

ГРИГОРИЙ АМЕЛИН  
ВАЛЕНТИНА МОРДЕРЕР

---

ПИСЬМА  
О РУССКОЙ  
ПОЭЗИИ



ББК 83.3(2Рос=Рус)6  
А 61

*Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

### **Г. Амелин, В. Мордерер**

А 61 Письма о русской поэзии. — М.: Знак, 2009. —  
424 с. — (Studia philologica).

ISBN 978-5-9551-0218-4

Данная книга, являющаяся непосредственным продолжением нашей совместной работы: Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер «Миры и столкновенья Осипа Мандельштама» (М.: Языки русской культуры, 2000), посвящена русской поэзии начала XX века. Имманентные анализы преобладают. Однако есть и общая интертекстуальная топика. Три главных героя повествования — Хлебников, Мандельштам и Пастернак — взяты в разрезе некоторых общих тем и глубинных решений, которые объединяют Серебряный век в единое целое, блистательно заканчивающееся на Иосифе Бродском в поэзии и Владимире Набокове в прозе.

«Письма о русской поэзии» рассчитаны на философов, литературоведов и всех, кто интересуется русской поэзией.

**ББК 83.3(2Рос=Рус)6**

*В оформлении переплета использована картина  
Ирины Коневой «Цветы» (1990)*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0218-4

© Г. Амелин, В. Мордерер, 2009  
© Знак, оригинал-макет, 2009

Меня удивляет, как могли вы не получить моего первого письма из Англии, от 2/14 ноября 1852 года, и второго из Гон-Конга, именно из мест, где об участии письма заботятся, как об участии новорожденного младенца. В Англии и ее колониях письмо есть заветный предмет, который проходит через тысячи рук, по железным и другим дорогам, по океанам, из полушария в полушарие, и находит неминуемо того, к кому послано, если только он жив, и так же неминуемо возвращается, откуда послано, если он умер или сам воротился туда же.

*И. А. Гончаров. «Фрегат Паллада»*



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ОТПРАВЛЕНИЕ I. Платформа <i>Хлебников</i></b> . . . . .	7
Музыка в засаде. I. Жизнь лица . . . . .	9
Музыка в засаде. II. Небо вечера . . . . .	25
Завет свирели . . . . .	43
«Ах, князь и кнезь, и конь, и книга...» . . . . .	64
Одинокий лицедей . . . . .	70
Малиновая ласка . . . . .	77
Орел или решка . . . . .	87
Закон поколений . . . . .	94
Зеркальная охота . . . . .	100
Усадьба судьбы . . . . .	103
<b>ОТПРАВЛЕНИЕ II. Платформа <i>Пастернак</i></b> . . . . .	113
Кое-что о городе и стыде . . . . .	115
Rosarium . . . . .	179
О зле и жезле биографий . . . . .	184
<b>ОТПРАВЛЕНИЕ III. Платформа <i>Мандельштам</i></b> . . . . .	201
Потерявший подкову . . . . .	203
Антидуриг . . . . .	208
<b>ОТПРАВЛЕНИЕ IV. Платформа <i>Набоков</i></b> . . . . .	225
О доверии позвоночнику . . . . .	227
Рождение Цинцинната . . . . .	239
Встреча . . . . .	270
Мон-Репо . . . . .	281
Зри в камень . . . . .	289
<b>ОТПРАВЛЕНИЕ V. Смешанный состав</b> . . . . .	301
А вместо сердца пламенное <i>МОТ</i> . . . . .	303

---

Вышел месяц из тумана . . . . .	343
Заметки о метафоре . . . . .	352
О ревности . . . . .	355
О контрастном веществе Бродского . . . . .	374
«Мир мерцает (как мышь)». Комментарий к одной цитате Мераба Мамардашвили из Александра Введенского . . . . .	381
Этюд в испанских тонах . . . . .	390
«За узором двойных королей...» . . . . .	401
Цикута . . . . .	404
Литература . . . . .	409
Указатель имен . . . . .	411

# **ОТПРАВЛЕНИЕ I**

**Платформа *Хлебников***





## МУЗЫКА В ЗАСАДЕ. I. ЖИЗНЬ ЛИЦА<sup>1</sup>

*Заре Григорьевне Минц*

О, если б Азия сушила волосами  
Мне лице — золотым и сухим полотенцем.

*Велимир Хлебников*

На утесе моих плеч  
Пусть лицо не шелохнется,  
Но пусть рук поющих речь  
Слуха рук моих коснется.

*Велимир Хлебников*

Исследователь певческих рукописей русской церкви домонгольского периода протоиерей В. М. Металлов в начале XX века подытожил: «Русская старая семиография (...) не нашла еще своего розеттского камня и остается пока мало понятной загадкой»<sup>2</sup>. Сравнение с розеттским камнем не было акцидентальным сравнением ученого священнослужителя. Вторая половина XIX века была означена публикациями, для России равными расшифровкам египетских иероглифов. Открытием была возможность чтения древнерусской безлинейной нотации — так называемого «знаменного распева»<sup>3</sup>. Славянское слово «знамя» — знак, латинское — *neuma*, греческое *σήμα* (*сема*).

---

<sup>1</sup> Прежде два замечания самого общего свойства. Часть текстов этой книги публиковалась в интернетовском «Русском журнале», за что ему особая благодарность. Курсив везде — наш, все остальные выделения принадлежат цитируемым авторам.

<sup>2</sup> В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. Ч. I, П. М., 1912. С. 339.

<sup>3</sup> В развитии знаменной нотации выделяют три периода — ранний (XI—XIV вв.), средний (XV — нач. XVII вв.) и поздний (с середины

Занимательность интриги в том, что как только узкоспециальные знания медиевистики попали в печать, они перестали быть только наукой о богослужбном пении. Из области церковной они перешли в другую певческую страну и стали достоянием русской поэзии, всегда стремившейся к тотальному опыту и пределу возможностей. Немалую роль здесь играла особенность музыкального языка, включающего элементы тайнописи. Крюковой нотацию назвали по одному из ее основных знаков — «крюку». Одно из основных понятий знаменного распева — «Лицо».

«Лица» — это относительно краткие формулы с элементами тайнописи, когда при помощи одного знака зашифровывались протяженные мелодии. Это устойчивые, нередко весьма развернутые музыкальные обороты, записанные сокращенной условной комбинацией знаков (крюков). Главный признак «лиц» — их «тайнозамкнутость».

Впервые около восьмидесяти начертаний «лиц» и их дешифровки привел прот. Д. В. Разумовский в книге «Церковное пение в России» (1867), часть комментариев к которой были написаны В. Ф. Одоевским. В своем завершающем труде, вышедшем в 1886 году, Разумовский дал такое определение термина: «Лицо в безлинейном нотописании знаменного распева состоит из сочетания двух, трех и более знамен, из которых одно или два принадлежат к разряду знамен переменных»<sup>4</sup>.

Современный исследователь древнерусской нотации М. В. Бражников (1904—1973), посвятивший «лицам» и «фитам» (также кратким формулам протяженных мелодий) отдельную книгу, пишет: «Лица и фиты — это явление, на котором невольно за-

---

XVII в.). Нотация первых двух периодов пока не расшифрована. Знаменная нотация стала доступной для расшифровки, когда наряду с «крюковой» записью звуковысотной линии в рукописях начали проставлять киноварные (красные) «пометы» (буквенные), а также тушевые, черные «признаки». Имея идеографический характер, знаменная нотация содержала три типа фиксации мелодий — собственно «крюковой», «попевочный» (кокизы или лица) и «фитный» (по возрастающей сложности их мелодических формул). Самый сложный — «фитный» способ включает пространственные мелодические построения, целиком зашифрованные.

<sup>4</sup> Д. В. Разумовский. Богослужбное пение православной греко-русской церкви. I. Теория и практика церковного пения. М., 1886. С. 73.

держивается глаз, когда просматриваешь рядовое знамя строки напева, и к которому прислушивается ухо, когда проигрываешь или напеваешь песнопения знаменного распева. (...) Это своеобразные мелодические “сгустки” в напеве, украшающие и обогащающие его, делающие его развитым и сложным. Разумеется, обиходное песнопение остается выразительным и в том случае, если оно не содержит ни одной фиты. Зато какой блеск приобретает знаменный напев, например, в службах праздничных или Страстной недели, с их обилием сложнейших лиц и фит, буквально нагромождающихся одна на другую!»<sup>5</sup>. Далее автор специально останавливается на специфической терминологии, сопровождающей эти начертания: «Сопоставим ряд эпитетов, прилагаемых к лицам и фитам: “сокровенные”, “тайносокровенные”, “таинственные”, “тайнозакрытые”, “тайнозамкненные”, “таинственное, скрытое знамя”, “мудрые строки” и “узлы”. Среди этих наименований наиболее характерным, на наш взгляд, является слово “тайнозамкненный”. Его мы и принимаем к употреблению»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> М. В. Бражников. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 11.

<sup>6</sup> Там же. С. 18. М. В. Бражников указывает на широкий, обобщающий смысл термина «лицо»: «Анализ терминологии и состава певческих азбук показывает, что термин “лицо” включает понятие начертания и понятие тайнозамкненности и трактуется весьма широко, применяясь к различным тайнозамкненным начертаниям» (Там же. С. 20). Н. Серегина, редактор-составитель книги Бражникова, в предисловии к ней пытается этимологически подойти к этому таинственному обозначению: «Термин “лицо” представляет еще большую (чем термин “фита”) загадку. Это слово славянского происхождения; разнообразные его значения могут быть суммированы применительно к нашему вопросу как “верхняя, казовая”, т. е. лучшая сторона предмета, “род”, “вид”, нечто имеющее “отличительные черты, индивидуальный облик”. Добавим также, что в нем заключается противопоставление чего-то видимого (“вид”) — невидимому, оборотному, а также части — целому (...). Сопоставляя значения слова “лицо” с музыкальным материалом, представленным в книге Бражникова, можно сделать обобщение, что термин “лицо” в певческих рукописях имеет следующие значения: 1) часть напева, особая в структурном и интонационном отношении, имеющая отличительные черты в сравнении с рядовой строкой напева; 2) особое начертание, знаковое выражение напева» (Там же. С. 7—8).

К началу XX века в России вышли уже десятки книг о богослужебном пении, а также специальные азбуки знаменного пения. Русская поэзия успешно освоила эту певческую азбуку и свободно ввела в свою гимнографию приемы сжатой тайнописи древней знаковой системы.

Стихотворение Хлебникова «Бобэоби...» — текст до прихлопа хрестоматийный:

Бобэоби пелись губы  
Вээоми пелись взоры  
Пиээо пелись брови  
Лиэээй пелся облик  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь,  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо. (II, 36)

Никто не видел рукописи этого стихотворения, но зная иные хлебниковские контексты, можно предположить, что там было не «Лицо», а «Лице» (в словаре Даля обиходная форма — «Лице»), что точнехонько рифмуется с «цепь». Впервые текст был опубликован в сборнике «Пощечина общественному вкусу», вышедшем в самом конце 1912 года. Через год, по свидетельству Бенедикта Лившица<sup>7</sup>, на его исполнение с эстрады был наложен запрет. Кто

---

<sup>7</sup> Мемуар Бенедикта Лившица носит таинственное название «Полутораглазый стрелец». И хотя Лившиц мимоходом объяснил, что «полутораглазый стрелец» — это мчащийся «дикий всадник, скифский воин, обернувшийся лицом назад, на Восток, и только полглаза скосивший на Запад», источник образа оставался мучительно загадочным. Лившиц был истовым коллекционером живописи и прекрасным искусствоведом, поэтому нелишне привести слова Даниловой, в книге которой повествуется о композиционном развитии портрета: «История итальянского портрета кватроченто — это история “выхода из профиля”, то есть из зависимого положения *по сторонам* — в независимое положение в центре, анфас, или, пользуясь итальянской терминологией, в положение *in maesta*. Это было очевидным симптомом повышения портрета в его композиционном и, соответственно, смысловом статусе. Как всякий разрыв традиционной матрицы, такой поворот осуществлялся с трудом, требовал напряженного усилия. Следы этой затрудненности, этого композиционного сопротивления проявляются в несинхронности поворота. В ранних непрофильных

знает, что чудилось в стихотворении привередливой цензуре, но было решено изъять, от греха подальше, эту заумную тарабарщину из и без того скандальных футуристических выступлений. (К концу девяностых стихотворение все же достигло эстрады в виде отменного зонга группы «Аукцион».)

К нашему времени «Бобэоби...» много раз представал «под острыми бритвами умных ученых», если прибегнуть к выражению самого Хлебникова. Скрупулезный анализ фонической материи стиха, а также подробный свод всех высказываний о нем самого автора и последовавших за ним исследовательских размышлений привел Максим Шапир. И пришел к итоговому выводу о сугубой незнакомости хлебниковской универсальной зауми, которая пребывает вне времени и пространства: «Таким же, вне временно-пространственного “протяжения”, вечным, обобщенным, лишенным индивидуальности (и в этом смысле — безликим) оказалось изображенное на хлебниковской “иконе” Лицо — Лицо Как Таковое»<sup>8</sup>.

Это, как сказал бы Вяч. Иванов, «дилетантизм психологического сыска». Никакой научности у г-на Шапира нет и в помине. Пестуемый объективизм — гвоздь в башмаке, кошмар, бобок. Весь этот неотрефлексированный вздор и обман души, прикрытый тканью ложноакадемического тела вызывают к объяснению. У Хлебникова, вне всяких сомнений, лицо, но какое? Это не абстракция, не пустое собрание губ, взоров, бровей. Здесь вообще нет противопоставления абстрактного — конкретному, идеального — реальному,

---

портретах кватроченто плечи часто развернуты почти параллельно плоскости полотна, голова изображена в три четверти — положение, которое у самих итальянцев называлось *occhio e mezzo* (буквально: один глаз с половиной, или полтора глаза), но взгляд портретируемого устремлен в сторону, мимо зрителя, словно он не может оторваться от объекта, находящегося за пределами изображения, в невидимом центре невидимого, но некогда существовавшего композиционного и смыслового целого» (И. Е. Данилова. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005. С. 90—92).

<sup>8</sup> М. И. Шапир. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову. М., 1993. С. 305.

времени — вечности, а движения — покою. Идеальное тоже имеет выражение. И лицо здесь не представляется в качестве суммы идей, а выражается, дается конкретно и лично, само в себе. Лицо как образ единства удерживает разнореченность портретного хора. Каждая из черт лица обладает своим собственным голосом, у каждой своя партия. Тынянов говорил о замечательной конкретности и (именно!) *реальной* картине губ, которая вся в движении. И голос этот неповторим, единственен, предельно индивидуирован. Лицо на холсте, нарисовано, но в топосе каких-то внутренних соответствий оно поет. Исполняется собою, явлено как звучащий смысл. Зримослышимое единство лика. Поэт может «созерцать время и пространство как слитное единство»<sup>9</sup>. Хлебников — единым слитком, одним золотоордынским щитом.

Но это невозможно льющийся голос: «Бобэоби... Вээоми... Пиээо... Лиэээй пелся облик...» Он хоть и на холсте (и чему соответствует — еще вопрос), но вне протяжения, голос длится, а лицо живет. Главное в лице — пение и жизнь, вернее, пение-жизнь. Губы, брови, глаза сами начинают выражать себя, у них теперь нет имен естественного языка, стираемых их собственным звучанием. Губы теперь не губы, а бобэоби, взор — вээоми, брови — пиээо, облик — льющийся лиэээй. Степун говорил об Андрее Белом, что у него логика фокусируется фонетикой. То же самое у Хлебникова. Звук — фокус, путь и средоточие мысли.

Итак, песнь портрета, физиогномика голоса. Прецеденты были. В «Андрее Колосове» Тургенева: «Я нахожу, господа, что весьма трудно описать чье-нибудь лицо. Легко перебрать поодиночке все отдельные черты; но каким образом передать другому то, что составляет отличительную принадлежность, сущность именно **этого** лица?

— То, что Байрон называет: “the music of the face” [музыка лица (*англ.*)], — заметил один перетянутый и бледный господин» (IV, 10).

В поэме «Абидосская невеста» Байрон, описывая красоту Зюлейки, говорит: «the Music breathing from her face» («музыкой веяло от ее лица»). К этой строке поэт счел необходимым дать примечание, в котором указывал, что это выражение находили странным, и

---

<sup>9</sup> Вячеслав Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 321.

ему приходилось защищать его уместность. При этом он ссылаясь на мнение m-me де Сталь, которая в своей книге «О Германии» писала о возможности сближения музыки и живописи: «...Мы сравниваем живопись с музыкой и музыку с живописью, потому что чувства, которые мы испытываем, обнаруживают сходства там, где холодное наблюдение не видит ничего, кроме различия»<sup>10</sup>.

Здесь тоже музыка лица и даже целое музыкальное представление. Облик, распетый Хлебниковым по правилам знаменного распева, действительно иконический и тайнозамкнутый. Лицо, изображенное поэтически-певческими приемами, несет, подобно Туринской плащанице, черты Иисуса Христа<sup>11</sup>. Тело лирического героя Хлебникова проходит через те же муки. Оно — на кресте собственной поэзии. Лицо же — сосредоточение тела и его предельное выражение. Как говорили в старину, лице есть немый отголосок нашего сердца<sup>12</sup>. Более того, на холсте вселенского стихотворения проступает Имя Божие — проступает как тончайшая плоть, предельный покров, эфирная субстанция тела. И Имя не просто пропето, а бесконечно поется, льется в вечность. Агония Христа длится вечно. И мы находимся внутри чего-то, что происходит, никогда не проходя. Стихотворение ведь должно иметь конец, а здесь его... нет. Задана такая космология мира, в которой

---

<sup>10</sup> De l'Allemagne, par M-me la baron de Staël-Holstein. T. III, Paris; Londres, 1813. P. 142.

<sup>11</sup> «Тело должно пройти сквозь крестные муки, надо стать как бы распятым Христом своего творчества, как Генрих Гейне» (*Эдмон и Жюль де Гонкур*. Дневник. М., 1964. Т. I. С. 408).

<sup>12</sup> «Не только взгляд, но исходное единство взгляда и слова, глаз и рта, рта, который говорит, высказывая одновременно свой голод. Лицо, следовательно, — это то, что **слышит** невидимое, поскольку “мысль — это язык”, “мыслимый в стихии, аналогичной звуку, а не свету” (цитата из Эммануэля Левинаса. — *Г. А., В. М.*). Это единство лица предшествует в своем значении рассеянию и разделению чувств и органов чувственного восприятия. Значение лица, следовательно, несводимо к чему-то иному. Лицо не **означает**. Оно не воплощает, не прикрывает, оно указывает только на себя, а не на что-то иное, вроде души, субъективности и т. п. Мысль — это слово, непосредственно являющееся лицом» (*Жак Деррида*. Письмо и различие. М., 2000. С. 154—155). Хлебников охотно согласился бы с этим, добавив, что у мысли — поющее лицо.

мир — как бы произносимая и никогда не произнесенная до конца фраза.

Обращение к богослужебной хоровой традиции вовсе не было хлебниковским новшеством. В опубликованном в 1912 году сборнике Михаила Кузмина «Осенние озера» третий раздел составляли «Духовные стихи», созданные как музыкальные тексты и одновременно изданные с нотами. И, конечно, поэтические книги теоретика соборности Вяч. Иванова «Прозрачность» (1904) и «Сог арденс» (1911) содержат тексты мистериальных хоров и псалмов. В 1905 году вышел поэтический сборник Константина Бальмонта «Литургия красоты», а в 1909-м — его «Зеленый вертоград», целиком построенный на мотивных вариациях сектантских молитв, гимнов и песен. В «Зеленом вертограде», категорически разруганном критиками, признали изумительно-прекрасным только гимн Христу («Звездоликий», 1907):

Лицо его было как солнце — в тот час, когда солнце в зените,  
Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес,  
И краски из радуг служили как ткани, узоры и нити  
Для пышных его одеяний, в которых он снова воскрес. (II, 447)

Воскресший Спаситель явлен ликом, что весь в звездах. Вокруг разрывы туч и гроздья пылающих молний. Перед ним — семь золотых семизвездий. Они горят, как свечи. Вопрос Откровения: «Храните ли Слово?» И дружный лирический ответ: «Храним». И семь золотых семизвездий ведут всех хранящих к пределам пустынь.

Хлебников тоже хранит верность Слову. Его «Бобэоби...» четко разделено построчно на две половины, образующие антифонарий<sup>13</sup>, — то, что поется в левой части, раздельноречными слогами на «о» и «э» по правилам хомонии (хомового пения)<sup>14</sup>, подхваты-

---

<sup>13</sup> О подобной структуре пишет Мандельштам в «Заметках о Шенье»: «Александрийский стих восходит к антифону, то есть к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъяснения своей воли» (II, 277).

<sup>14</sup> Т. Ф. Владышевская так поясняет это явление: «Раздельноречие, хомония, наонное пение — особый вид пропевания древнерусских певческих текстов, распространенный с рубежа 14—15 вв. до середины 17 в. В России полугласные, редуцированные звуки (еры), обозначавшиеся



вается «правым хором» (или «кликком») — в современном языковом звучании.

В стихотворении Бальмонта «Противогласники» из «Зеленого вертограда» точно описано это антифонное, или попеременное пение на два лика:

Эти звоны, антифоны, в царствии Твоём,  
То на правом, то на левом клиросе поём.  
<...>

Два их, два их, влево, вправо, царственный полет  
В нас — Твоя святая слава, голос Твой поет.

Ранним утром дух восходит в высь по степеням,  
Вправо, влево, ходит, бродит, водит путь по дням.  
<...>

Всходы лестниц, в той дороге, разные всегда,  
То обрывны, то отлоги, восходит череда.

Все же восходит, путь находит череда молитв,  
В двоегласьи, в двоечасьи битв, смертей, ловитв.

И от юности нас борют страсти, тьма — их счет,  
Но во всех — Твоя есть воля, голос Твой поет... (II, 408)

И у Хлебникова тоже — Его голос. Можно даже привести бытующий текст церковного песнопения, где есть точная калька огласовки «бобэоби» — «гро-бе-о-би-таеши Иисусе Царю» или указать, подобно Чуковскому, на строки из «Песни о Гайавате»

---

буквами **ѣ** и **ь**, были заменены звуками **о** и **е**. К 15 в. сформировались специфические особенности раздельноречных певческих текстов, которые стали отличаться от истинноречных текстов: дньсь — денесе, съпась — сопасо. Другое название раздельноречия — хомония — произошло от частого употребления глагольных форм прошедшего времени, оканчивающихся на “хом”. Термин “наонное” пение означает пение на “о” (буква в церковно-славянской азбуке, называвшаяся “он” и также заменившая собой **ѣ**, **ь**). В середине 17 в. раздельноречие подверглось критике. В 1655 была созвана комиссия дидаскалов (церк. учителей) для исправления текстов “на речь” <...>. Раздельноречие поныне сохранилось в пении старообрядцев-беспоповцев» (Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 450).

«Минни-вава — пели сосны, Мэдвэй-ошка — пели волны»<sup>15</sup>, — такие примеры верны, но недостаточны. Плодотворны не описки областей заимствования, как бы ни были они привлекательны, а ответы на вопросы: зачем производятся эти захватнические набеги и как дальше пользуется поэт этими богатыми трофеями?

Без преувеличения можно сказать, что Хлебников развивает собственную поэтическую практику, осваивая сами принципы церковного музыкального письма. Подобно «лицам», в сжатом виде передающим протяженные музыкальные фразы. Сперва мотивы развиваются в отдельных, развернутых стихах. В последующих текстах мотив используется, сжимаясь до фразы, строчки, иногда слова или даже словообразования, включающего несколько слов, что и дает так называемые «неологизмы». Стихотворение становится похожим на конгломерат, горную породу, состоящую из спрессованных клише, обломков разного цвета и фактуры. Отсюда излюбленный хлебниковский образ «каменной бабы», которую он произвольно лепит из лабрадора, черного камня с синими подмигивающими глазками — «и синели крылья бабочки, точно двух кумирных баб очки». Так накопившийся поэтический опыт создает стихи-лица, со своей внешней структурой и тайными внутренними сцеплениями. Затем кирпичики-стихи, пригнанные друг к другу, выстраиваются в здание «сверхповести». Получается уже не плоскостное лицо, а огромная объемная голова, как в пушкинской поэме.

Свою гигантоманию поэт ощущает и объясняет просто — получив по праву рождения имя Хлебников, он осознает себя и прорастающим зерном, и колосом, и колосом одновременно (сим-

<sup>15</sup> М. Л. Гаспаров. Считалка богов. // В мире Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 289, 807. Рефлекс заушной речи, сопоставимый с хлебниковским экспериментом, мы встречаем в «Похождении подпоручика Бубнова» Тургенева (указано Р. Тименчиком). Главному герою является черт, представляющий свою внучку по имени «Бабебибобу»: «Из соседней комнаты вышла чёртова внучка. (...) Иван Андреевич поклонился и шелкнул шпорами.

— Как вы ее называете? — спросил он чёрта.

— Бабебибобу'ой, — отвечал чёрт.

— Бабеби... и так далее — не русское имя, — заметил подпоручик.

— Мы иностранцы, — возразил дедушка Бабебибобу'и...» (I, 408).