютики, ласки любовные...»)<sup>1</sup>

Таким образом, в СоЭ *л*-симфонии во имя любви выдержаны в традиции Бальмонта-Бурлюка. А возможно, и предшествующие им 2 *л*-симфонии тоже.

### 7.3. ЛЮБОВЬ, ЛЕГКОСТЬ, ПОЛЕТ — И КРЫЛЬЯ

В Серебряном веке такие ассоциации для любви, как 'легкость', 'полет', 'крылья', были овеяны платоновским ореолом, поскольку символисты любили философствовать о любви.

Согласно диалогу «Федр», у полюбившего, даже и безответно, вырастают крылья, на которых он возносится в сферу божественного. Любовь прокладывает путь к философии: созерцанию того, что от обычных людей скрыто. В общем, когда Хлебников пишет: *В любви сокрыт приказ/ Любить людей* и т. д., то он выступает в роли философа. То, что он при этом воспроизводит, но своими словами, реплику дантовской Франчески *Любовь, любимому любить судила* (пер. Дм. Мина), сказанного не отменяет: эта реплика — тоже философское обобщение.

В другом диалоге Платона — «Пире», любовь мыслилась основанием для абсолютно всего на свете включая управление государством. Не исключено, что в своем анализе *л*-слов автор «Слова о Эль» захотел приписать букве *Эль*, наряду с геометрическим смыслом, еще и смысл 'любовь' именно потому, что с подачи Платона Эрос сделался универсалией.

В Серебряном веке идеи Платона получили продолжение — достаточно вспомнить роман воспитания «Крылья» Кузмина, наверняка освоенный Хлебниковым в процессе посещения «башни» Вяч. И. Иванова. В «Крыльях» повзросление гимназиста Вани Смурова проходит через постижение языков (древнегреческого и итальянского), освоение

<sup>1</sup> Брюсов В. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 263.

искусства и эстетики, знакомство с античными авторами и «Божественной комедией» (в оригинале). Та же культурная парадигма опознается в СоЭ.

В платоновском контексте возникает необязательная ассоциация для беременного лужей *ливня*. Свои беседы с юношами Сократ уподоблял процессу деторождения, а именно в качестве повивальной бабки помогал им произвести на свет истину.

#### 7.4. ЛИСТ И ЛАСТОЧКА — ЯЗЫК ЛЮБВИ?

В контексте платоновской мифологемы крылатой души предположу, что кульминационное появление любовной топика готовится загодя, как то свойственно большой поэзии.

В самом деле, «ласточкин» пассаж *Когда у ласточек <...>/ Мы говорим — она летает* аугается со строкой 63 *Когда мы лёгки, мы летим. Люди, ласточки, летать* — это все слова, приспособленные символистами под выражение любви.

Столь же показательно, что в хрестоматийной «Ласточке» Державина заглавный образ эмблематизировал душу поэта, жаждущего, наподобие ласточки, подняться ввысь, чтобы воссоединиться с покойной женой.

*Умноженные листы* в строках 28–32, возможно, шепелят о любви. Соответствующая подсказка исходила от двух бальмонтовских стихотворений: «Люби» (см. §7.1) и «Языка любви»: *Язык любви есть листьа, шорох листьев*<sup>1</sup>. В СоЭ описания как *листа*, так и *ласточки* представляют собой *л*-симфонии, что является лишним аргументом в пользу обсуждаемой гипотезы.

## 8. МЕТРИКА

Исполнение СоЭ по сравнению с замыслом — «черновик» на полпути к «беловику». Это тем удивительнее, что внести исправления Хлебникову не составило бы большого труда. СоЭ он написал своей сигнатурной микрополиметрией — без соблюдения четкого размера, более того, преимущественно белым стихом.

<sup>1</sup> Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. М., 2010. С. 384.

Часть I — вольные ямбы. Нерифмованный Я4 — это 46 строк. Если добавить к ним 11 рифмованных строк того же размера, то в сумме это даст 57 строк. Остающиеся 8 из 65 строк — нерифмованный Я3 (5 раз); Я5 с рифмой и без (1+1); и нерифмованный Я6 (1 раз).

Часть II — немотивированное шарахание от размера к размеру. Тут и 3 строки вольных нерифмованных ямбов, и 6 строк вольного нерифмованного дактиля, и 9 верлибровых строк.

Вывод-1 стоило выдержать в одном размере, тогда как у Хлебникова это ДЗ и верлибр — по 4 строки на каждый.

Философия любви — 3 строки ямбов различной стопности: Я3, Я2, Я5.

Метеорологическая иллюстрация любви с *ливнем-лужей* уложена в 2 дактилические строки: ДЗ и Д2.

Наконец, вывод-2 — это 5 строк верлибра. По правилам свободный стих должен быть освобожден также и от рифмы, однако Хлебников связал его нечетные строки троекратной тавтологической рифмой на *(это) Эль*.

Поскольку в СоЭ рифм 7, и появляются они спорадически, то спросим себя: а не поставлены ли они на службу содержанию? Например, тавтологическая рифма на *лист(ья)* была бы уместна в пассаже 31–32, где Хлебников копит *листы* для того, чтобы из них получился *лес*. Но нет, содержательно рифмы не мотивированы.

Переходя к месту рифмовки в композиции СоЭ, отмечу, что то ли намеренно, то ли случайно Хлебников украсил СоЭ серией тавтологических рифм, так что три первые — на *лист, люд, зверь*, готовят финальную — на *(это) Эль*.

### 9. ДИТЯ, ПРОРОК, ЮРОДИВЫЙ — КТО «Я»?

В отличие от создателей Козьмы Пруtkова и выведенных Зощенко мещан Хлебников не играет в плохопись — не со­з­да­ет для своего «я» рече­вой ми­ны.

Другая «крайность» — откровенная графомания — тоже не про Хлебникова. Да, в СоЭ имеются избыточность, недержание темы, стилистические и прочие огрехи — приметы графомании. При всем том это стихотворение далеко отстоит

от лирики Бурлюка — по моим меркам, стихоплетства чистой воды.

В обсуждении хлебниковской графомании стоит учесть расчет кубофутуристов на то, что со случайной опечаткой, проникшей в публикацию, их произведение обогатится новым смыслом. Без контроля со стороны Хлебникова его графомания порой достигает уровня художественности, а иногда еще и выстреливает интересными смыслами.

Главный художественный эффект развернутой в СоЭ плохописи лежит все-таки в прагматике стихотворения. *Le style c'est l'homme*, и если считать плохопись одним из стилей модернистской палитры, то она транслирует читателю, кем является говорящий.

В культуре, к которой принадлежит СоЭ, косноязычие, плохопись, графомания положены некоторому количеству типовых говорящих. Таков ребенок, еще не обучившийся речи, — коверкающий слова и неправильно употребляющий грамматические формы (появление слова *дитя* в самой косноязычной строке СоЭ — 78-й, не случайность!). Таков и страдающий дислексией взрослый (казус Даниила Хармса). Таков прототипический самоуверенный дурак (Козьма Прутков). Таков библейский пророк (косноязычный Моисей). Таков и юродивый, бормочущий правду (Николка в «Борисе Годунове»).

Что же из этого репертуара задействовано в СоЭ?

Прежде всего, стихотворение покоряет своей детскостью. В части I свои речи — с инфантильными ходами мысли и ошибками, свойственными детям и подросткам, пытающимся говорить «по-взрослому», — Хлебников обращает к читателю, каковой наделяется свойствами ребенка, интерактивно вовлекаемого в словесные игры.

С другой стороны, плохопись, особенно в части II, мимикрирует под речь косноязычного пророка или юродивого. Читателю надлежит испытать прилив счастья от того, что он присутствует при процессе рождения нового «откровения». Плохопись прагматически повышает ценность «откровения», более того, окружает его аурой подлинности. Лирическое «я» Хлебникова с трудом выговаривает то, для чего нет готовых формулировок и что нужно произнести как-нибудь, пока что

в сыром, неотшлифованном, недорефлектированном виде — а дальше человечество разберется. Эта прагматика посажена на известный архетип. Проповеди Иисуса Христа сводились к метафорам и разного рода уподоблениям, и понадобился апостол Павел, чтобы извлечь из них догматы, а затем, вместе с апостолом Петром, основать Церковь. Кстати, ученым-классикам давно известно, что древнегреческий (койне) Нового Завета — испорченный язык, в том числе избыливающий ошибками. Это тем не менее не помешало донесению религиозной истины до всего человечества.

Прагматика — средство примирить кратилический логоцентризм с плохописью. Это только кажется, что в СоЭ между ними возникает конфликт. На деле Хлебников сумел превратить кратилизм и плохопись в союзников, осуществляющих единую миссию: представить его Гением, Пророком, Сверхчеловеком, ответственным за будущее человечества.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жолковский А. К.* Графоманство как прием: Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие // Жолковский А. К. Блуждающие сны: Статьи разных лет. М., 2016. С. 205–220.
2. *Марков В. Ф.* О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления) // Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 170–213.
3. *Панова Л.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М., 2018.
4. *Пискунов Ф. М.* Малороссийско-червонорусский словарь живого и актового языка русских южан Российской и австро-венгерской империй. Киев, 1882.
5. *Преображенский А. Г.* Этимологический словарь русского языка: В 3 т. М., 1910–1914.
6. *Седакова О. А.* Контуры Хлебникова. Некоторые замечания к статье Х. Барана // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 568–584.
7. *Седакова О. А.* Образ фонемы в «Слове о Эль» Велимира Хлебникова // Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М., 1971. С. 273–277.
8. Словарь української мови: В 4-х т. / Под ред. Б. Д. Грінченко. Київ, 1907–1909.

9. *Шапир М. Ю.* Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) // Славянский стих. Вып. VII. М., 2004. С. 233–280.
10. *Шасъкевич В.* Нинішня наша пісня // Основа: Южно-русский литературно-ученый вестник, 1862. 7. С. 69–72.
11. *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, Los Angeles, 1962.
12. *Todorov T.* Number, Letter, Word // Todorov T. The Poetics of Prose / Transl. by R. Howard. Oxford, 1977. P. 190–204.

## REFERENCES

1. *Markov V. F.* O Hlebnikove (popytka apologii i soprotivleniya) // Markov V. F. O svobode v poezii: Stat'i. Esse. Raznoe. SPb., 1994. S. 170–213. (In Russ.)
2. *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, Los Angeles, 1962. (In Russ.)
3. *Panova L.* Mnimoe sirotstvo: Hlebnikov i Harms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma. M., 2018. (In Russ.)
4. *Piskunov F. M.* Malorossijsko-chervonorusskij slovar' zhivogo i aktovogo yazyka russkih yuzhan Rossijskoj i avstro-vengerskoj imperij. Kiev, 1882. (In Ukr., In Russ.)
5. *Preobrazhenskij A. G.* Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka: V 3 t. M., 1910–1914. (In Russ.)
6. *Sedakova O. A.* Kontury Hlebnikova. Nekotorye zamechaniya k stat'e X. Barana // Mir Velimira Hlebnikova. Stat'i. Issledovaniya (1911–1998). M., 2000. S. 568–584. (In Russ.)
7. *Sedakova O. A.* Obraz fonemy v «Slove o El'» Velimira Hlebnikova // Razvitie fonetiki sovremennogo russkogo yazyka. Fonologicheskie podsistemy. M., 1971. S. 273–277. (In Russ.)
8. *Shapir M. Y.* Estetika nebrezhnosti v poezii Pasternaka (Ideologiya odnogo idiolektu) // Slavyanskij stih. Vyp. VII. M., 2004. S. 233–280.
9. *Shas'kevich V.* Ninishnya nasha pisnya // Osнова: YUzhno-russkij literaturno-uchenyj vestnik, 1862, 7. S. 69–72. (In Ukr.)
10. Slovar' ukrains'koi movi: V 4-h tt. / Pod red. B. D. Grinchenko. Kiiy, 1907–1909. (In Ukr.)
11. *Todorov T.* Number, Letter, Word // Todorov T. The Poetics of Prose / Transl. by R. Howard. Oxford, 1977. P. 190–204.
12. *Zholkovskij A. K.* Grafomanstvo kak priem: Lebyadkin, Hlebnikov, Limonov i drugie // Zholkovskij A. K. Bluzhdayushchie sny: Stat'i raznyh let. M., 2016. S. 205–220. (In Russ.)