



**ХЛЕБНИКОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме

ХЛЕБНИКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы конференции
27-29 ноября 1990 г.

Санкт-Петербург
1991

Ответственный редактор
С.В. Старкина

В оформлении обложки использован
портрет В. Хлебникова работы В.Маяковского

© Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1991

**ИЗ НОВОГО
СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ В.В. ХЛЕБНИКОВА**
(ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПУБЛИКАЦИЯ)

Собрание сочинений В.В.Хлебникова в 6 томах, готовящееся в издательстве "Художественная литература", отличается от 5-томного Собрания произведений (1928-1933) и дополняющего его тома Неизданных произведений (1940) общим планом издания, основными текстологическими правилами и значительно большим объемом.

Публикуемые здесь стихотворения входят в 1-й и 2-й тома. Все тексты печатаются впервые по рукописям, находящимся в государственном и частном хранении.

Р.В.Дуганов

* * *

Неяви кроткис ходят...

Откуда?

Из сна бледнокудрые.

Куда?

В сон златокудруму.

Ну, сон с тобой...

И неяви сходились

И неяви расходились...

1907

Неявь - неологизм, в значении: призрак, сонное видение, не вещественный двойник; ср. образ Ка в одноименной повести (1915): "Ка ходит из снов в сны, пересекает время..."

Небязь ворожич - отрок Прауны,
 Правит он явями неба.
 Водязь морочич - отрок Леуны,
 Правит мноями вод.
 Небязь синонью взметнет,
 Водязь морок отведет.
 Небязь зарево зовет,
 Водязь морок отметет.
 Небич молвит: я вверху.
 Водич молвит: я внизу.
 Сказчичи оба.
 Уманна сказоба!
 Уманна, зазывна,
 Заманна, призывна.
 Маней сказобы
 Таянная даль.
 Что за мороком видений?
 - Осота бываний.
 Что за зворокom свирений?
 - Ясота рыданий.

1907

Прауна - неологизм от "правый" и "леуна" (полабское название луны); "Леуну" и "Прауну" Хлебников посредством поэтической этимологии связывал с "левый и правый", возрождая древнейшие мифологические противопоставления: левый - правый, нижний - верхний, мнимый - истинный, и т.п. Ср. в словотворческих записях: "луна - леуна, реун - ревун, левый - левизна, правый звук - левый звук", а также в стихотворных набросках 1907 г.

* * *

У мравого стенанья есть левость - леуна,
У правости земной есть ответный рок - луна.
Я дщерь Леуна, леуна,
Мной с правдой левда спрядена.
Я - мнимое число.
Я - мнимого прясло.
Я отзвук мнимый звуку правому.
Я голос левый звуку истинному.
Я волос левый волосу правому.

Мнои - неологизм от "мнить", "мнимый".

Я любоч, любимый любаной,
Любеж залюбил, залюбился в любви,
Любязей любких, люблых любилой люблю,
Любрями с любкою любляться люблю,
Любязь любви, в любитвах люблю
Полюбить, залюбить,
Приполюблывать! Позалюблывать!
Нелюбины приразлюблывать люблю!

1907

Стихотворение представляет собой первоначальный текст "симфонии Любовь", на который в рукописи наслоились дальнейшие разработки от корня "люб" (более 500 словообразований), оставшиеся неоформленными в цельное произведение; под ошибочным названием "Любхо" они были напечатаны Д.Д.Бурлюком в сб. "Дохлая луна", 1913. (Ср. в статье В.В.Маяковского "В.В.Хлебников", 1922). К словотворческой теме "любовь" Хлебников неоднократно возвращался в рукописях 1907-1908 гг., но законченного воплощения, как, например, "Заклятие смехом", она не получила.

* * *

В даль бежит вода.
Высоки тростники.
Небо величаво.
Конь опустил повод.
Взоры быстры и дики.
На плечах небыль
Дивной чары.
Людеголос поет нежить.
Мир быви небывь нежит.

1908

Двух юных слышу разговор
Намсков полный мудрецов:
Есть числа, а без них есть мудрость вздор,
О свете споры трех слепцов.
Число сошлось - и речи верны,
И лепет детский глубже книг.
Но где их нет, то место скверно.
Ум лжи образ не возвысил.
Мечтой увенчанный язык
Плохой товарищ, где нет чисел,
К числа жезлу наш ум привык.

1912

Стихотворение входило в черновой текст драматической поэмы "Любовь приходит страшным смерчем..." (1912).

Рим, неси на челе, зверь священный,
 Родимое пятно многих отцов числами узора -
 Свое 666.
 Ты извлек из длинной жизни
 Долгого чета дней
 Корень площади
 И царственно подал лапой
 Человечеству
 Число 666. Зверь непостижимый.
 А три да три в степени три да три -
 Шесть в степени шесть -
 Делит падение царей в России и Франции,
 Изнеженных царей упадка.
 Так, озаренный величием рока
 И величья своего двукратным заревом,
 Святого падения пылая смолою нравов,
 Рим извлекал корень площади
 Из своего бытия.

25 марта 1921 г.

666 - в "Откровении" Иоанна означает Антихриста: "Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть" (13, 18); по распространенному толкованию "зверь" символизирует Римское государство. В последующие века число 666 получало множество других толкований применительно к различным историческим обстоятельствам и лицам. В статье "В мире цифр" (1920) Хлебников писал: "Мы все знаем, как наши бабушки и прабабушки увлекались "звериным числом", - 666, придавая ему особенный таинственный смысл. Это не странно. Научные загадки так часто окружены сиянием "потустороннего" мира. Позднее разум разрушает налет чертовщины и находит холодные законы". На такое "холодное" толкование "числа зверя" опирается стихотворение. В заметках к "Доскам судьбы", рассматривая "уравнение Рима", Хлебников замечал, что "его числосознание есть корень площади из жизни государства. Число 666 потому владело умами, что оно есть $\varphi \cdot \varphi = \sqrt{\mu}$, где μ число дней в жизни Рима". Если считать от начала в 753 г. до н. э. и до конца Рима в 476 г. н.э. (как принято в современной

науке), то действительно получается величина близкая к 666 (1229 лет \approx 448585 дней \approx 669²). Хлебников, видимо, принимал несколько более раннюю дату конца Рима. (666² \approx 1215 лет \approx 443556 дней)

Три да три в степени три да три - ср. в материалах к "Доскам судьбы": "Есть известная пословица: три да три будет дырка. В ней, через описание известного труда, работы, мышечного усилия, просвечивает числовой смысл пословицы, и ее игра, ее веселая шутка состоит в водопаде числового смысла на равнину обыденного разума, разговорного. Еще когда для меня были неясны чистые законы времени, я ощущал обжигающий смысл поговорки, точно полный тока проводник, тугой силами молнии, коснулся меня. Три да три будет дырка. Три да три будет шесть. Милостивые государи мои! к ответу! Что будет три да три в степени три да три? Дырка? Нет - падение самодержавия. Прибавьте эти шесть в шестой к 30.06.1789 во Франции (6⁶ дней) и вы получите 13.3.1917 для России. Мы теперь знаем, что три да три в степени три да три будет не "дырка", а падение царей и отречение царей - падение русского самодержавия, тоже своего рода прорыв в миры будущего. Ток, соединивший числовой и словесный смысл пословицы, смысл, падающий с уровня слова на уровень числового мира, дает ей игру и делал ее забавной в свое время".

Она удаля и лиха,
 Она красою спорит с женами,
 Ее живые потроха
 Часами смотрят обнаженными.
 Кишки подобно небосводу
 Свершают медленный полет.
 И, озерца звезд природу,
 Гоня по жилам красноход,
 Творил сердечной жизни год
 И умной - радостей свободу.
 И снеговая крышка снята,
 Чтоб небеса вращались тела,
 А Мава, бешена и свята,
 Вновь на свидание летела.

1921

Мава - русалка; по объяснению Хлебникова, - "... Галицийская Русь создала страшный образ мавки: спереди это прекрасная женщина или дева, лишенная одежд, сзади - собрание витых кишок". Ср. образ мавы в стихотворениях "Гевки, гевки, ветра нету..." и "Мавка (ведьма)" (1913), в драматической сцене "Ночь в Галиции" (1914), в поэме "Вы, привыкшие видеть жизнь..." (1922), в рассказе "Малиновая шашка" (1921). В позднем творчестве Хлебникова ее образ получал предельно обобщающий смысл: это мертвая, "разъятая" Природа, "механическая" Вселенная, мировая Необходимость, в противоположность Виле - Природе "органической", цельной и свободной.

В море мора! в море мора!
Точно чайка!
Чрезвычайка
То в подвале, в чердаке то,
То в гостиной, то в халупе
Заковала, заковала
Большевицких
Горы трупов.
Точно чайка!
Чрезвычайка
То опустит лапы алые,
В море смерти окунется,
Стонив смерти зачерпнет,
То в простыни земляные
Обовьет тела усталые,
Трупы мертвых завернет
И подушкой черной глины
Успокоит мертвецов,
И под ногти бледно-синие
Гвозди длинные вобьет.
Море плачет. Море воеет.
Мы прошли моря и степи.
Годы, годы
Мы мечтали о свободе.
И свидетель наши дети:
Разве эти
Смерть и цепи
Победителя венки?
Кто расскажет, кто поверит
В тропы трупов по утрам,
Где следы от мертвых ног,
На кладбищах, где гроба
Роев беляя судьба?!
Кто узнает, кто поверит
В новый овощ, новый плод -
Яблоко глазное!

1921

* * *

А я пойду к тебе, в Тибет...
Там я домик отыщу -
Крыша небом крытая,
Ветром стены загорожены,
В потолок зелень глядит,
На полу цветы зеленые.
Там я кости мои успокою.

1921

ХЛЕБНИКОВСКАЯ "АЗБУКА" В КОНТЕКСТЕ РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Эр, Ка, Эль и Гэ -
Войны азбуки -
Были действующими лицами этих лет,
Богатырями дней

- говорит Хлебников в "Зангези" (III, с.330; Тв,с.479)¹. События революции и гражданской войны осмысляются им как "страшная рубка двух старост Азбуки" - Эль и Ка (ЦГАЛИ, ед.хр.117, л.2об), но в ином случае старостами могут оказаться и другие "буквы".

Дикой схваткой двух букв,
Чей бой был мятежен,
Азбуки босм кулачным
Кончились сельской России
Молитвы, плач их

- говорит он в поэме "Берег невольников" (НП, с. 61; Тв, с.340). И если в последнем случае речь идет о борьбе "бэ" и "же" - о том, как "жратва чугуна", пушечное мясо мировой войны, превращается в "братву" мировой революции, - то борьба Ка и Эль гораздо шире отдельного частного образа и не может быть истолкована так конкретно и однозначно.

"Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка", "каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя" (V, с.236-237; Тв, с.628-629; ПС, с.223-224), - писал Хлебников в статье "Наша основа" (1919, изд. в 1920 г.), завершающей работу над "азбукой понятий", "азбукой ума", или просто "азбукой". Но почему и в каком смысле "буквы", "согласные звуки" или даже стоящие за ними "понятия" или "образы" оказываются "воинами" и выступают "действующими лицами этих лет", "богатырями дней"? Не уяснив такой их актуализации, не понять, по- видимому, и самой по себе "азбуки".

Работа над ней оставалась одним из основных направлений творчества Хлебникова почти на всем его протяжении, причем с самого начала была органически связана с другим магистральным направлением интересов поэта - размышлениями о природе времени и исследованием его законов. В 1920 г. накопившееся количество перешло в новое качество: статья "Наша основа" действительно подводит итог "утверждению азбуки", а вместе с тем, она обозначила рубеж, за которым хлебниковские образы-"звуки" вошли в некоторое новое измерение, становясь каждый особым "миром" или носителем своей "мировой истины". Подобно этому хронологические изыскания Хлебникова после "полосы числа" и установления "чистых законов времени" в 1920 г.² стали складываться в "Доски судьбы"; но вот каким был в черновиках поэта едва ли не первый образ будущих "Досок судьбы" (он же - едва ли не первый образ и будущего эпоса о Зангези):

Зачем мне летописи, дневники свобод?
Лучше вытру доску для письмен
И поставлю Ка и Эль
(ЦГАЛИ, ед.хр.80, л.36 - ноябрь 1920 г.).

1. Приведенный набросок есть, по-видимому, самый ранний текст, в котором Ка и Эль стоят рядом как антагонисты и ведущие силы или герои исторического процесса³, причем образ Эль к концу 1920 г. уже был одним из важнейших символов в поэзии Хлебникова.

Эль, это солнышко ласки и лени, любви!
В "улье людей" ты дважды звучишь!
Тебе поклонились народы
После великой войны

- так раскрывается он в "Зангези" (III, с.325; Тв, с.478).

"Л - движение без власти большей силы свободы", - писал Хлебников еще в 1913 г. (V, с.189). В "Нашей основе" это определение развивается следующим образом: "Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому Л можно определить как уменьшение силы в

каждой точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность. В общественном строе такому сдвигу отвечает сдвиг от думской России к советской России, так как новым строем вес власти разлит на несравненно более широкую площадь носителей власти: пловец-государство - на лодку широкого народовластия" (V, с.237; Тв, с.629; ПС, с.224)⁴.

Одновременно с "Ладомиром", в начале 1920 г., Хлебников слагает гимн - "Слово о Эль" (III, с.70-72; Тв, с.120-122) и затем вновь возвращается к нему уже в конце 1921 г. - в "Гроссбухе" (ЦГАЛИ, ед.хр.64, л.10об; В, с.106-108); в последнем варианте читаем:

Мы любим, Я широким сделаю,
И те, кто любят, - это люди.
Точки отвесной удар
В ширину поперечную - это старинное Эль.
Ляли и лели - легкие боги из облака лени.
Эль - это воля высот
Стать шириной,
Парить, - широкое не тонет.

Кроме "старинного Эль", мы встречаем в "Гроссбухе" (л.78об) и выражение "Эль этих лет" (ср. в "Зангези" "действующие лица этих лет"):

Могила царей
Урал
Где кровью царей
Руки свои замарал
Эль этих лет
Крикнув ура⁵.

В поэме "Царапина по небу", работа над которой была начата одновременно с "Ладомиром", "Эль любви, лебедя, лелеки" ассоциируется с именами "Лаотзы, Лассаля, Ленина, // Луначарского, Либкнехта" (III, с.84).

"И тщетно Ка несло оковы во время драки Гэ и Эр", -- говорит Хлебников в "Зангези", имея в виду "Гэ Германии", "Гэ Гогенцоллернов", и "Эр России", "Эр Рюриковичей", "Эр Романовых"

("Здесь Г и Р древнее, чем станы. Это не есть игра случая. "Рок" имеет двойное значение судьбы и языка. Первый звук в отличие от других есть проволока, русло токов судьбы",- писал он еще накануне войны - V, с.192), и продолжает:

Гэ пало, срубленно Эр,
И Эр в ногах у Эля! (III, с.330; Тв, с.480).

Сложнее с образом Ка. Его превращение в конце 1920 г. в один из главных хлебниковских символов может показаться совершенно неожиданным. Между тем по количеству упоминаний К в трактующих "азбуку" текстах до середины 1920 г. и по разработанности и устойчивости его определений эта "буква" разделяет с Л первое место. Более того, К в материалах по "азбуке" появляется даже раньше, чем Л, - еще в конце 1900-х гг. (см. ниже), тогда как Л - лишь в начале 1912 г. (НП, с.325-327).

К ассоциируется у Хлебникова со "смертью", "лишением свободы", "малоподвижностью", "исчезновением движения" (V, с.205). "К - переход сил движения в силы сцепления. Камень, закованный, ключ, покой, койка, кол, кольца" (V, с.207). И как не похожа на проникнутое пафосом определение Эль сухая фраза "Нашей основы": "Значение К - неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных" (V, с.236; Тв, с.628; Пс, с.224).

По-видимому, впервые, хотя еще и не прямо, Ка актуализируется в качестве символа в стихотворении "Поэтические убеждения" (1919 или 91920 г.) - в строках:

И кулака не боюсь
Небесной Чеки
(ЦГАЛИ, ед.хр.55, л.11; V, с.108).

Реальная аббревиатура, ставшая известнейшим неологизмом современности, осмысляется и метафоризируется здесь в категориях "азбуки понятий" - как сочетание именно хлебниковских Че и Ка, т.е. как совместилище Ка: "Ч - оболочка. Поверхность, пустая внутри, налитая или обнимающая другой объем. Череп, чаша, чара, чулок, чрен, чоботы, черевика, черепаха, чехол, чахотка" (V, с.207); "Че - полый объем, пустота которого заполнена другим телом" ("Зангези" - III, с.333; Тв, с.481). Этому Ка "Чеки" противостоит в стихотворении "Поэтические убежде-

ния" хлебниковское Пэ (оно "объединяет действие огня" - см. ниже; оно есть "движение, рожденное разностью давлений", "бурный рост объема", "Перун, парень, пламя, пар, порох, пыл, песни и сам пламенный Пушкин", "П по значению обратно К" - V, с.208, 217, 210):

В Че божество мое Пэ
Оттуда пролью свое Эль
Лени покая на путь пересекающей площади
Прыгать вином
В Че бога пустом, на блюде
Серебряном кованом
(ЦГАЛИ, ед.хр.55, л.12об; V, с.109).

Так возникает у Хлебникова метафора "божественного взрыва", который практически одновременно становится в "Ладомире" "ключевым образом поэмы".⁶

Кроме "Председателя чеки"⁷, непосредственно теме "чеки" посвящено еще одно стихотворение "Гроссбуха", также выросшее из харьковских впечатлений 1919-1920 гг.; оно открывается строками:

В море мора,
В море мора
Точно чайка
Чрезвычайка
(ЦГАЛИ, ед.хр.64, л.31об).

Как прямой ответ на эти строки звучит стих "Зангези":

Это Эль строит морю мора мол, а смерти - смелые мели
(III, с.329; Тв, с.479; вспомним: "И Эр в ногах у Эля!")⁸.

В стихотворении "В море мора..." поэт говорит:

Годы, годы
Мы мечтали о свободе,
И свидетель наши дети:
Разве эти
Смерть и цепи
Победителя венки?

("Смерть и цепи" - прямые атрибуты Ка).

Одним из первых в революционном лагере Хлебников увидел противоречия и опасность в развитии революции - увидел в ней не одно, а два начала: "вперед" и "назад". В декабре 1920 г. в Баку в случайном коллективном сборнике он опубликовал стихотворение, которое переписал потом в "Гроссбухе" (ЦГАЛИ, ед.хр.64, л.8об; III, с.102):

Воеет судьба у-лю-лю.
Это слез милосердия дождь.
Это сто непреклонных Малют,
А за ними возвышенный вождь. <...>

Здесь мы и встречаем слова: "Это сразились вперед и назад". Вариант этого стихотворения (ЦГАЛИ, ед.хр.43, л.6) содержит строки:

Рот человечества, так говорю
От имени тела

- прямо предвосхищающие строки ахматовского "Реквиема":

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ...

Таким образом, только пройдя через метафоризацию "щеки" в "Поэтических убеждениях", Ка, которое исходно противостояло П, становится антагонистом Эль. Новый материал оно начинает вбирать в себя в процессе подготовки "Досок судьбы" с конца 1920 г. Анализируя "ход мировой свободы" (ЦГАЛИ, ед.хр.82, л.33), Хлебников опирался на "летопись 1917-20 г." (ДС, с.4). Среди его записей рубежа 1920-1921 гг. есть следующие: "7-8 11

1917. Захват власти буквой Эль во имя мира. Ленин (ЦГАЛИ, ед.хр.87, л.20); "5 авг. 1917. Арест Троцкого и Луначарского властью К" (там же, ед.хр.85, л.32). В одном черновике с приведенным выше наброском о "доске для письмен" читаем запись, которая может пролить свет на символику противостояния Ка и Эль: "Ленин - Каледин" (там же, ед.хр.80, л.39).

В большей степени, чем кто-либо еще из генералов контрреволюции, А.М.Каледин мог иметь для Хлебникова символическое значение. Боевой генерал и атаман Войска Донского, провозгласивший независимость Донской области и пытавшийся опереться прежде всего на казачество (в этом качестве он объективно оказывается для Хлебникова своеобразным "противо-Разиным", именно "Разиным наоборот"), командир первых отрядов Добровольческой армии и непосредственный предшественник Корнилова и Деникина, он раньше других понял безнадежность борьбы ("Положение наше безнадежно. Население не только нас не поддерживает, но настроено к нам враждебно") и 29 января 1918 г. застрелился. Его стремительный путь к финалу - всего два месяца с декабря 1917 по январь 1918 г. - с особой наглядностью подчеркивал обреченность контрреволюции. Прямые ссылки на судьбу Каледина обрамляют Плоскость VII "Зангези", открывая и закрывая "рассказ про наше страшное время словами Азбуки", где с темы Каледина Хлебников начинается:

Богатый плакал, смеялся кто беден,
Когда пулю в себя бросил Каледин
(III, с.325; Тв, с.477);

- и затем возвращается к ней - уже как к теме Ка:

И крася облако судьбы собой,
Давая берег новый руслу человеческих смертей
Последним ходом в проигрыше -
Дуло у виска, идет бледнея Ка
(III, с.329; Тв, с.479).

Оформление хлебниковского символа происходит буквально у нас на глазах - происходит превращение его именно в "слово" ("слово Азбуки"). Однако речь до сих пор шла лишь о внешней

стороне дела - о влиянии на оформление символа внешних событий. Но есть другая, внутренняя сторона. Уже история Ка показывает, что хлебниковская символика несводима к однозначным прямолинейным истолкованиям и менее всего является иллюстрацией или обобщением неких "реальных прототипов". Дело вовсе не в "совпадении букв". Поэтому посмотрим пристальнее, что лежит в основе этих символов - какие обобщения выражаются или обозначаются ими, что именно в них обобщено, и не менее важный вопрос - в каких категориях осуществляются обобщения.

2. Первые образы будущей "азбуки" появляются у Хлебникова в рабочей тетради еще конца 1900-х гг. (ЦГАЛИ, ед.хр.63): "Слова, выражающие крайнюю точку, острие, начинаются с К" (л.9об), "Ч объединяет слова, означающие 1) быть вместилищем чего либо, 2) обладать властью над чем-то, 3) быть средой" (л.10об), "Б начало радости", "ГЛ лишенный обычного. Глаз - без кожи. Голый. Голод без пищи", "Т объединяет уменьшение объема", "П объединяет действие огня" (л.11об), "Б объединяет начало благ жизни" (л.12), "Г - корень подневольного падения" (л.15об). Этот период принято называть у поэта "словотворческим". Тем примечательнее, что первые образы "азбуки" возникают как будто без прямой связи с словотворческими опытами. Последние заполняют, например, обе тетради того же времени, собранные в ед.хр.60 (ЦГАЛИ), а в ед.хр.63 представлены сравнительно редко; так же и в статье "Наша основа" "утверждение азбуки" дано в разделе "Заумный язык", а не в предшествующем ему разделе "Словотворчество".

До "азбуки" еще далеко. Единственно, что объединяет эти разрозненные и разнородные определения "букв", - запись на л.10, вокруг которой они рассыпаны: "Слова как токи от ассоциативных с звуком центров"⁹. Она закрепляет, по-видимому, принцип, лежащий в их основе, и состоит он в том, что слова возводятся непосредственно к "звукам", которые обособляются и абсолютизируются в качестве носителей некоторых значений, минуя уровень корневой системы и морфологии языка. Но именно корневая система и морфология, как бы игнорируемые здесь, выступают на первый план и актуализируются, "оживляются" в словотворческих построениях Хлебникова, опирающихся как раз на "законы языка" (V, с.234; Тв, с.627; ПС, с.222), - вот что

исходно разводит в стороны разработку "азбуки" и "словотворчество", как разные и уравновешивающие друг друга направления ранних исканий поэта¹⁰. В той же рабочей тетради встречаем запись, стоящую особняком (л.14об): "Битвы звуков". Где происходят эти "битвы" и что охватывают? Пока, по-видимому, им еще нет места, иначе как в "словах", внутри "слов" - в "токах от ассоциативных с звуком центров", где вытесняя и замещая друг друга, "звуки" утверждают новые "смыслы" (см. выше, как пример, "морю мора мол, а смерти - смелые мели").

Смыкаются разработка "азбуки" и "словотворчество" на следующем этапе - в набросках незавершенной статьи 1912 - 1913 гг. "Учение о наималах языка" (ГПБ, ед.хр.25). Статья задумана как исследование: "Задачей этого исследования будет нахождение простого языка, наименьших звучащих единиц, имеющих смысл, и проведение законов сложения этих единиц в числа языка" (л.об), - но представляет собой, по существу, манифест. "Наимал слуха есть и наимал ума" (л.об) - таков главный тезис Хлебникова, и самое интересное заключается в том, что в ходе его утверждения и развертывания этот тезис оказывается обратимым. Не только "звук" есть "смысл", но и "смысл" есть "звук". "Простейший носитель смысла" ("самый скорый умоносец") "есть то же, что и простейший звукодержец, носитель звука - звучарь" (л.об). "Носитель смысла" и "носитель звука" тождественны. Понятно, что "носителем смысла" выступает "звук", но что такое "носитель звука"? Очевидно, хлебниковским "звучарем" в этом контексте может быть только "смысл". "Наименьшие звучащие единицы, имеющие смысл" оказываются именно тем, что много позже, уже в 1920 или 1921 г., Хлебников однажды назвал "мыслительными единицами в оболочке звуков" (ЦГАЛИ, ед.хр.117, л.б); они "неподвижны" (там же), т.е. неизменно тождественны себе, тогда как "подвижными" и переменчивыми оказываются "распыляемые" на эти единицы "слова".

Остановимся на неологизме "звукодержец". С одной стороны, он буквально значит "носитель звука", а с другой - образованный по аналогии с "самодержец", он, несомненно, есть шаг к постулированию хлебниковского "самовитого слова". Примечательно, что при преимущественном, как кажется, внимании к "звукам" "самодержцами" у Хлебникова оказываются именно "смыслы"; к понятию звука-"умоносца" нам еще придется вер-

нуться. В подготовительных материалах к статье "Учение о наималах языка" эти "самодержцы"- "звучари" прямо названы "особями" (ГПБ, ед.хр.26, фрагм.4, л.1об). Вот в каком качестве они ведут свои "битвы" - пока еще только в "словах"¹¹.

Значений конкретных "букв" Хлебников не касается здесь вовсе. Это объясняется, вероятно, тем, что практически одновременно, в другой рукописи, также оставшейся незавершенной ("Значковый язык" - ГПБ, ед.хр.24), он пытается разработать систему как раз неких абстрактных значений ("понятий" и отношений между ними), которые и выражались впоследствии "буквами" его "азбуки". Именно здесь высказана мысль о том, чтобы "свести все понятия к немногим чисто геометрическим операциям на логическом поле" (л.16), как и мысль о "творчестве новых понятий (узлов и точек мысли, ее поворотов, внезапных изгибов и ценных, красивых движений)" (л.12). В целом, эта работа несет явное отражение идей символической логики (см., в особенности, л.14об). Для выражения "понятий" поэт предлагает ввести особые "значки" (откуда и идет заглавие рукописи); по его мысли, они должны составить в будущем "письменный язык всех народов" (л.14об). Так впервые появляется у Хлебникова прообраз его "мирового", или "звездного", языка, который, однако, в последующие годы осуществлялся поэтом на основе не "значков", а именно "азбуки". По отношению к "звукам" этот "значковый" или "письменный" язык оказывается именно "Немым языком": очень возможно, это его название появилось даже раньше, чем вынесенное в итоге на обложку (ср. лл.2об и 3об). По существу, здесь мы впервые сталкиваемся с идеей той множественности "языков", систематизацию которой Хлебников намечал впоследствии в "Гроссбухе".¹²

Замысел "Значкового языка" разработан и детализирован еще в меньшей степени, чем "Учение о наималах языка". Но примечательна очень своеобразная закономерность (своего рода "дихотомичность" мышления, "концептуальная бинарность"), состоящая в том, что в ходе работы интересы писателя разветвляются на каждом этапе в двух направлениях, как бы отталкивающих друг от друга. Мы проследили два этапа: сначала семантизация "звуков" возникла в противостоянии "словотворчеству" и так же затем утверждение самой идеи образов "звуков" происходит в противостоянии "немому языку" "поня-

тий", которые позже выражаются ими. То, что в итоге слито воедино, исходно предстает как противоположные устремления, как будто не предполагающие их последующего сичтеза. Возможно более глубокое проникновение в материал покажет, что подобным же образом и постоянное сопутствие друг другу, пересечение друг с другом разработки "азбуки" и исследования "законов времени" есть лишь частный, особый случай такого разветвления интересов в двух направлениях, "их дихотомичности".

При этом бросается в глаза удивительная устойчивость у Хлебникова ряда мотивов, образов, тем, которые могут показаться случайными или побочными, но всякий раз возникая по-новому, оказываются, по существу, сквозными. Так в статье "Учение о наималах языка" от размышлений о "грубой и нежной азбуке", в которой "грубый и нежный звук образуют пару" ("Ер и ерь и нежные гласные позволяют рядом с грубым рядом звуков поставить нежный ряд" - ГПБ, ед. хр.25, л.), - протягивается нить к двум стихотворениям, записанным в "Гроссбухе" осенью 1921 г. рядом, параллельными столбцами (ЦГАЛИ, ед.хр.64, л.57об), - "Грубый язык" и "Нежный язык" (см.: V, с.75).

С заглавием "Немой язык" перекликается в другой рукописи того же времени (ГПБ, ед.хр.29, фрагм.3, л.2об) стоящая особняком, тоже, вероятно, как неосуществленное заглавие, запись: "Рыбье слово"; она зачеркнута, и Хлебников написал под ней: "Вопль рыбы". Пока это только наброски, однако семь лет спустя в одной из бакинских тетрадей рубежа 1920-1921 гг. заглавие "Рыбья речь" появляется над записью о "законах времени", в которой поэт говорит как раз о "немом слове" устанавливаемых им закономерностей (ЦГАЛИ, ед.хр.91, л.11) 13. В ином плане идея "немэты" повернута в гл. 16 "Трубы Гуль-муллы": Плетусь, ученье мое давит мне плечи. Проповедь немая, нет учеников (СПДП, с.221; Тв, с.356). В конце долгого пути от "значкового языка" "проповедь немая" сохраняет, по-видимому, свои прежние ассоциации: только на их основе здесь происходит обратная метафоризация эпитета и образ переводится в непосредственно-бытовой план ("нет учеников"). То, что эти прежние ассоциации оказываются очень глубоки, показывает гораздо более сложная ситуация в поэме "Ночной обыск", где бог (иконописный лик бога), когда и его хочет победить и сокрушить один из моряков, возвещает пожар:

Он шевелит устами И словно произнес... из рыбьей речи (1, с.273; Тв, с.329).¹⁴

Идея "немоты" в самых разных ее отражениях и преломлениях очень существенна для понимания "азбуки". Можно сказать, "азбука" родилась не столько из первых определений "букв", сколько из преодоления "немоты" "значкового языка". Проблема освобождения от "немоты", и отнюдь не только от "немоты" человека (ср. "Улица корчится безъязыкая" Маяковского), - проблема речи ("песни") "немизн", изречения "немотствующего" - оставалась одной из центральных для Хлебникова. Те же "чисто геометрические операции на логическом поле" слишком для него значительны - как "смыслы", - чтобы не обрести "звук", а обретая "звук", они перестают быть схемой и обретают жизнь. С другой стороны, мы уже видели, что "грубый язык" и "нежный язык" были постулированы как некие объективные (и еще совершенно абстрактные) возможности или категории речи задолго до того, как встретили свой предмет и были реализованы в этой функции. В строящих "азбуку" статьях 1913-1916гг. (они составляют третий этап ее разработки) "буквы" и идеи неосуществленных "значков" - "звуки" и "понятия" - идут навстречу друг другу¹⁵.

3. Хлебниковские "буквы" обобщают, прежде всего, конкретные слова. Значение четырнадцати таких "букв" поэт специально формулирует в статье 1916 г. "Перечень. Азбука ума" (V, с.207-209). По своему содержанию она непосредственно предшествует "Нашей основе" (в ее филологической части), но без того осмысления метода в целом, которое определило пафос последней и действительно превращает ее в манифест. На первом плане в "Перечне" именно представление материала, а не истолкование утверждаемого принципа. Девятнадцать "буквенных гнезд" (некоторые гнезда дублируют друг друга) охватывают здесь в общей сложности более ста шестидесяти слов, но более ста из них - слова, в тех или иных контекстах выступающие у Хлебникова ключевыми. В пяти самых больших гнездах, охватывающих без малого половину материала, доля последних колеблется от 74 до 92 процентов.

Вопрос о произвольном подборе "объединяемых" "начальными буквами" слов снимается, таким образом, сразу же. Хлебников, как ни широки его построения и выводы в "Нашей основе", оперирует не внешним и нейтральным общеязыковым материа-

лом, а материалом собственного творчества, или, наоборот, можно сказать, весь язык он делает своим творчеством. Поэтому "каждый согласный звук скрывает за собой" не просто "некоторый образ", но образ, накопленный его работой, причем уже в подготовленных материалах к статье "Ученье о наималах языка" эта работа получила вполне осознанную направленность: "Я буду думать, как бы не существовало других языков, кроме русского" (ГПБ, ед.хр.26, фрагм.4, л.1об). Но ситуация вместе с тем сложнее: образы поэта восходят и не только к его творчеству и работает он не просто с русским языком как таковым; реальность всегда шире и неожиданнее собственных деклараций автора или выводов исследователя. Вот характерный пример. "В России начинается с Б мятеж ради мятежа", - писал Хлебников в 1913 г. (V, с.191-192), и едва ли можно понять эти слова, не прочитав в них отражение пушкинского - "русский бунт, бессмысленный и беспощадный". Очень хорошо виден здесь самый принцип ведущего к "азбуке" мышления: исходной данностью для поэта выступает не та или иная реальность сама по себе, но именно реальность, выраженная и зафиксированная в слове. Так называемая словесная предметность раскрывается здесь не как то, что лежит в основе словесного образа - выражается им, но, прежде всего, как то, что возникает в качестве его результата - что порождается им.

Четко выделяются два типа определений хлебниковских "букв". В одном из них само обобщение ("понятие") предстает как некий чувственный образ, отражающий личное эмоциональное переживание обобщаемого и имеющий оценочный смысл. Таковы, например, самые ранние определения Б (см. выше) как "начала радости" ("Б объединяет начало благ жизни"), определение З в "Перечне": "З - созвучное колебание отдаленных струн. Разделенные дрожания одного происхождения и числа колебаний. Отражение. Зеркало, зой (эхо), зыбь (отраженная буря), змей,двигающийся отражаясь. Звать, звезды, зорька, заря, зарница (отражения молнии), зень, зрак, озеро, зуд - боль без причины, отраженная" (V, с.207) или одно из ранних определений К: "К начинает слова или около смерти: колоть, (по)койник, койка, конец, кукла (безжизненный, как кукла), - или слова лишения свободы: ковагь, кузня, ключ, кол, кольца, корень, закон, князь, круг,- или малоподвижных вс-

шей: кость, кладь, колода, кол, камень, кот (привыкающий к месту)" (V, с.205).

Другой тип - определения, лишённые непосредственной чувственной реальности и выдержанные в категориях, которые можно охарактеризовать как физико-геометрические. Вот здесь и сказываются, по-видимому, идеи "Значкового языка". Эти идеи существуют как бы в единой системе пространственно-силовых координат; в них преобладают такие выражения (по существу, термины), как "точка", "прямая", "направление", "пересечение", "угол", "ось", "плоскость", "поверхность", "площадь", "объём", "тело", "часть", "целое", "уменьшение", "увеличение", "сила", "вес", "давление", "движение", "положение", "покой" и т.д. Таковы определение в "Перечне" С как "движение посланных неподвижной точкой нескольких точек, под узким углом и в одном направлении. Солнце, сиять (лучи), сыновья, сой (потомство неподвижного предка), семья, семя, сол (луч правителя)" (V, с.207), позднее определение Б как "встречи двух точек, движущихся по прямой с разных сторон. Борьба их, поворот одной точки от ударов другой" (V, с.218; Тв, с.622; ПС, с.211) и многие, многие другие. Эти физико-геометрические или пространственно-силовые определения открывают в языке для поэта целые пласты новых значений и "смыслов". "Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее - вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык - и вы увидите пространство и его шкуру", - заключает Хлебников в "Зангези" (III, с.333; Тв, с.481).

В целом, определения последнего типа количественно преобладают в поздних текстах, хотя достаточно широко представлены и в ранних; встречаются и смешения обоих типов. Важна тенденция, проявляющаяся в движении, например, от раннего определения Л как "движения без власти большей силы свободы" к его геометрической интерпретации ("переход движения из движения по черте в движение по площади"- см. выше) или от ранней отрывочной характеристики: "П объединяет действие огня" - к развернутому физико-геометрическому определению в "Перечне": "П-движение, рожденное разностью давлений: порох, пушка, пить, пустой. Переход вещества из насыщенного силой давления в ненасыщенное, пустое, из сжатого состояния в рассеянное. Пена, пузырь, прах, пыль. П по значению обратно К.

Кузнец сковывает, печь, пушка, порох, пыль, пена, пузырь, пуля - рассеивают прежде собранное вещество. При П мы имеем свободные в одном измерении пути для движения вещества от сильного давления в слабое" (V, с.208).

Вопрос о том, во что превращается здесь "логическое поле" "Значкового языка", или о физико-геометрической картине мира, которую составят определенные "буквы", будучи сведены воедино и систематизированы, требует специального рассмотрения. Будем помнить, однако, что хлебниковские "звуки" - это с самого начала самостоятельные особи, "самодержцы"- "звучари", участники "битв", т.е. некие самостоятельные субъекты взаимных действий; поэт слышит в них и "звериные голоса" (V, с.106), так что в субъективности их явственно проступает объективное природное начало, очень существенное и дорогое для Хлебникова. Когда такой образ-"звук", "особь" с ее "звериным голосом", включается в систему физико-геометрических координат и отношений, он сразу же приобретает характер иной, совершенно новой для него абстракции и, как кажется, не может не вступить с самим собой в серьезнейшее противоречие. С одной стороны, подобно математическому, хлебниковский "буквенный" символ должен бы стать теперь чистой условностью, обозначающей некое понятие, не имея в принципе непосредственной общности с обозначаемым. Но, с другой, он по-прежнему остается порождением чисто словесным (продолжая "жизнь слова в нем самом", которая, по Хлебникову, есть "сущность поэзии" - ЦГАЛИ, ед.хр.60, лл.63, 63, 53) и функционирует именно как слово ("имя"). Не утрачивает он и своей субъективности с объективно-природным началом в ней: в математическом символе, в отличие от хлебниковского, не услышать собственного голоса. Сама система вырастает на основе уже установившихся значений "букв" и подчиняется им, а не предустановленные отношения дают содержание системе и требуют внешних обозначений. Ведь и при "чисто геометрических операциях" каждое из выводимых и определяемых Хлебниковым "понятий" само по себе менее всего умозрительно и неизбежно сохраняет свой чувственный облик и эмоционально-оценочный смысл или лишается всякого содержания.

В результате в противоречие с собой вступают не символы, а система, которая и оказывается в конце концов именно "Азбу-

кой". В замысле "свести все понятия к немногим чисто геометрическим операциям на логическом поле" можно видеть отражение идей символической логики или ее утопический образ, но характерно, что искомые "операции" Хлебников определил как именно "геометрические", т.е. наиболее наглядные и конкретно-предметные из математических.¹⁶ "Логическое поле" в своей непосредственной данности оказывается именно пространственно-силовым, и, как ни парадоксально, физико-геометрические характеристики только усиливают в хлебниковских образах-"звуках" их объективное природное начало и создают всеохватывающий вселенский размах стоящих за ним обобщений. Уже не просто "звериные голоса" в "битвах звуков", но действительно "Пространство звучит через Азбуку" ("Зангези" -III, с.325; Тв, с.477), причем актуализируется и осмысливается оно отнюдь не как абстрактная категория, а как непосредственная реальность мира, определяемая прежде всего его движением и потому необходимо включающая в себя также и время (см. примеч. 16) - равно время космоса и время истории.

Те же Ка и Эль предстают в этом контексте как действительно космического масштаба мифологические образы или существа, персонифицирующие некие объективные силы мироздания. Когда события революции и гражданской войны осмысливаются как "страшная рубка двух старост Азбуки", прежние "битвы звуков" отодвигаются на задний план и дело уже совсем не в том, что за каждым из них "скрыт некоторый пространственный образ" (ЦГАЛИ, ед.хр.93, л.4) или "особый пространственный мир" (там же, ед.хр.84, л.6об); речь идет теперь отнюдь не об абстрактных пространственно-силовых отношениях, и "бьются" отнюдь не сами по себе "звуки". Вот здесь и сказывается исходный эмоционально-оценочный смысл хлебниковских символов. Подобно языческим божествам, хлебниковские "понятия" ("мыслительные единицы") раскрываются как обобщенные представления неких явлений и сил природы (единого и цельного космоса, включающего в себя и человеческий мир), сформулированные не в теоретическо-понятийной форме, а в чувственном образе. Самое интересное, что такое понимание находит не только прямое подтверждение, но и развитие в хлебниковских текстах. "Боги как обожествленная азбука", - дважды, по двум разным поводам, записал он летом 1920 г. (там же, ед.хр.89,

лл.5об и 64об); третья запись (примерно того же времени) дает развернутую конкретизацию этой мысли:

"Любопытно, что боги родились из обожествленной азбуки.
Боги как божественная азбука.
Значение Пэ - рост пустоты, разделяющей пару точек.
Богом пустоты, поля был Пан.

Липа у пруссов посвящена богу Лиго. Он был богом весны и веселья. У литовцев липа посвящена Лаймо, у славян липа была зеленым жертвенником Ладо, лелю, Ляле: богам и богиням радости и веселья. Леший, лес, лист, липа. Короче, липа посвящена тремя народами звуку Эль, ставшему богом.

Бог липы Эль раньше просто был звуком азбуки.
Перун родствен напору, толкающая точку сила.

Кали, индусская богиня смерти, исходит из обожествленного звука Ка, начало покоя, остановки движения.

Кек богиня земли египтян, родственно камню.
Гех - огонь, от Го - подыматься вверх, гореть.
Венера богиня вихря любви, венков сердца.
Либитина этрусков богиня Эль" (там же, ед.хр.86, л.22об).

Мы видим, что "богами" (хотя в этом качестве еще и не антагонистами) Ка и Эль стали раньше, чем "действующими лицами этих лет". Отдаленные предпосылки "обожевления азбуки" прочитываются уже в словотворческих построениях "Учения о наималах языка": как за "звукодержцем" стоит "самодержец", так и "носитель смысла", "умоносец", по-видимому, имеет за собой в качестве исходной модели слово "богоносец". Если так, то нелишне подчеркнуть конкретность этого раннего словотворческого образа, отражающую, надо думать, конкретность ("наглядность", своего рода "иконичность") актуализируемых в "азбуке" "смыслов": "богоносец", по Далю, это не только "содержащий в себе Бога", но тот, кто "с иконою на груди", "кто носит икону о святой неделе и вообще при крестных ходах"; вспомним образ иконописного лика в "Ночном обыске"¹⁷.

Уже под непосредственным влиянием Съезда народов Востока в 1920 г. в Баку Хлебников обращается к "смуглым сынам"

Египта ("Смуглые, присоединяйтесь к нам, белым!"): "Вы, создавшие имена богов странной красоты, звукового богатства и простоты, обожествив звуки мировой азбуки, сделав каждый звук азбуки богом, с его душой - мировой истиной этого звука, - таково происхождение ваших первых богов ..." (там же, ед.хр.89, лл.61об-62), - и эти слова в гораздо большей степени и в самую первую очередь относятся не к древнеегипетским, а к его собственным "богам".

Здесь возникает, однако, очень существенный и интересный вопрос: если "звуки" (и стоящие за ними "понятия") суть именно "боги", то что же есть тогда "ум" в хлебниковской "азбуке ума" ("азбуке понятий")? Другими словами, если "каждый звук азбуки" это "бог, с его душой - мировой истиной этого звука", то как соотносятся эти "мировые истины", которые должны быть, очевидно, так же объективны, как и мир, с "мыслительными единицами в оболочке звуков", принадлежащими, насколько можно судить, исключительно сознанию субъекта? Мы подходим здесь к проблеме единства субъекта и объекта, субъектно-объектного тождества.

С одной стороны, несомненно, здесь имеется в виду ум в обычном обиходном смысле - способность человека мыслить, т.е. субъекта (индивида или коллектива), носителя данного языка, "звуки", "буквы", "имена" которого выступают "мыслительными единицами". Но с другой стороны, так же несомненно, что это есть и нечто иное, совершенно объективное и безотносительное к тому или иному субъекту. В контексте "обогащенной азбуки" это есть именно "ум богов" - некий общемировой порядок или строй, объективная логика мироздания, определяющая самые общие закономерности бытия и сводящая воедино "мировые истины" всех "богов", - "широкая дорога единого мирового разума" (ЦГАЛИ, ед.хр.71, л.5; ср.: ДС, с.40, - где последние три слова издателями опущены). Этот объективный мировой ум, управляющий "понятиями" (которые как бы летят с разных сторон", каждое - в свою "точку рассудка" - рассудка субъекта), не может не быть по-своему тождествен тому, что Хлебников так искал в это же время, - "законам чистого времени", "чистым законам времени"; "азбука" и "законы" суть разные ипостаси одного начала и дополняют друг друга. "Изучать время", по Хлебникову, значит "переселяться в мозг богов" (ЦГАЛИ, ед.хр.83, л.20об -

февраль-март 1921 г.), "счет чисел, счет времени - вот очи бога" (там же, л.4об). Не случайно именно на протяжении "полосы числа" "звуки азбуки" стали превращаться в "богов", и только на этой основе (а не просто в ходе переломных событий революции и гражданской войны, как и не в результате "совпадений букв") они стали "действующими лицами" и "богатырями дней"; "эти лета" и "дни", в которых "буквы" выступают "воинами", суть, по-видимому, не что иное, как осуществление "времени" (действия "мозга богов") в пределах данного конкретного "пространства". В соотношении "законов" и "азбуки" намечается, таким образом, определенный масштаб. Создается впечатление, что именно "буквами" "законы времени" осуществляют "предписание событий" (ЦГАЛИ, ед.хр.92, л.3об). Мир открывается как "доска для письмен", "летописи" и "дневники" действительно не нужны.

При этом есть плоскость, в которой "законы" и "азбука" сопоставимы самым непосредственным образом. Подобно "азбуке", "законы времени" для Хлебникова "звучат" (там же, ед.хр.60, л.70-71 - начало 1900-х гг.), "тайну времени" он "слышит" (там же, ед.хр.82, л.43 - ноябрь 1920 г.), в действии этих "законов" он различает "основной звук и служебные", "звук-начальник и звучную дружину" (там же, л.21). Подобно "азбуке", хлебниковские "числа" ("первые три числа") также приближаются к "обожествлению" (хотя этот процесс едва намечен): "Один, Тор германцев - трепет звука одного и трех, единицы и тройки ... Перун - Первый" (там же, ед.хр.83, л.32об), "число Два, которое так похоже на латинское *deus*" (там же, ед.хр.77, л.47об - декабрь 1920 г.). Подобно Ка и Эль, среди "чисел" есть свои "старосты": "Чтобы осторожно полуобнажить тайну, нам нужно понять мир как поприще борьбы 3 и 2" (там же, л.45).

Соотношение "законов" и "азбуки" требует особого рассмотрения. Предварительно его можно определить как соотношение "мозга" и "ума". Только благодаря этому "уму" в "азбуке" может осуществиться и быть прочитана цельная мифологическая система, дающая, если воспользоваться замечательным выражением, возводимым к А.С. Грибоедову, "философию природы в лицах, роман нравственного мира", пусть и в лицах ("особях") чрезвычайно неожиданных и свособразных, - роман, развертывающийся не на страницах книги, а непосредственно в окружа-

ющей реальности, или, наоборот, всю вселенную (как "доску для письмен") превращающий в "Единую книгу" ("Читеж-град").

И, в то же время, здесь имеется в виду все-таки субъективный человеческий ум, а не что-то другое, и не только потому, что сама по себе "азбука" отнюдь не божественна, а именно "обожествлена": ведь именно люди "создали имена богов", "сделав каждый звук азбуки богом". Дело прежде всего в том, что за этим объективным мировым умом ("единым мировым разумом") у Хлебникова, насколько можно судить, нет личности какого-либо высшего субъекта - единого бога монотеизма или верховного божества языческого пантеона. Сам по себе этот объективный мировой ум абсолютно безличен: "души", "истины", "голоса" принадлежат только отдельным "богам", - и существует он, по-видимому, только в их взаимодействии. Единственной личностью, способной свести в себе целое, остается, таким образом, личность человеческого субъекта, и речь идет поэтому не просто об осознании мира человеком или об отражении мира в субъективном мышлении, адекватном или неадекватном, но об объективном акте самосознания и самоизречения мира в человеческом разуме и языке. Как понимаемому человеческому уму (он же - ум мира) и обращен уже в 1922 г. хлебниковский "благовест" в "Зангези" - "большой набат в разум, в колокол ума" (III, с.334; Тв, с.482) 19. Без понимания этого сказанное поэтом действительно остается немой проповедью. Проблема освобождения от "немоты" раскрывается здесь в одном из важнейших ее аспектов. Если "законы времени" открывают "очи бога", причём открывают их именно в человеке, точнее - в единстве человека и мира, в "Очимире" (I, с.294; Тв, с.371 см.примеч.17), - то подобным же образом "азбука" оказывается одним из важнейших путей изречения "немизн" и преодоления исходной "немоты" мироздания. Эволюция "азбуки" и ее новое осмысление с 1920 г. по-своему завершают работу, которая шла у Хлебникова с самого начала его творчества и сама по себе гораздо шире одной только "азбуки". "И не в нас ли воскликнула земля: "О, дайте мне уста! Уста дайте мне!" И дали ли мы ей уста?" - писал он еще в 1908 г. (НП, с.322; Тв, с.579; ПС, с.151). Выразительно заглавие одного из ранних хлебниковских фрагментов - "Юноша Я-Мир" (IV, с.35; ПС, с.55); вспомним и "Песнь Мирязя", как можно вспомнить и утверждение "я Азии" в "Письме двум японцам" (V, с.155; Тв, с.604-605; ПС, с.202).

"Я" поэта при такой ориентации приобретает особую модальность, которая иногда прямо декларируется поэтом ("Рот человечества, так говорю // От имени тела"). Но вот иной случай. "Я говорю так не только потому, что говорю, но потому, что второй я говорит так через меня" (ГПБ, ед.хр.26, фрагм.1, л.2 - этими словами Хлебников завершает запись, цитированную в примеч.14). "Второй я" присутствует постоянно, претворяясь или не претворяясь в "Я" поэта и уже здесь можно видеть, что благодаря ему "Я" поэта захватывает взгляд на себя как бы извне, со стороны. В пределе не остается в чистом виде ни "Я" поэта, ни "Я" мира, а есть всякий раз то или иное их совмещение или пересечение, и возможности таких сочетаний неисчерпаемы.

Поэзии возвращаются функции прорицания и заклęcia, "священной речи". Рассмотрим как пример небольшое стихотворение Хлебникова, не из самых известных. Оно написано под непосредственным впечатлением Съезда народов Востока в Баку, который увлекал поэта, мечтавшего об "азиатском съезде", и озаглавлено - "Б" (кавычки Хлебникова). Итоговым шести строкам предшествуют более 220 строк черновиков (а среди них - и листок с приведенным выше наброском о "доске для письмен"). Можно видеть в этом стихотворении один из предельных случаев чисто хлебниковской "звуковой метафоры", как можно видеть в нем одно из хлебниковских "заклүтий". Оставим без комментария реалии, объяснение которых может раскрыть самые глубины и "азиатской", и революционной темы Хлебникова. Вот его текст (НП, с.180).

От Баку и до Бомбея
За Бизант и за Багдад
Мирза-Бабом в Энвер-бея
Бьет торжественный набат.
"Ныне" Бакунина
Ныне в Баку.

В этих шести строках как будто нет вообще ни "Я" поэта, ни "Я" мира. И не в том дело, что "Я" осталось в черновиках. Мы встречаем здесь не что иное, как "Я" отдельного звука ("воина азбуки") - самодвижение и самоизъявление звука "Б", выступа-

ющего в качестве некой особой "стихии" в мире - одной из его "сил" или "богов". Безусловно, мы не имели бы права на такое истолкование, если бы Хлебников сам не поставил этот звук в заглавие, где он фигурирует в своем наиболее обобщенном и абстрактном виде - как "имя". Именем должен быть представлен его носитель. Но совершенно ясно, что никакого определенного предмета за именем для читателя здесь нет. "Начало благ жизни", "мятеж ради мятежа", "встреча двух точек..." сами по себе ни порознь, ни в своей совокупности какого-либо устойчивого определения предмета дать здесь не могут; они и сами нуждаются в комментариях, а для читателя они скрыты вне текста. И одно из двух: либо движение этого звука в стихотворении мы должны рассматривать лишь как случайную игру (очередное "совпадение букв"), не имеющую никакого принципиального смысла, либо же надо признать, что отнюдь не тот или иной предмет, данный в готовом и законченном виде, раскрывается здесь в том или ином плане, а, наоборот, сам процесс превращения звука в "имя", его осуществление в качестве "имени", охватывающего в своем движении самые разные и все новые предметы и тем связывающего их друг с другом, - составляет содержание стихотворения и создает его закликающий смысл.

Думается, представленный материал проливает свет на очень существенную сторону творчества Хлебникова. В целом, по моему мнению, исследование "азбуки" особенно перспективно в том отношении, что оно дает возможность в пределах одного круга проблем и на самом конкретном уровне рассмотреть в творчестве Хлебникова практически на всем его протяжении соотношение и взаимную обусловленность теории поэта и его практики.

П р и м е ч а н и я

1. При ссылках на издания Хлебникова здесь и далее приняты следующие сокращения: I, II, III, IV, V - соответствующие тома изд.: Хлебников В. Собрание произведений. Тт. I-V. Л., 1928-1933; IIII - Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940; В - Хлебников В. Стихотворения и поэмы. Волгоград, 1985; СПДП - Хлебников В. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза. М., 1986; Тв - Хлебников В. Творения. М., 1986; ПС - Хлебников В. Утес из будущего. Проза. Статьи. Элиста, 1988; ДС - Хлебников В. Отрывок из Досок судьбы. Листы 1-3. М., 1922-1923 (все три выпуска имеют единую пагинацию). При цитировании рукописных материалов Хлебникова в ЦГАЛИ (фонд 527, опись 1) и в ГПБ (фонд 1087) указывается непосредственно единица хранения.

2. 5 июня 1920 г. "началась полоса числа" (ЦГАЛИ, ед.хр.97, л.4; ед.хр.121, л.3; ед.хр.79, л.5). "Совершенно исчезли чувственные значения слов. Только числа" - запись 1 августа 1920 г. (там же, ед.хр.93, л.16). "Я забыл мир созвучий; их я как хворост принес в жертву костру чисел. Но еще немного, и мне вернется священная речь" - 2 января 1921 г. (V, с.317). "Переворот от числа к слову в воскресенье 14 марта 1921 г." (ЦГАЛИ, ед.хр.92, л.43об). "Законы времени" в их итоговом понимании были установлены поэтом в ноябре-декабре 1921 г. (там же, ед.хр.80, лл.51-52; ед.хр.82, лл.54об, 58, 60; ед.хр.87, л.97; см. также: ДС, с.3).

3. Характерно, что в "Ладомире" (весна 1920 г.), как и в "Зангези", фигурируют, наряду с Эль, и "Гэ Германии" и "Эр России" ("русских Эр"), однако Ка в "Ладомире" отсутствует.

4. Ср. текст 1916 г.: "Л - переход движения по черте в движение по площади, ему поперечное, пересекающее путь движения" (V, с.207). Интересна графическая интерпретация символа, в которой Хлебников обращается к латинице: "Буква Эль состоит из одной черты, падающей сверху вниз, и другой, поставленной в бок, идущей в ширину направо. Но ведь так распределяется вес капли ливня" (ЦГАЛИ, ед.хр.118, л.24об - 1920 г.). Примечательно, что первый издатель "Ладомира" в 1920 г., тесно общавшийся с Хлебниковым в Харькове, художник В.Д.Ермилов (1894-1986), готовя уже в 1965 г. новое издание поэмы (оставшееся неосуществленным), ставил в макете книги первой буквой заглавия "Ладомир" именно латинское "L" (см.: Тв, с.287 и 293).

5. Опубликовано А.Е.Парнисом: Хлебников В. Из неизданного // "Литературное обозрение", 1988, № 7, с.111.

6. См.: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990, с.69-70.

7. Хлебников В. Председатель чеки. Новое о поэте. Вступление, подготовка текста и комментарии А.Е.Парниса // "Новый мир", 1988, №10.

8. В 1916 г., во время войны, говоря о "Шире во время чумы" Пушкина, Хлебников видел в П "парус победы в море мора" (V, с.211).

9. Иначе читает эту запись В.П.Григорьев: "токи от ассоциативных <...> звук<овых> центров" (Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, с.10)1. Другое чтение предлагает Р.В.Дуганов (устное сообщение): "Слова как точки от ассоциативных к звуковым центрам". Насколько могу судить, предлог "съ" и надежные окончания читаются в этой записи вполне отчетливо.

10. Вот как уже в 1919 г. характеризовал эти два направления сам Хлебников: "Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова - вот мое первое отношение к слову. Это самое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призрак, за которым стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, - мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку" ("Своеси" - II, с.9; Тв, с.37; ПС, с.216).

11. Недостаток места не позволяет рассмотреть "законы сложения этих единиц в числа языка", которые, по-видимому, подобны законам "сложбы" глыбных чисел" (ГПБ, ед.хр.25, л.<2>). "Глыбными", или "целокими" (там же), Хлебников называл простые числа, он придавал им особый смысл, опираясь в этом на

античность (см., в частности, отрывочную запись конца 1920 г.: "Эратосфен исключал непростые числа" - ЦГАЛИ, ед.хр.82, л.19об.). Ср. в "Зангези" его мысли о "глыбах разной породы", из которых строится "сверхповерхсть", о "глыбах слова разного строения", "глыбах языка", о "глыбе" как "строительной единице". Характерно, что термин "словесные глыбы" появляется у Хлебникова уже в "словотворческой" тетради конца 1900-х гг. (ЦГАЛИ, ед.хр.60, л.6); здесь же (л.15 об) он формулирует "закон забвения происхождения словесной глыбы и равенства сложной составной словесной глыбы изначальному словесному "наделу" "; ср. также у позднего Хлебникова мысль о том, что в далекой древности в речи "певучего дикаря" "созвучие" "боролось с большими числами языка" (там же, ед.хр.46, л.5; V, с.268). Также специального рассмотрения требует вопрос о раскрывающемся именно в "Учении о наималах языках" единстве работы над "азбукой" и над "законами времени" - в частности, в связи с приданием особого значения числу 19 (как числу согласных в "азбуке" и как квадратному корню из числа дней в году в контексте идей "года во 2-ой степени" и "года во 2-ой изволке"; см. также: ГПБ, ед.хр.26 - фрагм.1, л.2; фрагм.3, л.9; фрагм.4, л.1).

12. См.: Григорьев В.П. Грамматика идиостилия. В.Хлебников. М., 1983. С.84 и 93-94.

13. С другой стороны, память о "значковом языке" несет фразеология "Досок судьбы": "Нужно озирать, изучать, измерять и расставлять значки нашего мышления по странам бывающего, подвигая окопы знания" (ЦГАЛИ, ед.хр.71, л.5; см.: ДС, с.40, - где текст воспроизведен с искажениями). Непосредственно к идее "значкового языка" ("письменного языка всех народов") Хлебников возвращается перед этим в воззвании "Художники мира!" (13 апреля 1919г.): "Пусть один письменный знак будет спутником дальнейших судеб человечества и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые начертательные знаки помирят многоголосицу языков" (V, с.216-217; Тв, с.621; ПС, с.210).

14. Конечно, "проповедь немая" (а возможно, и "немой язык", "немое слово") уточнит свой смысл, если учесть, что восходит этот образ, по-видимому, к Пушкину - к Гл.1 "Путешествия в Арзрум": "Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лени в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты". На исключительное значение "Путешествия в Арзрум" для понимания ряда мотивов и тем творчества Хлебникова мое внимание обратил Р.В.Дуганов, высказав, в частности, мысль о том, что "урус дервиш", "русский дервиш" иранских стихов связан с образом "брата моего, дервиша", "поэта брата дервишу" Пушкина.

15. Надо заметить, что по-своему преодоление "немоты" и изречение "немизн" осуществляется также и в словотворчестве. См. следующее замечание в "Нашей основе": "Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка. Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания" (V, с.229; Тв, с.624; ПС, с.218-219).

16. Дело, конечно, не только в наглядности (тем более что к подобной геометрической наглядности Хлебников стремился не только в "азбуке"). Но здесь нет возможности рассмотреть вопрос о связи этих "операций" с интересом поэта к проблематике соотношения пространства и времени, в частности к идеям Г.Минковского, давшего геометрическую интерпретацию теории относительности. См. следующую запись Хлебникова конца 1900-х гг.: "Минковский и некоторые

другие (я) начиная с 1903 года (я) думали объединить время с пространством, понимая его как пространство 4-го измерения" (ГПБ, ед.хр.26, фрагм.1, л.2); в этой же записи далее Хлебников впервые формулирует идею "года во 2-ой степени" ("мирового года" в его позднейшей терминологии), что констатирует связь этих интересов с начальным этапом работы над "азбукой" (см. выше, примеч.11). См. также: Бабков В.В. Между наукой и поэзией: "метабиоз" Велимира Хлебникова // "Вопросы истории естествознания и техники", 1987, №2, С.143 и сл.

17. Таким образом, именно "ум", "смысл", "мысль" становится "богом", что заставляет вспомнить также и образ "мыслезема", оформляющийся у Хлебникова в 1900-х гг. (см.: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества, с.286-291) и, очень возможно, имеющий сходное происхождение. Как словотворческое образование "мыслезем" связан, по-видимому, со следующей идеей "религиозного материализма" В.С.Соловьева: "И как некогда земля в силу действия на нее Духа Божия произвела из себя в лице Адама творение с в е р х з е м н о е - разумного человека, подобным же образом впоследствии сама человеческая природа в силу вновь нашедшего на нее Духа Божия породила в лице Христа существо с в е р х ч е л о в е ч е с к о е. Адам - сын земли, но не просто земли, а, так сказать, Б о г о з е м л и; Христос - сын человеческий, но не просто человек, а Б о г о ч е л о в е к. Совершенный плод земли - больше чем земля, совершенный плод человеческой природы - больше чем человек" (Соловьев В.С. Собрание сочинений / Под ред. и с примеч. С.М.Соловьева и Э.Л.Радлова. Тт. I-X. 2-е изд. СПб, [1911-1914]. Т.IV, с.604). См. в этой же работе мысль о том, что сущность человека "в своем двойственном составе может быть названа Б о г о - з е м л е ю" (там же, с.339). Ср. у В.С.Соловьева также встречающееся дважды, причем в разных работах, замечательное слово "б о г о м а т е р и я" - неологизм, очень близкий хлебниковскому словотворчеству (там же, с.36; Соловьев В.С. Избранное. М., 1990, с.97). С В.С.Соловьевым связан, по-видимому, и хлебниковский образ "законов времени" как "очей бога", идея "Очимира" (см. ниже) - ср.: "Всякая идея сама по себе есть ведь только умственное о к о ш к о" (там же, с.220; разрядка здесь и выше - В.С.Соловьева). Ср. у П.А.Флоренского такие категории-образы, как "око ума", "око человечества", "Святейшее око вселенной" (Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914, с.107-108); ср. у А.Ф.Лосева в предисловии к "Философии имени": "Диалектика есть просто глаза, которыми философ может видеть жизнь" (Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990, с.22). См. у Хлебникова в записи конца 1920 г. упоминание "раньше вдохновлявшего меня Влад.Соловьева" (ЦГАЛИ, ед.хр.91, л.10об.).

18. См.: Фомичев С.А. Литературная судьба Грибоедова // Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1988. С.27-28.

19. См.: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. С.140-141.

ДРЕВНЕИРАНСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ТВОРЕНИЙ ПОЗДНЕГО ХЛЕБНИКОВА

Великие русские поэты XIX-XX вв., от Пушкина до Бунина и Хлебникова, делали мощные пласты восточной культуры, в частности разветвленной ориентальной мифологии, истоком и основанием прекрасных творений, несущих в самой своей художественности глубокую концепцию взаимодействия разнонациональных духовных миров через громады пространства и времени.

Структурообразующая роль восточной мифологии в поэзии Хлебникова огромна; ее можно показать на примере не только таких крупномасштабных шедевров, как поэма "Медлум и Лейли" (арабская мифопоэтическая космология), сверхповесть "Дети Выдры" (проблематика и сюжеты ороchonских мифов), поэма "Труба Гуль-муллы" (древнеиранские мифологические мотивы и металогические структуры), но и на малом плацдарме поздней ориентальной лирики. Попытаемся сделать это на материале небольшого стихотворения "Видите, персы, - вот я иду...", написанного Хлебниковым в апреле 1921 г. в Иране.

Не будем здесь останавливаться на биографических фактах, связанных с пребыванием Хлебникова в этой стране, с его участием в Гилянском походе: они общеизвестны¹. Отметим лишь, что Хлебников искренне верил в не просто освободительную, но и "соединительную" миссию революционных войск под предводительством легендарного Ф.Раскольниковца, несущих, по представлениям поэта, Добро и Справедливость миру Востока. Несмотря на резко отрицательное отношение к насилию, подкрепленное в эту пору усилившимся вниманием к философии бабизма, проблемы морального плана (напоминающие нам недавние прискорбные события в Афганистане - попытку вмешательства с оружием в руках в жизнь другого народа) не возникали тогда в сознании "русского дервиша", мыслившего категориями иного, глобального масштаба. Революция в западно-восточной концепции и вообще концепции бытия Хлебникова была лишь закономерным историческим звеном ди-

алектики мирового Духа, ведущей к единству разнонациональных граней человеческого мира, к сдвигению духовных миров Запада и Востока.

Именно в таком ключе может быть воспринято стихотворение "Видите, персы, - вот я иду...", похожее на программную, торжественно провозглашенную декларацию и напоминающее не произведение русского поэта, а скорее исторгнутую из глубин веры вдохновенную речь пророка, возвещающего как бы вложенные в его сознание некой высшей силой великие истины.

Видите, персы, - вот я иду
По Синвату к вам.
Мост ветров подо мной.
Я Гушедар-мах,
Я Гушедар-мах - пророк
Века сего и несущий в руке
Фрашокерети (мир будущего).
Ныне если целуются девушка и юноша:
Это Матия и Матиян - первые вставшие из
каменных гробов прошлого.
Я Вогу-Мано - благая мысль,
Я Ашавагиста - лучшая справедливость,
Я Кшатри-вайрия - обетованное царство.
Клянемся волосами Гурриэт эль Айн,
Клянемся золотыми устами Заратуштры
Персия будет советской страной.
Так говорит пророк!²

Русский поэт Велимир Хлебников здесь полностью растворяется в созданном им образе зороастрийского пророка: почти вся структура и все пространство стихотворения выстроены из блоков Авесты; стиховая и лексико-синтаксическая стихия пронизаны звуками и содержательными синтагмами авестийского языка; семантика пророчества восходит к общему строю зороастрийского сознания, его мировосприятию и мироощущению, подчинена его осмыслению вселенной, человечества, прошлого и будущего, добра и зла.

С учением Заратуштры, с Авестой и более поздним зороастрийским памятником - Бундахишном Хлебников познакомил-

ся, видимо, еще в Казани. В частности, именно здесь в 1897 году вышла книга М.Источникова "Мнимая зависимость библейского вероучения от религии Зороастра", к содержанию которой нам еще придется обратиться.

Заратуштра был близок Хлебникову теми этическими идеями, которые заложены в Авесте. Близок, по сути, социально, - если учесть, что концепции Заратуштры накладывались в сознании русского поэта на революционный опыт эпохи. Именно с точки зрения этого опыта и следует воспринимать смысл стихотворного пророчества Хлебникова, сделавшего Заратуштру фактически своим духовным прадвойником. Ведь победа Добра над Злом, по зороастрийскому учению, "означает необходимость ведения постоянной борьбы с враждебными силами"³, а "благая мысль" и "доброе слово" обязательно ведут к новому мироустройству, где будет торжествовать Справедливость. Не эти ли лозунги и в 17-м, и в 21-м году вдохновляли современников поэта и его самого? Вместе с тем отметим, что гаты Заратуштры привлекали Хлебникова и как указание на ненасильственный характер изменения сущего; не случайно из огромного Пантеона борцов за справедливость им избрана Гурриэт эль Айн - сподвижница легендарного Баба, реформатора ислама, казненная за веру, но не преступившая закона совести, запрещавшего проливать кровь человеческую даже в борьбе за "фрашокерети".

Есть еще одна важная категория, лежащая на линии как содержательных, так и формальных связей, соединяющих Хлебникова с Заратуштрой. Создавая свое произведение от первого лица, поэт решает проблему перевоплощения в "современного" пророка ("Я Гушедар-мах - пророк века с е г о"). Тем самым читатель с самого начала включен в сложную систему межличностных и междуховных отношений "человек - пророк - бог", отличающих зороастризм как одну из религий откровения. В них дух, мысль, идея, слово исходят не от пишущего тот или иной документ (летопись, изложение мифа, гаты, яшты и т.п.), а как бы переданы через пророка человеку самим богом. Поэзия Хлебникова, опирающаяся на зороастрийское учение и на систему понятий Авесты, и воспринимается в первую очередь как поэзия откровения. Это понятие применено в данном случае не в обычном исповедально-элегическом его значении, а в смысле если не религиозном, то близком к нему: как

некая духовно-нравственная категория, выходящая за рамки "чистой" эстетики и лирики в сферу более глобальную, касающуюся судьбы и истории не личностей, но социумов.

Близость семантических пластов стихотворения ко всему мифологическому строю Авесты зиждется на многих опорных точках, среди которых на первый план выдвигаются лексико-ономастические фигуры и термины авестийского языка и зороастрийского "Олимпа", вполне понятные русскому читателю, ибо они даны Хлебниковым сосвоеобразным переводом - либо в виде метафоры ("Синват - мост ветров подо мной"), либо в скобках, как пояснение. Все эти ономастические лексемы играют в структуре стихотворения важную функционально-художественную роль, ибо использованы не для внесения ориентального колорита, а для создания особого строя мифопоэтического сознания, не переносящего нас в прошлое, а наоборот, проецирующего эпоху Заратуштры в эпоху Хлебникова. Его "Синват" - это мост из мира веры в мир свершения пророчества установления "фрашокерети" - царства добра и справедливости, которое, по суждению поэта, уже господствует в одной точке мирового пространства и вот-вот придет, по сути - уже пришло на Восток.

Как видим, традиционная образная система Авесты с самого начала трансформируется, символически преобразуется, эмблемы обретают новое наполнение. Избирая "абстрактные" авестийские понятия, Хлебников придает им смысл исторически и социально конкретный; в то же время он сохраняет их "божественную" наполненность, эсхатологическую драматичность, надличностную высоту, свойственную в искусстве вечным образам. Так, звучание термина "фрашокерети" как "мира будущего" у Хлебникова вполне соответствует тому наполнению, какое вкладывали в те годы Маяковский и Есенин, Брюсов и Блок в образ "царства обетованного", ожидаемого с приходом революции.

Рамки работы не позволяют остановиться здесь на всех ономастических заимствованиях Хлебникова из Авесты и Бундахишна. Затронем лишь некоторые из них.

Из авестийского шестибожия Амеша Спента, составляющего окружение главного божества - Ахура-Мазды, - Хлебниковым избраны лишь три: Вогу-Мано, Аша Валиста и Кшатра-вайрия (в транскрипции поэта). Почему именно эти три? Думается,

именно они в наибольшей степени "реализуют" концептуальную триаду Заратуштры: Добрая мысль - Доброе слово - Доброе деяние (у Хлебникова: "благая мысль", "лучшая справедливость", "обетованное царство"). Естественно, что личность активная и социально устремленная предпочтет их иным духовным функциям Амеша Спенты: несколько абстрактным и удаленным в философско-религиозные сферы Благочестию, Бессмертию и Целостности.

Что касается последовательности расположения авестийских терминов, то здесь возможны две гипотезы. Первая связана с близостью архитектоники их в стихотворении непосредственно с движением зороастрийской триады от мысли через слово к деянию. Вторая восходит к факту огромной эрудиции Хлебникова, который, возможно, был знаком с младоавестийским календарем. Здесь названия дней (помимо первого: он именовался по имени главного божества - Ахура-Мазды) идут в той последовательности, в какой их располагает Хлебников: второй из 30 дней месяца назывался "Воху Манах", третий - "Аша Вахишта", четвертый - "Хшатра Варья", т.е. по той степени важности, какая обосновывалась духовной триадой Заратуштры. По сути, обе гипотезы совмещаются именно в этой точке, утверждая с достаточной, на наш взгляд, степенью доказательности смысл архитектоники монолога Гушедар-маха в этой части стихотворения.

Обратимся теперь к образу самого пророка - героя стихотворения и "автора" монолога. Слово "мах" - хлебниковская транскрипция древнеперсидского "магу" ("жрец, священнослужитель"⁴); для тех, кто знаком с Авестой и Бундахишном, должно быть ясно, что имя "автора" монолога Хлебников заимствовал из поздnezороастрийского предания о трех пророках, ниспосланных на Землю Ахура-Маздой для победы над мировым злом. Иранский миф гласит, что первый пророк - Ошедар-бами лишь начнет святое дело, но по окончании его проповеди зло возобладает. Вторым пророком должен стать Ошедар-маг, но с окончанием его господства вновь всевозможные беды могут обрушиться на землю. Лишь третий пророк - Саошьянт (есть и иные транскрипции) довершит победу добра над злом⁵. Казалось бы, с тем ощущением уверенности, какое пронизывает текст Хлебникова, поэт должен был избрать героем "победоносного" Саошьянта, а не Ошедар-мага. Однако именно он у Хлебникова несет в

себе и своей боговдохновенной проповеди идею Добра и справедливости; почему?

На наш взгляд, художник исходит из реальной ситуации - из "промежуточного" этапа борьбы со злом, которое предстоит преодолеть его современникам. Очевидно, именно поэтому он помещает между системой зороастрийских святых и клятвой "золотыми устами Заратустры" историческую фигуру Гурриэт эль Айн, воплощающую именно символику б о р ь б ы со злом и возможную гибель репрезента Добра в этой борьбе. Трагизм ее смерти в сложный момент истории падений и взлетов человеческого духа, каким в представлении Хлебникова был 1921-й год, возможно, и обратил его взор к образу не победителя Саошьянта, а прошедшего и эйфорию победы, и горечь поражения Ошедар-мага, избранного им из древне-иранского "Мифопантеона". Таким образом, не вводя в стихотворение конкретного носителя Зла - Друджа или Ахримана - Хлебников самим выбором "положительного" героя отражает дуалистический характер зороастризма. Не опираясь на эсхатологию маздизма в ее схематической амбивалентной форме, поэт лишь использует конкретную ономастику иранской мифологии как художественный прием, как возможность воплотить в традиционных эмблематических образах концепцию духовного обновления Востока, человечества, мира.

Можно привести еще одну гипотезу о причинах выбора героя стихотворения: имя "Гушедар-мах" в наиболее выразительно звучащих фонемах (а мы всегда помним о пристрастии Хлебникова к выражению смысла через звук) явно перекликается с именем Заратуштры в той его транскрипции, которая использована поэтом в "Трубе Гуль-муллы": "ЗАРДЕШт". Сочетание согласных и гласных звуков здесь воспроизводит в почти палиндромной, излюбленной Хлебниковым последовательности звуки имени "ГуШЕДАР" ("АРДЕШ - ШЕДАР"). Имя Заратуштры произносилось также "ЗардУшт"; в этом звучании гласная фонема "у" еще более усиливает звуковую перекличку имен. Возможно, это тоже подчеркивает, что Гушедар-мах - лишь одна из ипостасей самого Заратуштры, не только пророка, но и основателя "новой веры", каким и должен выглядеть герой стихотворения.

По сути, хлебниковский Гушедар-мах - это собирательный вымышленный образ, смоделированный из блоков-черт автора Гат, многочисленных фигур пророков мировой поэзии, начиная с библейских и коранических, - и до самого Хлебникова, ощутившего себя "пророком" новой веры.

Вместе с тем существует ясно зримая разница между всеми "прототипами" хлебниковского героя и самим Гушедар-махом.

Заратуштра и Ошедар-маг вещали от имени Ахура-Мазды; Моисей - от имени Яхве; Мохаммед - от имени Аллаха.

Пророк Гушедар-мах у Хлебникова - художественный образ, основанный на традиционных фигурах Авесты, Бундахишна, Библии, Корана, - явление "второй действительности", восходящей к действительности реальной и к конкретному историческому времени - революции. Поэтому он уже вещает от имени **м н о ж е с т в** - тех, кто погиб в борьбе за национально-духовное освобождение, и от имени их потомков, к которым пришел Гушедар-мах. Отсюда - множественное число глаголов, вступающих в стихотворение непосредственно вслед за фигурами Авесты:

К л я н е м с я волосами Гурриэт эль Айн.
К л я н е м с я золотыми устами Заратустры -
Персия будет советской страной.

Клятвы верности Ахура-Мазде (Богу, Аллаху) отсутствуют: они заменены клятвами верности конкретно-историческому **д е я н и ю**, ради которого избран путь Гушедар-маха и тех, кто **с е г о д н я** идет рядом с ним и клянется именами вероучителя и погибшей заверу в **п р о ш л о м**. Именно смена в **р с м е н**, переброс читателя из мифологического и исторического времени в слившееся восдино время автора и героя - в живую современность и прорицаемый мир будущего - определяет новую жизнь древних мифологических образов Авесты и Бундахишна в стихотворении русского поэта.

Примечательна в этом отношении система глагольных лексем стихотворения. Связанные с **п р о ш л ы м** (образы Авесты и Бундахишна, относящиеся к эпохам тысячелетней давности, к периодам древнейшей истории Земли и т.п.), глаголы произведения - **в с е!** - употреблены в **н а с т о я щ е м** или **б у д у** -

шем времени. Этим подчеркнута символическая сущность использованных в стихотворении авестийских образов божеств и пророков, самого пророка и исторических лиц. ("Видите, персы...", "Я иду ..." "...Несу в руке Фрашокерети"; "Целую тебя девушка и юноша"; "Клянусь волосами Гурриэт эль Айн, // Клянусь золотыми устами Заратустры"; "Так говорит пророк!"; "Персия будет советской страной"). Поэтому иранская древнемифологическая ономастика, обращение к фигурам человеческого прасознания или прошедших столетий (самый "близкий" по времени образ - Гурриэт эль Айн - отделен от наречия "ныне" промежутком более, чем в полвека) не мешает воспринять совершающееся в стихотворении действие, выразителями которого и выступают глаголы, именно как настоящее — преддверие будущего. Лексическая структура хлебниковского творения, являющая собой, казалось бы, частное выражение художественной системы, тем не менее, как всегда у Хлебникова, воплощает целостный, неразделимый духовный мир поэта, в котором образные и эмблематические фигуры мифологии, той или иной религии, системы верований и представлений избираются и воспроизводятся как живые образы "текущего" социально-нравственного состояния общества, способные выразить в художественно-символической форме не мифологическое или историческое время, а именно конкретный сегодняшний и прорицаемый завтрашний день этого общества.

Вместе с тем, обретая современную окраску и определенное социальное звучание, фигуры и термины древнеиранского мифа различных периодов сохраняют у Хлебникова тот заложенный в них "вечный" потенциал, который поддержан в произведении общей ориентально-традиционалистской направленностью текста. Так, в соответствии с канонами древневосточных мифологических и художественных творений, "Видите, персы..." начинаются с образа Избавителя и темы Пути ("иду"), - естественно, Пути в "обетованное царство", в котором мы ясно различаем контуры мифического рая, где "лучшая справедливость" будет наградой за гибель в бою (этот затекстовый сюжет "закодирован" в имени Гурриэт эль Айн, казненный за веру). Клятва

"золотыми устами Заратустры" сходна с обычной концовкой-славословием, обращенным к наиболее высокой фигуре иерархической лестницы мифа, а заключительная строка произведения напоминает торжественный финал сур Корана, внушающих, что все сказанное сбудется, ибо восходит не просто к провозвестнику истины, а к некоей высшей силе, изрекающей эти истины его устами: "Так г о в о р и т пророк!".

Вся композиция произведения, как видим, смоделирована по общим типологическим принципам строения древневосточных пророчеств и восходящих к ним художественных блоков ориентальной эпической поэзии.

Это относится и к менее значительным элементам архитектоники стихотворения, на наш взгляд, в известной степени воспроизводящим общее семантически-стилевое движение эмоции в Авесте, особенно в Гатах Заратуштры, несомненно, знакомых (пусть и в отдельных переводах) Хлебникову. Так, известно, что наиболее распространенной фигурой Авесты была анафора⁶; у Хлебникова из 16 стихов произведения семь так или иначе выступают в качестве единоначатия. Пятикратный повтор "Я" сублимирует движение образа главного действующего лица - пророка Гушедар-маха, а анафора "Клянемся!" усиливает впечатление твердости избранного им и его народом пути.

Композиционному строю стихотворения соответствует активно утверждаемая им эволюция сенсорно-стилевой системы ритмизованного пророчества. Оно выстроено в этом плане по принципу градации-климакса. От сравнительно спокойных, сдержанных нот экспозиционной части мы вместе с пророком проходим через волнение Исхода, где возникает первая метафора Пути ("Мост ветров подо мной"), выдающая в Гушедар-махе поэта, через торжественную и все возрастающую количественно и "качественно" символику середины, где смыкаются прошлое и будущее, так что к заключительной части произведения экстатический стиль, достигающий вершины в удвоенной клятве пророка и его н а р о д а, становится определяющим. Здесь невольно вспоминается Массэ - его замечания по поводу пророческих речей Мохаммеда: "Стиль скорее оратора, чем поэта"⁷. В общетипологическом плане можно сопоставлять и ритм стихотворения Хлебникова с ритмикой зороастрийских гат или того же Корана ("неправильный ритм", выражающий "отрывочный

характер мышления"⁸). Впрочем, метризованный, без количественности строй стиха всегда imponировал Хлебникову, здесь же можно говорить о его внутреннем соответствии движению эмоционального потока "спонтанной" речи Гушедар-маха.

Таким образом, опираясь на сложную систему мифологических представлений и фигур древних иранцев, автор создает современное произведение, свидетельствующее о близости его эстетического мышления к типу духовно-художественного сознания автора Гат, и о тех возможностях, какие заложены в самом принципе использования и переосмысления поэтики восточного мифа для создания новой мифопоэтической структуры у русского художника такого глобального масштаба и интегрирующей ориентации, каким являлся Велимир Хлебников.

П р и м е ч а н и я

1. См. примечания Р.Абиха к поэме Хлебникова "Труба Гуль-муллы" // Хлебников В. Собр. произв. в 5-ти т. Т.1. Л.1928. С.319-323. В дальнейшем цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

2. ЦГАЛИ, ф.527, оп.1, ед.хр.89, л.41. Текст дается не по Собранию произведений Хлебникова (5,85), где допущено ошибочное прочтение отдельных терминов, а по архивному варианту, любезно предоставленному нам М.С.Киктевым. Им же обнаружен подготовительный набросок под названием "Зенд авеста" (ЦГАЛИ, ф.527, оп.1, ед.хр.118, л.10) - своеобразный конспект основных авестийских понятий, использованных впоследствии в стихотворении "Видите, персы..."

3. Дорошенко Е. Зороастрийцы в Иране. М. 1982. С. 15.

4. Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М. 1988. С.273.

5. Этот миф подробно пересказан в упомянутой выше книге М.Источникова.

6. См.: Поэзия и проза Древнего Востока. М.1973. С.498.

7. Массэ А. Ислам. М. 1962. С.73.

8. Там же.

МАЛЫЕ ВЕРЛИБРЫ ХЛЕБНИКОВА

Когда-то Зинаида Гиппиус бросила молодым верлибристам своего времени язвительное "стиха свободного рабы". Поэты, порвавшие с "тиранией" традиции, польстившиеся на "достиженья без борьбы", по ее мнению, сами себя отдали во власть безудержной стиховой свободы. Истинную свободу она видела в гармонии, которой, как она считала, может достичь только традиционный "несвободный" стих. Спорить с "неверием" в возможности верлибра было бы по меньшей мере наивно (гармония - это тот "высший закон", которому, по словам В.Жирмунского, "подчиняется и фонетика, и синтаксис") [1], однако мысль о том, что поэт-верлибрист может оказаться в двусмысленном положении (раб свободы), весьма интересна.

Познать стихию верлибра, подняться над ним, обуздать его - не благородная ли это задача, достойная смелого? Как не раз уже отмечалось, верлибр философичен, он нетрадиционен и потому принципиален; это постоянный поиск форм, адекватных течению самой мысли. "Идею" верлибра данного автора (естественно, значительного) следует искать в его поэтическом мировоззрении, в отношении к слову, стихотворению.

Еще в 1974 г. Р.Дуганов писал, что стихотворение Хлебникова "принципиально тождественно космосу в его актуальном смысле. Подобно античному мифологическому космосу микрокосмос стихотворения "устроен числом и явлен в своем имени" (Лосев)" [2]. Это утверждение чрезвычайно продуктивно. И в случае с верлибром вполне можно задаться вопросом о его числовом, т.е. гармоническом характере. "Свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность?" "Бессистемный", "бесформенный" по отношению к традиционному стиху, не может ли он оказаться упорядоченным - но только отличными от традиционных средствами? Если это возможно, то все "случайное", "внешне непредсказуемое" окажется лишь формой проявления некоторой закономерности (конечно, в каждом отдельном стихотворении). Таким образом, вопрос о верлибре Хлебникова может быть рас-

смотрен в русле одной из важнейших для поэта проблем — свободы и закона.

Настоящая работа содержит анализ двух небольших верлибров, представляющих ранний период творчества поэта. Причины выбора малых форм (7-9 стихов) следующие:

- 1) короткое стихотворение воспринимается сразу и целиком, ему свойственна большая, нежели в крупных формах, структурная спаянность;
- 2) для малых верлибров характерна одномоментность (Баевский), отражающаяся и в их структуре (один конструктивный принцип);
- 3) небольшая форма может быть описана относительно полно.

I

1 На ветке
2 сидели птицы гнева
3 и птица любви.
4 И опустилась на ветку
5 птица спокойствия.
6 И с клекотом
7 поднялась птица гнева.
8 А за ней поднялась птица
9 любви.
1906¹

Почему так, а не иначе сегментирован текст? Что дает подобное членение на строки? (Ведь возможно, скажем, представить большую часть этого стихотворения как ... дольник:

На ветке сидели птица
гнева и птица любви.
И опустилась на ветку
Птица спокойствия. И ...)

Попробуем описать строение стихотворения, учитывая два фактора: статический (или композиционный) и динамический (здесь: "развертывание" текста).

Стихотворение состоит из 4 предложений, разбитых на 9 строк. Подлежащие всех предложений вынесены в конечную (по отношению к группам сказуемых) позицию. Инвариант группы подлежащего - птица *x*, где *x* - переменная, принимающая значение противопоставленных по смыслу слов (а) гневлюбовь; б) /гнев, любовь/ — спокойствие, т.е. выраженная эмоция - отсутствие эмоции). Подобная структура актуализирует "имена" птиц, создает жесткий синтаксический каркас стихотворения.

Повторяющийся союз "и", соединяющий 1 и 2 и 2 и 3 предложения, и союз "а", скрепляющий 3 и 4, выступают здесь как сигналы стиля (связующая семантика ими отчасти утрачивается), что придает тексту фольклорный или архаический характер.

Ю.Б.Орлицкий среди структурных типов современного верлибра выделяет т.н. афористический тип, для которого "характерна предельная краткость (в среднем 4-8 рядов) и опора на жесткую логическую фигуру, чаще всего силлогизм, как на структурный каркас стихотворения. Вывод может быть вынесен за пределы текста" [3]. Совершенно очевидно, что приведенный верлибр может быть отнесен к указанному типу. Перед нами стихотворение-п р и т ч а, и с г о л о г и ч е с к а я структура обеспечивает т р е х ч а с т н у ю композицию:

т е з и с - состояние гармонии (стихи 1 - 3);

а н т и т е з и с - нарушение гармонии (4 - 5);

с и н т е з - реакция на нарушение гармонии как в ы в о д, скрытая "мораль" стихотворения (6 -9).

Вообще принцип т р о и ч н о с т и выдерживается на нескольких уровнях структуры:

1) 3 "героя" стихотворения: птицы гнева, любви и спокойствия;

2) 3 глагола-сказуемых: сидеть, опуститься, подняться, - обозначающих три этапа развития сюжета;

3) 3 стиха имеют по 3 слова (фонетических), 3 стиха - по два слова и 3 - по одному;

4) однословные стихи (1,6,9) "представляют" 3 акцента /э/, /о/, /и/, что соответствует акцентам имен трех героев: гнЕва, spokОйствий, любвИ; те же три акцента представляют и конечные слова в строках.

Все герои стихотворения объединены общим "знаменателем" - "птица", что вызывает скрытые мотивы крыльев (полета) и звучания ("птичья" тема, как известно, одна из центральных в творчестве раннего Хлебникова). Кроме того, женский род слова "птица" (господствующий в стихотворении) придает стихотворению особую лирическую тональность.

Фонетика. Стихотворение удивительно монотонно. Ударные /э/ и /и/ составляют 72% от общего числа акцентов. /И/ сочетается со всеми представленными в тексте гласными и, следовательно, занимает центральную в фонологической системе стихотворения позицию. На фоне господствующих /э/ и /и/ особо выделяются нарушающие инерцию акценты /о/ и /а/ (слова "спокойствие, клеток, поднялась").

Ритмика. Преобладают женские ритмические окончания⁵, представлены также по два мужских и дактилических. Межиктовы интервалы колеблются в пределах 1 - 3 слогов, а анакрузы - 0 - 3.

Лексика. Стихотворение откровенно тавтологично: лишь 1 стих ("И с клетком") представлен оригинальным, то есть ни разу не повторяющимся словом. Самым "частым" словом является "птица": оно употребляется 5 раз, причем по 2 раза в сочетании со словами "любви" и "гнева" и 1 раз - "спокойствия".

Части речи. Стихотворение морфологически очень бедно: 13 существительных, 2 глагола, 1 местоимение. Все конечные слова строк (сильная позиция) - имена существительные ("рамка" из пяти лексем: ветка, гнев, любовь, спокойствие, птица).

При таком жестком строении все стихотворение могло бы быть уподоблено к л е т к е, в которую попали его герои. Однако подобному сравнению препятствует его удивительная простота и естественность. Как они достигаются?

Следует пойти за текстом, проследить, как идея-образ, по словам Верхарна, создаст "свою собственную форму, по мере своего собственного развития". Я бы сказал так: трихотомически построенный текст "живет и работает" по известному принципу "третий - лишний". Поясню.

Часть I (стихи 1 - 3). Покой, единство противоположностей (гнев и любовь) обеспечивается "примиряющим" глаголом "сидели" (несовершенный вид, множественное число, статическая семантика). Герои-противоположности к тому же находятся на одной плоскости ("на ветке"). "Мирный" характер этой части отражается также:

а) в метрической схеме трех строк (равенство анакруз (I), близость к ямбической схеме):

 ~ — ~
 ~ — ~ — ~ — ~
 ~ — ~ ~ —

б) на фонетическом уровне: по 3 ударных /э/ и /и/ (равенство между птицами гнева и любви!); строгая упорядоченность акцентов:

 э
 э и э
 и и

Часть II (стихи 4 - 5). Нарушение покоя. "Вторжение" птицы спокойствия. Эта часть резко противопоставлена первой:

а) *Грамматически*: несовершенному виду множественного числа глагола с и д е л и здесь противостоит глагол совершенного вида, единственного числа "опустилась", женскому и мужскому роду (гнев и любовь) - средний род слова "спокойствие" (актуализируется невыраженность идеи пола, безличность);

б) *Фонетически*: инерцию, заданную ударными передними /и/ и /э/ первой части, нарушает непередний /о/, принадлежащий слову "спокойствие".

в) *Ритмически*: строка "птица спокойствия" имеет нулевую анакрузу, а строка "и опустилась на ветку" - трехсложную (в отличие от стабильной односложной анакрузы первой части); слово "спокойствие" вносит разнорядность и в ритмические окончания: оно обладает дактилической клаузулой (ср., с женскими и мужской клаузулами в первой части).

г) трем стихам первой части противостоят два стиха второй.

д) четырехсложный характер слова "спокойствия" в сравнении с двусложными "гнева" и "любви" делает его как бы в два раза "тяжелее" этих слов.

е) количество слогов в двух стихах II части четное (8,6), а в первой части - нечетное (3,7,5).

Можно сказать, что вторая часть во всех своих проявлениях "чужда" первой, птица спокойствия приносит с собой разлад.

Часть III (стихи 5 - 9). Реакция на "вторжение". Спокойствие нарушает "покой". На глагол "опустилась" незамедлительно следует точный и резкий ответ - противоположенный ему глагол "поднялась". Причем, при одинаковой реакции птиц гнева и любви этот глагол повторяется дважды, что показывает волю к а ж д о й птицы, ее независимое решение (кстати, по количеству слогов (8) строка "А за ней поднялась птица" корреспондирует со строкой "И опустилась на ветку").

Параллелизм действий обеих птиц выражается помимо повторяющегося глагола еще и зеркальной симметрией стихов 6 - 7 (о птице гнева) и 8 - 9 (о птице любви). Ср. количество слов:

1, 3 и 3, 1, а также расположение акцентов, соответственно:

/а/ /и/ /э/ и /э/ /и/ /а/ (т.е. обратный порядок).

На фоне жесткой симметрии любые отклонения от нее будут очень резки и, скорее всего, значимы. Действительно, если "птица гнева" поднимается "с клекотом" (т.е., очевидно, с негодованием, причем, мужской род этого единственного в стихотворении звукоподражательного слова корреспондирует с мужским родом слова "гнев"), то в случае с птицей любви нет обстоятельства образа действия. Отсутствие это значимое. Клекоту гнева соответствует "молчание" любви. В самом деле, птица любви поднимается вслед за птицей гнева, т.е., выдержав некоторую паузу, и - кроме того - анжамбман в 7-8 стихах порождает глубокую паузу перед финальным словом стихотворения - любви:

И с клетком
поднялась птица гнева.
А за ней поднялась птица
любви.

Молчание любви - красноречивый ответ (не главное ли это обвинение спокойствию?)

Вообще мы можем сказать, что слово "любви" в стихотворении важнейшее. Это доказывает его максимальная выделенность в тексте:

- это последнее слово в стихотворении;
- оно заканчивает первую и последние части (семантическая "рамка");
- это самая короткая строка в тексте, корреспондирующая по силлабической близости с первым стихом ("на ветке") (т.е. образует рамку - на этот раз силлабическую);
- это единственное в стихотворении слово с мужской клаузулой;
- и, наконец, это слово, отделенное глубокой паузой, вызванной единственным переносом.

Благодаря такому строению стихотворение получает существенное приращение смысла. Жесткая логическая структура, тавтологический характер и "бедность" словаря растворяются в порожденном движением текста м о л ч а н и и.

Симметрия и отклонение от нее, трихотомическое строение, охватывающее текст железными тисками, и свободный естественный ритм, разыгрывающий самое действие, создают "скрытую гармонию" этого стихотворения.

II

Перефразируя слова философа, можно сказать, что возможности верлибра еще никто не определил. Вот, например, известное определение Жовтиса: свободный стих - это "стих, в отличие от силлабо-тонического или акцентного не имеющий обязательной меры повтора [4]; то есть можно понять и так: если смена мер

повтора "фонетических сущностей" предсказуема, то это уже не верлибр. А что если в данном стихотворении окажется такая закономерность, только отличная от традиционных?

Вот небольшой верлибр 1908 года:

- 1 Из мешка
- 2 На пол рассыпались вещи,
- 3 И я думаю,
- 4 Что мир,
- 5 Только усмешка,
- 6 Что теплится
- 7 На устах повешенного

1. В отличие от предыдущего стихотворения здесь ритмическое и синтаксическое членение совпадают (нет переноса). Стихотворение состоит из 1 предложения, т.е. мысль (высказывание) формально з а м к н у т а. Это предложение сложное, с сочинительной и подчинительной связью (всего 4 предикативных части), "разбитое" на 7 строк. Структура предложения создает своеобразную "глубину" перспективы: "мысль", вызванная рассыпанными вещами, проясняется лишь в финальной строке, пройдя как бы несколько ступеней². Последнее слово неожиданно и парадоксально, оно "взрывает" ход стихотворения³.

2. Анализ показывает, что в тексте есть ярко выраженный ц е н т р, вокруг которого как будто вращается все стихотворение. Это IV стих "что мир".

Во-первых, он занимает срединное положение в симметричном тексте; во-вторых, это самая короткая строка в стихотворении; в-третьих, сверху и снизу она окружена пятисложными стихами; в-четвертых, сю начинается ряд подчиненных предложения; в-пятых, нулевая связь сказуемого и, следовательно, тире отмечают эту строку синтаксически и графически; в-шестых, это единственная строка в стихотворении, заканчивающаяся на закрытый слог.

Итак, стих "что мир" фокусирует стихотворение, придает целому "небывалую" устойчивость.

3. "Скрытая гармония" и мудрая игра проявляются в фонетическом строении текста.

Прежде всего, следует отметить неравноударную рифму "измъшка - усмъшка", связывающую 1 и 5 строки. То есть

помимо некоторой пока неизвестной нам логики мысли, существует и фонетическая логика: в "и з м ъ ш к а" "пряталась" "усмѣшка". Паронимическая близость слов "вещи" и "повешенный" сближает 2 и 7 строки ("союз трупа и вещи", как будет сказано в поэме "Журавль"). Кроме того, корень -веш- "пересекается" с упомянутым уже -меш-, ряды смешиваются, образуют сложный фонетический (и смысловой!) комплекс. Еще ряд сближений: УСмешка - УСтах (т.о., к комплексу -меш-/-веш-/-вещ- присоединяется и это слово), а также слово "пол", которое "прячется" в глаголах "рассыПалась" и "теПлится".

Далее. Слова "міръ и мѣшокъ" скреплены общим начальным /м/. Логика здесь железная: ведь, по Хлебникову, э м "значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине" ("Художники мира") или "распыление объема на бесконечно малые части" ("Зангези"). Оказывается, что мѣшок, из которого выпали, рассыпались "малые величины" - вещи, свидетельствует и о распаде мира.

Таким образом, фонетическое строение текста не только мотивирует, но и разыгрывает его семантику: ищи созвучий - найдешь связи - поймешь текст=мир.

Внутренняя фонетическая спаянность текста столь велика, что не будет преувеличением сказать, что мысль о мире, потерявшем связи, мысль, замкнутая в пределах одного предложения, стремится, в пределе - через мощное сжатие - к воплощению в о д н о с л о в о .

4. Но самое любопытное, кажется, происходит в ритмическом строении текста. Свободный стих (а его свобода, вроде бы, не вызывает сомнений) оказывается "пойман числом" - четко детерминирован. На это указывает уникальная клаузульная структура стихотворения.

I строка - мужское окончание (обозначим I)	1
II - женское (или 10)	10
III - дактилическое (100)	100
IV - мужское (1)	1
V - женское (10)	10
VI - дактилическое (100)	100
VII - гипердактилическое (1000)	1000

Какая красивая ритмическая "елочка"! С каждой последующей строкой конечное ударение сдвигается ровно на 1 слог влево. При этом в стихотворении четко видны два периода, и "точкой раздела" оказывается снова IV строка что мир. Кроме того, общую симметрию, заданную первым периодом (стихи 1 - 3), "нарушает" последняя строка стихотворения, которая, не выходя из заданной закономерности, еще глубже "уводит" конечное ударение. Этот сдвиг вполне понятен: последняя строка, как уже говорилось, финальный аккорд (point), перераспределяющий смысл.

Нечто подобное клаузульной закономерности (хотя и не столь четко) наблюдается и на слоговом уровне стихотворения. Весь текст представляет собой чередование нечетных и четных по количеству слогов строк, причем единственным нарушением этого принципа является, как нетрудно догадаться, последняя строка стихотворения: 3, 8, 5, 2, 5, 4, 8. Стихотворение "выстреливает" последний стих, чем достигает поразительного эффекта на фоне сплошной симметрии.

5. Связь этого верлибра с поэмой "Журавль" (1909, начало публикации в 1910), кажется, очевидна. Помимо упомянутой пары вещи-труп (а "первая часть" поэмы, опубликованная в "Садке судей", кончалась: "яснеют толпы мертвецов, Глоуз спешащие вступить с вещами"), в стихотворении есть уже усмешка труппа (ср.: "Трупы злорадно улыбались"⁴). Но есть еще одна внутренняя и, возможно, наиболее прочная связь между двумя текстами. Кажется, что общего между виселицей и журавлем? А это одно и то же, только в определенном контексте. Журавль ведь не только птица и рычаг. Даль дает еще одно значение этого слова - глаголь. А глаголь - это виселица. И четвертая буква кириллицы (актуализируется семантическое поле языка). Сравните в "Синих оковах" (1922):

Когда сошлись Глаголь и Рцы
И мир качался на глаголе
Повешенной Перовской.

(Таким образом, в одном "блоке" оказываются "мир - виселица - слово". И можно с большой долей уверенности предположить, что вещи, рассыпавшиеся из мешка (некоего вместилища), со-

поставимы со словами, лишившимися связей, хаотически разбросанными (ср. с появившимся впоследствии образом "мешок слов")⁵.

Думаю, в высшей степени неверно считать рассматриваемый верлибр начальной разработкой темы, подступами к "Журавлю".

Это маленькое стихотворение не заготовка к будущей поэме (как не осколки каких-то более крупных единств и многие другие миниатюры поэта), но самостоятельное, смелое и красивое произведение, это мощное обобщение, образный концепт понятого и достигнутого.

Мы видим, что стихотворение построено мудро и истовенно (по Далю: "точь-в-точь", "капля в каплю"); случайные, на первый взгляд, связи (например, вещи и усмешка мертвеца), случайные, непредсказуемые, на первый взгляд, строки верлибра, рассыпанные на полу вещи оказываются подчинены некоему всеобъемлющему принципу. Прозрачность мысли, бездонной по содержанию, рождается из воистину ювелирной точности построения. Стихотворение достойно быть высечено на камне.

В ы в о д ы .

1. Стих освобождается от тяготения традиционной системы. Он свободен и естествен, он сам себе хозяин и в своем движении создает свою собственную форму - неповторимую и живую (см. разбор "На ветке").

2. Но свобода его оказывается не только чуждой некоей детерминированности, она сама может быть ее формой проявления.

3. Свобода и закон, единство разнообразия, осуществленное в "умном" конструктивном принципе текста, показывают, что модель мира поэта и его верлибр могут быть изоморфны.

Л и т е р а т у р а

1. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921, с.96.
2. Дуганов Р.В. Краткое "искусство поэзии" Хлебникова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т.33, 1974, № 5.

3. Орлицкий Ю.Б. Жанровые тяготения современного русского свободного стиха и проблема целостности поэтического текста. //Целостность художественного произведения и проблемы его анализа. Донецк, 1977, с.219.

4. Жовтис А. О критериях типологической характеристики свободного стиха (обзор проблемы) // Вопросы языкознания, 1970, № 2, с.67.

П р и м е ч а н и я

1. Публикация Р.Дуганова. // День поэзии 1985. М.,1985. С.216.

2. Стихотворение движется по ходу мысли, оно как бы имитирует мыслительную операцию: от созерцания через аналогию к умозаключению.

3. Наблюдения над небольшими верлибрами Хлебникова показывают, что многие из них имеют афористическое или даже новеллистическое строение. Последняя строка (а иногда и слово) являются той point, что нарушает заданную инерцию, преобразует смысл.

4. Надо только отметить, что амбивалентный образ смеющейся смерти (мертвеца) сложился у Хлебникова очень рано. Ср.: "Смехлые уста (sic!)// Смерть протянула целующая".

5. Указано Р.Дугановым.

СВОБОДА, БОГИНЯ, ВЕСНА...

(Стихотворение "Свобода приходит нагая" в контексте основных творческих идей Велимира Хлебникова)

I

Стихотворение "Свобода приходит нагая" принадлежит к сравнительно небольшому количеству хлебниковских текстов, которые воспринимаются непосредственно эмоционально. Почти хрестоматийное (включается едва ли не во все издания поэта) и эмблематичное (знак общенародного порыва к свободе), оно как бы не нуждается в специальном комментировании, представляя некую традиционно-понятную структуру поэтического гимна.

Уже первая строка несет в себе высокую степень эмоциональной концентрации, вызывая в памяти популярный образ "Свободы на баррикадах" Э.Делакруа. Все нижеследующие образные элементы подтверждают и усиливают экспрессивное начало. "Воины" (вспомним хлебниковскую самохарактеристику - "воин будущего") ударяют по щитам (очевидная перекличка с блоковским мажором: "Узнаю тебя, жизнь, принимаю и приветствую звоном щита"). Обращение воинов к небу "на ты", генетически связанное с будетлянским манифестом ("Мы желаем звездам тыкать, / Мы узнали сладость рыкать"), в данном случае не эпатажно и не создает ситуацию враждебного противостояния. Напротив, оно торжественно и несет в себе идею всеобщего единения.

Правда, не совсем понятны песни "дев", хотя бы потому, что "свобода" и "верноподданность" не совсем тождественны. Но грядущая победа народа ("государя" и "самодержца"), утверждаемая элементарно-тавтологическим заклинанием ("всегда, навсегда, здесь и там"), скрадывает эти неясные детали общим пафосом стихотворения:

Свобода приходит нагая,
Бросая на сердце цветы,
И мы, с нею в ногу шагая,
Беседуем с небом на ты.
Мы, воины, смело ударим
Рукой по веселым щитам:
Да будет народ государем,
Всегда, навсегда, здесь и там.
Пусть девы споят у оконца,
Меж песен о древнем походе,
О верноподданном Солнца,
Самодержавном народе.¹

Невозможно ставить под сомнение прямую связь этого стихотворения с характером года, в котором она было написано (не вдаваясь в политические различия между Февралем и Октябрем). Тем не менее, стихотворение существует не только в узких рамках событийной хронологии, но и в более широком контексте будетлянского мировоззрения. "Свобода приходит нагая" - одновременно и самостоятельная вещь, и часть более обширного замысла (поэмы "Война в мышеловке"), что особенно влияет на полноту и адекватность толкования данного текста.

Чтобы понять его истинную направленность и смысл, следует прежде всего иметь в виду наличие эстетической модели, которая послужила творческим импульсом для создания хлебниковской "Свободы..."

Речь идет о конкретном примере очень ценимого В.Хлебниковым детского творчества, о восьмистишии 13-летней малороссиянки Милицы, которое было напечатано в "Садке судей" II (1913):

В цветы полевые одета
Богиня весеннего дня
Идет к нам в предвестии лета
Изящна, как нимфа - весна.
Одною рукой рассыпает
Цветы на пустые поля,
Другою рукою бросает
Добро в молодые сердца.

Совершенно очевидно, что это метрическое движение 3-стопного амфибрахия в сочетании с лексикой и самим образом женщины, разбрасывающей цветы, стало прообразом стихотворения Хлебникова. Но, в свою очередь, за восьмистишием Милицы угадывается известный изобразительный сюжет, который дает нам возможность углубиться в смысловую структуру "Свободы" - шедевр Сандро Боттичелли "Весна" (1480).

· Композиционный центр этой многофигурной композиции - благословляющая (и одетая) богиня Венера. Справа и слева от нее - мифологические персонажи: три грации и Меркурий, а также в сопровождении лесной нимфы и пана - прекрасная Флора, в платье, затканном цветами и с полным подолом цветов, которыми она забрасывает землю и участников этого "фестиваля". (Так выдающийся искусствовед Е.Панофски определил общий смысл изображения: праздничное предчувствие мая или, как сказано у Милицы, предвестие лета).

Название "Весна", относящееся ко всей композиции, прежде всего направлено к цветочной красавице. Она же является персонажем следующей по времени создания, но тематически предшествующей картины Боттичелли "Рождение Венеры". В ней воплощен мифологический сюжет возникновения богини любви из пены морской. Флора готова набросить цветочное покрывало на прекрасную наготу Венеры, которая приближается к земле, стоя на легкой раковине. Своеобразный диптих великого художника - это апофеоз любви как начала, освобождающего внутренние, потенциально-творческие силы мира от бессмысленности хаоса. Так идеально сливаются воедино живописные образы Венеры и Флоры, присутствуя в мировой культуре символом начала и свободы миростроения.

Мифологическая тема рождения Венеры (Афродиты) присутствует в следующем тексте В.Хлебникова (1918):

В этот день, когда вянет осеннее,
Хороша и смуглей воскресенья
Возникала из моря свобода,
Из груди черных мяс,
Из закипевших в море членов,
Мохнатых гор зачатия и рода.
Она сгоит, русалки стан
Согнув и выжимая волосы. (СП 111, 103).

Что же такое свобода, не названная конкретным именем, в стихотворении 1917 года?²

Прежде всего хлебниковская свобода не растворена в лозунге социальных революций. "Воззвание председателей земного шара", написанное почти одновременно со стихотворением "Свобода приходит нагая", убеждает в этом:

...мы улыбнемся, как боги,
И покажем рукою на Солнце.
Поволоките его на веревке для собак,
Повесьте его на словах:
Равенство, братство, свобода,
Судите его вашим судом судомоек
За то, что в преддверьях
Очень улыбчивой весны
Оно вложило в нас эти красивые мысли.

.....
Виновник - Оно.
Ведь мы исполняем солнечный шепот,
Когда врываемся к вам, как
Главноуполномоченные его приказов,
Его строгих велений. (СП III, 18).

Смущавшее нас "верноподданство" воинов в природно-космическом пространстве стихотворения не противоречит свободе, а согласуется с ней. Свобода благословляет миропорядок, основанный на законах солнца, то есть на ритмах природы. И народ самодержавен постольку, поскольку он согласует свою жизнь с порядком этих движений.

Хлебниковские воины ударяют в циты, как римские легионеры, выбирая и приветствуя своего императора.

Теперь объяснимо место данного текста в поэме "Война в мышеловке". "Мышелов" (или "судьболов") есть "меры чисел самодержец" (гл.19 "Вчера я молвил: "Гулля, гулля!"). Продоление войн (судьба, пойманная в мышеловку) возможно на путях познания законов истории, которые согласуются с координатами природно-космических ритмов.

Свобода в стихотворении 1917 года напоминает богиню жизни Весну из статьи "Учитель и ученик" (1912): Весна противопоставлена богине смерти Моране.

Свобода от войн, свобода преодоления смерти - об этом поют славянские девы, помня песню о древнем походе. (Ср.гл. 2 поэмы "Война в мышеловке": "И когда земной шар, выгорев, / Станет строже и спросит: "Кто же я?" - / Мы создадим "Слово о Полку Игореве" / Или же что-нибудь на него похожее"/.³

II

Стихотворение "Свобода..." датировано автором 19 апреля 1917 года. Есть косвенно-повествовательный комментарий, касающийся его создания.

"Весну я встретил на вершине цветущей черемухи, на самой верхушке дерева, около Харькова. Между двумя парами глаз была протянута занавеска цветов. Каждое движение веток осыпало меня цветами" ("Октябрь на Неве").

В стихотворении "Я и ты" (СП 111, 115) комментарий развернут поэтическим сюжетом: стоя под весенней черемухой, крестьянские дети, видят, что "паны как сомашедшие целуются на дереве". Ее зовут Верочка.⁴ (Вера - это весна: итальянское *prima-verga*, подлинное название картины Боттичелли). В ее описании выделено детородное, материнское начало: "черным пюзом загорелая". И внезапная, ничем не мотивированная тревога за ее жизнь: "Русалка веток - выстрел меткий - сейчас на землю упадет".

Тревога реализована убийством в стихотворении "Над глухо-немой отчизной: "Не убей!" Здесь передана атмосфера гражданской войны. Расстрел ивают "русалку восстаний":

Взвод, направо, разом пли!
Ошибиться не моги! Стоп - пали!
Свобода и престол,
Вперед!
И дева красная, открыв подол,
Кричит: "Стреляй в живот,
Смелее прямо в пуп!"

Громкий выстрелов раскат.
18 быстрых весен
С песней падают назад.

Мотив прерванной юной жизни возвращает нас назад, к рубежу 1912 - 1913 г., к статье В.Хлебникова "Песни 13 весен" и к настойчивым его призывам к М.В.Матюшину опубликовать стихи малороссиянки Милицы в "Садке судей",

"Через четыре года это поколение войдет в жизнь. Какое слово принесет оно? Может быть, эти вещи детского сердца позволяют разгадывать молодость 1917 - 19 лет. Оно описывает трогательную решимость лечь костью за права речи и государственности и полны тревожным трепетом предчувствия схватки за эти права. Важно установить, что эти предчувствия были. Оправдаются ли они или нет - покажет будущее" (СП V, 294).

Интерес В.Хлебникова к стихам Милицы сам по себе содержателен. Он увязывает образные элементы детского сознания со своими расчетами близящихся исторических катаклизмов.

"Блестящим успехом было предсказание, сделанное на несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году" ("Сво-яси", 1919).

Особого рода предчувствием, сложно трансформированным в творчестве поэта, оказалось и восьмистишие о приходе богини-веслы. Обратившись к нему, как источнику вдохновения, В.Хлебников вместе с тем не забыл и своего предсказания о жертвенности поколения 1900 года рождения. Отсюда тревожный мотив в "Я и ты", а затем стихотворение о прерванной песне 18 весны.⁵

Последняя хлебниковская цитата, имеющая прямое отношение ко всему предыдущему изложению.

10 ноября 1920 г. В.Хлебников отмечает в своей бакинской тетради беседу с астрономом П.Г.Штулькерцем: "Я люблю сей-час художника Леонардо, примыкаю товарищески к Пикассо. Он - Боттичелли, "Весна", но и я не чужд ей. Я мысленно между ним, его глазами и живописью построил кривую, и она упала на "Весну" Боттичелли. Числа летают между вещами".⁶

В этой записи интересно для нас само упоминание автора "Весны" - свидетельство, что Боттичелли действительно входил в творческий кругозор Хлебникова. Оговорка, что "сейчас" он любит Леонардо, можно понимать так, что раньше он любил Боттичелли. Таким образом, Боттичелли и Леонардо - знаки его собственной эволюции. Сейчас, в Баку, заново формулируя основные законы времени, Хлебников чувствует себя художником-аналитиком, объективно-эпическим теургом (как Леонардо, как Пикассо). В прошлом остались блестящие предсказания, вдохновенная осада неба (романтический период Боттичелли).

П р и м е ч а н и я

1 Текст первой публикации ("Временник-2", 1917). В последующих редакциях вносились изменения: "Рукой по суровым щитам" (1919) и "Самосвободном народе" (1922).

2. В стихотворении "Воля всем" (1918) вторая строка имеет две редакции: 1. "Все за свободой - туда!" 2. "Все за богиней - туда!"

3. Не исключено и другое толкование, связанное именно с небесно-космическим пространством стихотворения. Ср. в тексте "Моряк и поец" (1920): "И пело созвездие Девы: /Будь, воин, как раньше велик". См. также стихотворения В.Хлебникова о законах истории на материалах древних походов: "Дважды сменилась веселья зарница", "В те дни, совсем как и сегодня"...

4. Вера, по-видимому, любимое женское имя у В.Хлебникова. Неопубликованный прозаический текст "Три Веры" (ЦГАЛИ) объединяет автобиографические материалы (См.: "Записки из прошлого" - СП IV). Верочка в стихотворении "Я и ты" - одна из сестер Синяковых, на харьковской даче которых (Красная Поляна) неоднократно бывал В.Хлебников.

5. Разумеется, речь идет о биографии поэтического образа, а не о биографии юной поэтессы. Упоминание о ней есть в "Дневнике" (СП V, 327), предположительно она (Е.А.Дзигановская) включена в один из списков председателей земного шара - "Временник-4", 1918.

6. Выражаю признательность Р.В.Дуганову за указание на эту запись (ЦГАЛИ) и ряд ценных замечаний, которые нашли отражение в данном сообщении.

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ 2-го ПАРУСА "ДЕТЕЙ ВЫДРЫ"

Сверхповесть "Дети Выдры" принадлежит к программным произведениям В.Хлебникова. Текст ее известен по сборнику "Рыкающий Парнас" (СПб., 1914) и содержит значительное количество искажений. Беловая рукопись неизвестна, а черновики сохранились лишь фрагментарно. Уже во II томе "Собрания произведений Велимира Хлебникова" (Л., 1930) в первопечатный текст был введен ряд конъектур, а в дальнейшем текстуальные несообразности заставили внести и более существенные исправления вплоть до перестановки отдельных фрагментов¹. В целом сверхповесть датируется 1911-1913 гг.; 2-й парус, по предположению Н.И.Харджиева и Т.С.Грица, был написан летом 1913 года, в период подготовки спектаклей "театра футуристов"². Текст "Детей Выдры" характеризуется наличием ряда "темных мест", к числу которых принадлежит и первая сцена 2-го паруса:

"Горит свеча именем разум в подсвечнике из черепа; за ней шар, бросающий на все шар черной тени. Ученый и ученики.

У ч е н ы й . Точка, как учил Боскович, ровесник Ломоносова. Что?³ (Срывается со стороны игра в мяч. Мяч куда-то улетает.)
Бурные игроки!

И г р о к . От силы сапога летит тот за облака.

Но слабою овечкой глядит другой за свечкой.

Атом вылетает к 2-му игроку; показываются горы. Это гора Олимп."

Действие последующей второй сцены разворачивается у подножия Олимпа, населенного "туземцами молитв", т.е. богами. Богам же явно принадлежит и первая реплика второй сцены:

"Б / о г и / . Гар, гар, гар! Ни, ни, ни! Не, не, не! Размером Илиады решается судьба Мирмидонянина."

Конъектура "Б/удетлянин/" в этом месте, введенная Н.Л.Стпановым в "Собрании произведений" и принятая также в кн. "Творения" (1986), представляется нам искусственной.

Вторая сцена, в которой участвуют Ахилл и Бризеида, заканчивается превращением Олимпа в "нашу", т.е. славянскую, Лысую гору с одинокой ведьмой, а весь 2-й парус - словами от автора: "На все это внимательно смотрели Дети Выдры, сидя на галерке, приехавшие с морского берега, еще нося на щеках морскую пыль".

Анализ второй сцены выходит за рамки данной работы. Важно, однако, подчеркнуть два момента: 1) к первой сцене отсылает ремарка во второй сцене: "Раньше все это было скрыто тенью атома" и 2) действие происходит в "зерцогe Будетлянин", упомянутом в самом конце 1-го паруса, т.е. в футуристическом театре.

В настоящем сообщении предпринята попытка истолковать первую сцену 2-го паруса, исходя из рассмотрения некоторых ключевых для этой сцены слов. Таковыми, на наш взгляд, являются: разум; Боскович, соотнесенный с точкой; шар, мяч, атом, выступающие в данном контексте отчасти как синонимы; наконец, "шар черной тени", т.е. теневой конус⁴.

Прежде всего представляется существенным прояснить смысл упоминания имени Босковича. Как известно, Руджер Иосип Бошкович (Боскович) родился в г.Дубровнике (Далмация, нынешняя Хорватия) в 1711 г. На пятнадцатом году жизни он вступает в Орден иезуитов, уезжает в Рим, где учится и позже преподает в Collegium Romanum. Астроном, физик, математик, натурфилософ. Почетный член Петербургской Академии наук. В конце жизни впал в меланхолию и умер в сумасшествии в Милане в 1787 г.

Славянское происхождение этого ученого, без сомнения, существенно важно как в контексте всей свержповести, так и в контексте второй сцены 2-го паруса. Не менее важным, однако, представляется характер его натурфилософских взглядов.

Некоторые из идей Босковича обнаруживают близость к интересам и идеям Хлебникова. Как и Хлебников, хорватский ученый склонен был придавать принципиальное значение математическому "фундаменту" мировоззрения: "Сами физические теории, опирающиеся на гипотезы, всегда недостоверны и приближенны. Не подлежат сомнению только те выводы, которые делаются из первых принципов, в частности, математические

выводы"⁵. Босковичу принадлежит указание на возможность неевклидовой геометрии (в связи с недоказуемостью постулата о параллельных прямых), им же высказывалась идея четырехмерной геометрии и неоднородности пространства.

Непосредственно к сюжету 2-го паруса "Детей Выдры" относится развитая Босковичем новая концепция атомистического строения мира. Она изложена в его главном труде - трактате "Теория естественной философии, сведенная к единому закону сил, действующих в природе" (1758; в течение восьми лет эта книга выдержала пять изданий). Согласно Босковичу, атомы представляют собой математические точки и являются центрами сил. На малых расстояниях атомы отталкиваются, на средних - силы притяжения и отталкивания чередуются, образуя ряд положения равновесия; на больших расстояниях, соответствующих межпланетным масштабам, действует закон ньютонова тяготения⁶. Весьма вероятно, что Хлебникову была известна оценка основных положений концепции Босковича, данная Эрнстом Кассирером: "На место протяженной, хотя и неделимой, частицы становится теперь простая с и л о в а я т о ч к а /.../ И Боскович, и после него Фехнер, энергично подчеркивают, что сама сила, как она здесь понимается, растворяется в понятии закона, становясь просто выражением функциональной зависимости величин. Атом, возникш и исторически из чистого понятия о числе, после многообразных преобразований возвращается к своему первоисточнику; он означает просто известный член в некотором систематическом многообразии вообще"⁷.

В связи с упоминанием имени Босковича во 2-м парусе "Детей Выдры" следует выделить два аспекта его атомистической концепции: 1) заложенную в ней идею связи микро- и макромира, существования единого универсального закона для всех физических явлений, отвечающих масштабам от астрономии до молекулярной физики; и 2) точечный характер атомов, отсутствие у них размеров, в отличие от представлений древнегреческих атомистов или взглядов Декарта.

С учетом этих моментов можно предложить следующую интерпретацию происходящего в первой сцене 2-го паруса. Шар, бросающий тень "на все", есть атом, элемент микромира. Мяч, выбиваемый "за облака" первым игроком, - элемент космоса, макромира. Их связь подчеркнута параллелизмом строк моно-

лога игрока (сила - слабость, летит - глядит, тот - другой, за облака - за свечкой). За постижением законов макромира (т.е., вероятно, появлением теории тяготения Ньютона, 1687 г.) следует, в представлении Хлебникова, постижение истинных законов микромира и "единого закона" для вселенной. В этом видится первое основание для включения в текст имени Босковича.

Отметим, что разыгрываемую на сцене игру в мяч также не следует считать случайной деталью. После поездки К. Бальмонта в Америку (1905) появились его статьи, очерки, стихи и переводы космогонических мифов майя и ацтеков⁸, которые стимулировали интерес к доколумбовым культурам Центральной Америки. Но, как известно, игра в мяч у индейцев Мезоамерики представляла собой религиозный ритуал с сакрально-космическим сюжетом. С другой стороны, тема игры в мяч могла отражать распространение в России футбола, приходящееся как раз на это время⁹.

Остановимся теперь на втором аспекте учения Босковича: атом - точка, не имеющая размеров и, следовательно, не отбрасывающая тени. Превращение протяженного атома прежней натурфилософии в точку Босковича уничтожает теневой конус, и на сцену падает свет разума. Здесь следует упомянуть источник, связь которого с анализируемым текстом не так явственна, но, тем не менее, должна быть отмечена в качестве гипотезы. Речь идет о книге Папюса "Человек и вселенная. Общий обзор оккультных знаний" (М., 1909). Она вышла в русском переводе в период обостренного интереса Хлебникова к вопросам философии природы и философии истории и содержит целый ряд высказываний, мимо которых Хлебников вряд ли мог пройти:

"...Мы, по отношению к бесконечности, - то же, что микроскопические обитатели кровяного шарика относительно души человека".

"...Наше солнце есть лишь один шарик лимфы, вращающийся в впадине головки бедренной кости мирового универсального человека".

"В течение /.../ дня (сутки), длительность которого равняется 24 часам, наше сердце бьется известное число раз (от 60 - 70) в определенное время, называемое нами минутой. Вот уже два человеческих подразделения времени: день и минута

та. Далее следует месяц и год /.../ Но что произойдет, если понятие о времени мы приложим не к человеку, а к иному порядку существ? Возьмем землю. В течение 24 часов она делает один вздох, т.е. раз вдыхает и раз выдыхает. Это составляет один день и одну ночь /.../ Такое единичное, производимое землей, вдыхание и выдыхание образуют один час жизни нашей планеты /.../ Земля в известный период времени, называемый людьми месяцем и составляющий один ее день, переходит из одного знака зодиака в другой /.../ Месяц жизни земли /.../ для людей — это год. Обратимся теперь к солнцу. По отношению к нему время значительно изменяется. Солнечная минута соответствует дню человека. Земной месяц составляет лишь один солнечный час. Наконец, человеческий год равняется одному дню солнечной жизни /.../ Итак, время есть лишь относительное понятие и способно изменяться соответственно точке зрения, с которой на него смотрят"¹⁰.

Очевидна поразительная близость этих рассуждений к идеям Хлебникова, высказанным им во многих работах (в особенности посвященных поиску "законов времени"), и нам кажется весьма вероятным знакомство поэта с книгой Папюса. Прочитируем из нее еще один фрагмент, который может представлять интерес в связи с толкованием 2-го паруса "Детей Выдры":

"Как вам известно, солнце в течение дня освещает лишь часть земли. Другая же ее часть находится в тени, что и образует собою теневой конус, всегда сопровождающий землю /.../ Древние называли его Эребом. Это - темный мир, искать которого внутри земли незачем. В этой области души, освобождаясь от всего грубо матерьяльного, искупают свои ошибки и очищают свое астральное тело. Оттуда и приходят те астральные существа, которые, проявляясь в спиритических сеансах, ставят условием, чтобы в помещении было совершенно темно /.../ Задавали ли вы себе когда-либо вопрос, почему вокруг умерших ставят зажженные свечи /.../? В основе идея эта совершенно верна, так как цель ее - хотя бы слабым подобием солнечного света осветить путь вступающей в теневой конус душе, в то же время оберечь ее от опасности, которой она могла бы подвергнуться в первую ночь после физической смерти"¹¹.

Нельзя, разумеется, считать, что Хлебников разделял представления Папюса, однако очевидно, что приведенные рассуждения могли существенно повлиять не только на характер использованных Хлебниковым средств, но и на саму идею построения анализируемой сцены¹².

Попытаемся в заключение сформулировать некоторые общие выводы, касающиеся смысла и значения первой сцены 2-го паруса "Детей Выдры".

1. По положению в композиции свехповести эта сцена является частью исторического действия, разыгрываемого на подмостках театра. Мир - театр, история - спектакль.

2. Рассматриваемая часть исторического спектакля протекает, условно говоря, в 17 - 18 веках и соотносится с разрушением старой натурфилософии и появлением нового физического мировоззрения, т.е. с переломным моментом развития европейской науки. Разум, освобожденный от шор старого мифологического мышления, должен бросить свет истины не только на картину физического мира, но и на картину мировой истории и мировой культуры.

3. Это мировое театральное действо можно представить себе и как происходящее в человеческом разуме, т.е. внутри черепа, вывернутое при этом вовне. Здесь могла бы быть существенной оппозиция квази-синонимических терминов "атом-мяч-шар" - и понятия "теневого шар", т.е. как бы шар изнутри. В таком случае Хлебников мыслит в рамках неклассического пространства: это не пространство физической реальности, в том числе реальности "классического" театра, а пространство идей, спроектированное на земную сцену. Возможно, что на этом основании пытался создать Хлебников новый футуристический театр. Идеи такого театра, которые отличались от идей театра Маяковского-Крученых, с одной стороны, и театра Ларионова, с другой, позже должны были воплотиться в грандиозном построении "Зангези".

Примечания

1. См.: Дуганов Р. К реконструкции поэмы Хлебникова "Ночь в окопе" // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т.38. № 5. С.463-464; Хлебников В. Творения. М., 1986 (Подгот. текста В.П. Григорьева).

2. Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С.11.

3. В тексте "Рыкающего Парнаса" (с.87):

Ученый. Точка как учил Боскович.

Ровесник Ломоносова. Что?

- без выделения имен действующих лиц. Этот текст исправлен нами несколько иначе, чем это сделано в "Собрании произведений" и в кн. "Творения".

4. Слово "конус" для Хлебникова табуировано, как заимствованное из греческого языка (через латынь).

5. Годыцкий-Цвирко А. Научные идеи Руджера Иосипа Бошковича. М., 1959. С.16.

6. В соответствии с задачами настоящей работы мы несколько упростили точку зрения Босковича на строение вселенной. Более подробное изложение его концепции (включая идею "множества миров") можно найти в указанной книге А.Годыцкого-Цвирко.

7. Кассирер Э. Познание и действительность. СПб. 1912. С.209.

8. См., например, журн. "Весы" (1908), книги К.Бальмонта "Зовы древности" (1908), "Змеиные цветы" (1910), "Звенья" (1913) и др.

9. Напомним, в частности, что стихотворение О.Мандельштама "Футбол" написано в 1913 г.

10. Dr.Papus. Человек и вселенная: Общий обзор оккультных знаний. М., 1909. Вып.1. С.89, 90, 100-103.

11. Там же. С.87-88.

12. Заметим попутно, что в значительно более поздней статье "Голова вселенной. Время в пространстве" (1919) Хлебников пишет о "теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров" в связи с "теневым годом" и "теневым днем" (Хлебников В. Утес из будущего. Элиста, 1988. С.214; ср. также письмо К.Малевича к М.Матюшину от 4 апреля 1916 г., цитированное в статье: Ковтун Г. Путь Малевича // Казимир Малевич 1878-1935: (Каталог Выставки). Л.; М.; Амстердам, 1988. С.158). Сохранился недатированный рисунок Малевича, изображающий череп, свечу и "теневой шар" и предназначенный, по-видимому, для иллюстрации 2-го паруса "Детей Выдры" (см.: Malevitch. Paris, Musee national d'art moderne, 1978. N 58; il.p.20). Автор благодарит Р.В.Дуганова за указание на этот рисунок и за ряд плодотворных идей, стимулировавших настоящую работу.

ХЛЕБНИКОВ И АХМАТОВА
(Из астрологических заметок)

Как ни странно, об отношении Ахматовой к Хлебникову по существу мы не знаем почти ничего. Она откликнулась на голоса и судьбы многих своих литературных современников - Анненского, Блока, Гумилева, Мандельштама, Нарбута, Лозинского, Князева, Комаровского, Кузмина, Сологуба, Цветасвой, Пастернака, Маяковского, Пильняка, Булгакова, Зощенко, Тарковского и др., но те редкие упоминания имени Хлебникова, которые она обронила, удивительно уклончивы, сказаны вскользь и как будто намеренно невпопад.

В то же время образ Ахматовой в стихах Хлебникова полон такой пророческой силы и ясновидения, что ответные уклонения и умолчания кажутся особенно значительными:

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп влачился по пустыне,
Где умирала невозможность...

Ни к одной из своих современниц Хлебников не обращался с такой уверенностью во взаимопонимании и с такой последней, я бы сказал, мифологической прямоотой:

...А странно: костяком
Придти к вам вечером
И, руку простирая длинную,
Наполнить созвездьем гостиную.

Эти стихи были бы невозможны и просто непозволительны с точки зрения обычных бытовых, литературных и даже поэтических отношений. Кажется, Хлебников сказал слишком много, Ахматова слишком мало. И это странное несоответствие лучше всего, мне думается, чувствовал Н.Н. Пунин. В своем поразительном, как бы посмертном письме Ахматовой 14 апреля 1942 года из самаркандской больницы он писал: "В вагоне, когда я

заболел, мне почему-то вспомнился Хлебников, и я воспринимал его как самый чистый звук, самый чистый голос моего времени и как синтез этого времени, по отношению к которому Маяковский что-то одностороннее, частный случай. Вы - не частный случай, но почему-то я не мог соотнести Вас с Хлебниковым, и это до сих пор мне не понятно"¹.

Может быть, ответ надо искать в отношениях другого порядка, которые Хлебников называл "звездными"? Он был убежден, что "законам времени" равно подчиняются и звезды и люди: "Дыхание единых уст времени покрывает и стекла звезд и стекла людской судьбы, и здесь и там один закон" ("Доски судьбы", 3, 37). К такому, говоря его словами, "несколько величественному" выводу он приходил в итоге сопоставления числовых закономерностей обращения планет солнечной системы и дат рождения "светочей песни" - Вергилия, Данте, Гете: "Это сходство уравнений солнечного и людского мира равносильно обращению людей в звезды, и наоборот, звезд в людей, и постройке какого-то светлого общежития людей и звезд" (там же, 43).

Между появлением на свет Хлебникова (28.10.1885) и Ахматовой (11.06.1889) прошло 1319 дней. Этот промежуток можно записать, по "Доскам судьбы", очень простой и красивой формулой: $2^{11} + 27^2$. Тут надо иметь в виду, что в соответствии с хлебниковскими "законами времени" сходные явления на небе или на земле, однородные события или люди "одного жизненного задания" появляются через промежутки времени "четные", в основе которых - разные степени двойки, а события поворотные и противоположные происходят через промежутки времени "нечетные", в основе которых - разные степени тройки. При этом число степени так же важно, как и постепенное, так как оно дает особую "окраску", "запах", "вкус" - событию или человеку и их отношениям. Из этих чисел выделяются особенно знаменательные.

"Есть удивительный своей зеркальной природой ряд, сделанный тремя числами: 2, 3 и 11, где почти слышен шорох волнующихся чисел.

11 - это изумительное число, которое может быть камнем в целом здании чисел и не шатать его, если мы персядем от двойки к тройке и наоборот. В мире числа 11 природа двух и трех равна

друг другу, это есть сладкое число, подслащивающее горечь тройки" ("Доски судьбы", 111,38).

В том же ряду важнейших чисел стоит 27. Это число, в противоположность "сладкому" числу 11, - "горькое", "ядовитое" и даже смертельное.

Одно стихотворение 1921 года, рисуящее картину разрушения мирного селения пушечным обстрелом, Хлебников завершал так:

Завтра ни одно не подыметься вско
Ни у одного человека...
А воздух сладкий, как одиннадцать,
Стал ядовитым, как двадцать семь.
Под простыней смерти
Заснуло село.

Тогда же, в подготовительных заметках к "Доскам судьбы", сопоставляя даты рождения Д.Бурлюка и Маяковского (09.07.1882 и 07.07.1893) и устанавливая, что между ними прошло 365×11 дней, он отмечал: "Почему число 11 - очень замечательное число - кажется нежным и сладким, как мед, как дружба? Не какое-нибудь 27!

$$11=3^2+2=2^3+3$$

Оно не меняется, определяемое как a^m+m , от того - два или три будут а; оно уравнивает свойства два и три /подслащивает три/. В 11 три и два обладают свободой перехода одно в другое, не шатая величины целого" (ЦГАЛИ).

Отсюда понятен и горький "вкус" числа $27=3^3$.

С такой точки зрения в формуле, связывающей Хлебникова и Ахматову $2^{11}-27^2$, основная "глыба" дней $2048=2^{11}$ должна ощущаться очень "нежной" и очень "сладкой, как мед, как дружба", а вычитаемая из нее часть $729=27^2$, где двойка в показателе "горечь" 27, - исключительно "горькой". В целом эта обнаженная числовая конструкция - внутренне зеркальная и противоречивая - говорит, по-видимому, о каком-то напряженном, "горько-сладком" несовпадении, о какой-то еще одной "таинственной не встрече".

В заметках конца 1921 года Хлебников писал: "Числа! голые вы вошли в мою душу, и я вас одев<ал> одеждой земных

чувств<...> И звезды это числа, и судьбы это числа, и смерти это числа, и нравы это числа" (ЦГАЛИ). Но подобные настроения, несомненно, не были чужды и Ахматовой - вспомним хотя бы ее переживания "чета" и "нечета"². И может быть в этом плане мы найдем верное соотношение их судеб.

П р и м е ч а н и я

1. Письмо приводится по тексту, любезно предоставленному И.Н.Пуниной. Упоминание Маяковского, очевидно, связано с тем, что письмо написано в день двенадцатой годовщины его смерти.

2. Ср. наблюдения В.Н.Топорова в докладе "Об ахматовской нумерологии и менологии" // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С.6-14. Обратим внимание также на даты рождения Хлебникова и Ахматовой: 28 октября и 11 июня.

"ПАРТИТУРЫ" В ТЕКСТАХ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Партитура - форма записи нотного текста, с максимальной наглядностью фиксирующая единство вертикали и горизонтали музыкального звучания. Будучи одним из наиболее специфических атрибутов музыки, партитура в то же время допускает истолкования, уводящие за пределы музыки как таковой: в пространстве партитуры отражена трехчленная вертикаль мирового пространства¹, и оркестровый аккорд может выполнять функцию мирового древа в организации музыкальной вертикали [1]. "Мифологичность" многострочной нотной записи осознается и вне музыки: партитура - один из лейтмотивов учения о мифе К.Леви-Строса, который уподобляет отдельные мифологические сюжеты (или мотивы) строчкам партитуры, пучок мифов - самой партитуре, а единство мифов на уровне схем (архетипов) - гармонической организации музыки.

Хлебников, для которого музыка была одной из "постоянных мира", обладал способностью проникать в сферы, казалось бы, закрытые для внемузыкального воплощения. Такова и партитура: поэт откликается не только на архетипические, но и на "обыденные" ее свойства. Среди неопубликованных текстов поэта встречаются схематические записи, в которых зафиксирована многоплановость одновременно разворачивающихся событий. Такие выражения, как "вместе и соло", контрапункт голосов толпы и будущего" (ЦГАЛИ, ед.хр.125, оп.1, л.28) указывают на то, что Хлебников во многих случаях мыслил в музыкальных категориях, "писал музыкой" как инструментом своего творчества, точнее, как множеством музыкальных инструментов, среди которых - многоголосие, зафиксированное в художественном тексте, и "партитура", конструктивная основа этого многоголосия. Оркестровая и хоровая "партитуры" лежат в основе двух произведений, представляющих полюса хлебниковского творчества: раннюю неологическую прозу и революционные поэмы 20-х годов с их "земным" языком. Мы рассмотрим "Песнь Мирязя" и "Настоящее".

"Песнь Мирязя" можно понимать как свособразный предвестник и аналог хлебниковских "мировых страниц" (род записей-

картинок, в которых зафиксированы открытые поэтом законы времени). При всей их неповторимости, "страницы" встраиваются в бесконечный ряд текстов, призванных воссоздать картину мира, вместить "все" его элементы и указать на принцип их соотношенности друг с другом. Черты древних изображений и описаний узнаются в хлебниковских "мировых страницах": в симметричном расположении элементов по вертикали и горизонтали (у Хлебникова также по диагонали), в изображениях растений - животных (в том числе и змея в основании "страницы") - людей; светил; строений; в оперировании числом-словом-изображением (см. вклейку в [2]). Структурирующую роль в древних картинах мира выполняли не только древо, лестница, вервь, но и музыкальное звучание (пение, игра на инструменте), охватывающее все мировые зоны и организующее их по вертикали. Так на пение Кришны откликаются деревья (корни, ствол, крона которых соответствуют основным зонам), животные, люди (пастушки, начавшие безудержный танец); боги; луна и окружающие ее созвездия [3, с.8-9]. Изображения Кришны, играющего на флейте у мирового древа, подтверждают связь мифологем древа и музицирования.

Мотив музицирования как мироустройства - один из главных в "Песни Мирязя", музыкальной "мировой странице" хлебниковского творчества. В играющем на свирели юноше узнаются греческие лирники: Орфей, Амфион. Несомненно и сходство между поющим, играющим хлебниковским пастушонком, чья музыка воздействует на все живое, вовлекает в пляску и веселье леших и водяных, достигает звезд. - и Кришной-пастушком.

В мир "Песни" вводит бесконечный ряд перечислений - в этом смысле "Песнь" - наследница Пролога к "Руслану": пушкинским "Там..." соответствуют "Так..." и "И...". Перечисления образуют не только горизонтальный ряд (соответствующий порядку чтения). но и, что существеннее, очерчивают ярусы мирового пространства, в котором (снизу вверх) есть "бездна", дно морское", "озеро" (поверхность воды), "берега", "чаша", "небо"; все это охватывает "вселенная". В перечислениях растений, животных, людей, божеств, звучаний, красок... ярусы сменяют друг друга, словно регистры, сопоставляемые в музыкальном произведении: "Синатое небо./ Синючие воды. "О сами трепетным ухом к матери сырой земле! / .../ И сами выхчие звезды согласны были".

Иногда диапазон постепенно расширяется от среднего "регистра" вверх и вниз: "У омера мирючие берсга/.../Свирела свиритель/ ... /Тихо на небе/ ... /Миловель стоял в пушах/ ... /Когда же воды приходили в буйство..." (_ * _ _).

Всем природным зонам соответствуют звучания инструментов некоего мирового оркестра. "Высокие струны от звезд к камням и рощам" вкупе с "нижними струнами" составляют, так сказать, струнную группу. Хлебниковские выражения напоминают, прежде всего, о высоких и низких по тесситуре инструментах. За отсылками к общепринятому словоупотреблению скрыта противоположность земной (и водной) и небесной ипостасей струнных инструментов. "Высокие струны" "Песни" - это струны законов времени, игра на которых может заменить вражду стран ("Наша основа"), струны Ка, которые он прикрепил к бивню, поставленному в воздухе - винтиками для этих струн служат года. "Нижние струны" (прежде всего, это гусли, традиционная мифология которых связана с подводным миром) противоположны, но и подобны "высоким", ведь звучание тех и других - "рокот". Музыка "струн" охватывает всю вертикаль "Песни", однако в названиях подчеркнута симметрия верха и низа - синего неба и синих вод. (Семантика небесных и земных + подводных инструментов "Песни" восходит к противоположности Аполлонова и Дионисова начал - в интерпретации Вяч.Иванова, хотя понимание верхних и нижних инструментов как струнных и духовых, лиры Аполлона и флейты Диониса, оказавшее воздействие на хлебниковскую мифологию музыкальных инструментов, не свойственно "Песни Мирязя".)

В группе духовых инструментов - труба и дудочка-свирель-мирель-семитрость-засвирель, представители медных и деревянных духовых. Слово "дуя" - ветер ("Воздушная дую протянулась по травам"), в окружении слов "дующего" (в семитрость), "дудак" и однокоренное "дудочке" начальных строк "Песни" - может пониматься как общее обозначение духовых инструментов.

Свирель-мирель из прибрежного грустняка, созданная в подражание пению миристелей (мотив Зигфрида?), звучит в среднем ярусе. Под пение-игру свирельщика постепенно становятся видимыми Белун, лесини, людиня с "опрокинутыми в небо взорами" (охват среднего регистра снизу вверх). Воркование голу-

бей, падавших "в высь и вниз", подобных миристелям ("упав на ветку, начинали миристеть"), а значит и свирели-мирели, - замыкает средний ярус звучащего пространства. Звук трубы пронизывает все ярусы: "... и слетались мирязи звучать в трубу /.../ мировые тела трубящих мирязей /.../ медленно опускались на дно морское" (Сочетание форм и ед. и мн. числа - отсылка к мотиву Нового Завета, просвечивающему сквозь языческую образность "Песни": "И пошлет ангелов Своих с трубою громкогласною" (Мф 24, 31).

Наконец, есть "удары", "топот", звукиковки - метафоры ударных инструментов. В отличие от других звучаний, производимых инструментами, посредниками между природой и культурой, живым и мертвым (ср. мотивы превращений в инструменты, изготовления их из останков животных, людей), звуки ударов еще не "окультурены", принадлежат живым существам.

Звуки-удары разносятся по земле, направлены вниз - недаром нужно приникнуть "трепетным ухом к матери сырой земле", чтобы вникать "в топот дальных коней".

Соответствия музыкальных инструментов ярусам организуемого музыкой (но и самозвучащего) мира и есть партитурное расположение инструментов:

НЕБО	верхние струны, труба
ЗЕМЛЯ	дудочка-свирель-мирель-семиотрость-засвирель, удары, топот
ВОДА	гусли, нижние струны

В богатстве оркестрового звучания ("И многозвудье и инозвучобица звучобо особь") выделяются: солирующая свирель, струны - они то соперничают со свирелью ("И в звучешнице верховенство взяли гусли"), то сливаются с нею ("Звонная песнь звонатой свирель ... лешие ... играют как на гусях"), труба, прорезывающая оркестровое тутти. Слышны сочетания свирели и ударных, трубы и струнных ... Последовательность сочетаний может быть зафиксирована в схематической партитуре (моменты отчетливого звучания инструментов обозначены условными ритмическими группами). Так выглядит начало "Песни":

Верхние струны		л							
труба			л						
свирель	л	л	л	л	л	л	л	л	л
ударные		л							
гусли			л		л			л	л
нижние струны			л						

Музыкальная партитура оказывается и "холстом соответствий". Антропоморфный пейзаж - портрет божества, сотворенный звуками свирели, подобен Лицу "Бобзоби", многоголосие которого образовано пятью "пениями". В "Песни Мирязя" осуществилось намерение Хлебникова пользоваться "вновь созданными словами", писать словами одного корня, эпитетами мировых явлений, живописать звуком (СП, V, 291). Поэтому "Песнь", на палитру которой поэт бросил "все свои краски и открытия" (там же), может быть названа "мировой страницей", письменами, на которых запечатлены подробности звучащего многокрасочного мира.

Драматическая поэма "Настоящее" разделена на главы, названия которых ("Голоса", "Песни") подчеркивают многоголосный, хоровой характер вещи, названной в записях поэта оперой и литургией. Запись же - набросок к "Настоящему" (уже упомянутый на с.1 лист "Гросбуха") - убеждает в сознательном конструировании поэм по принципу многохорной партитуры.

Два фрагмента, расположенные в центре листа, можно интерпретировать как своего рода партитурные записи. Одна из них включает "Хор богатых", "Хор бедных", "Хор пленных" - с пометкой: "Вместе и соло" (хоры звучат вместе и по одному). Линия слева, объединяющая строки, выполняет роль акколады, а заключающая эту запись пометка "Литургия восстания", видимо, обозначает сумму всех хоровых звучаний, указывая на жанр произведения. Округлые линии другой записи подобны строчкам партитуры, они очерчивают границы между звуковыми пластами поэмы. Центральная строчка (помеченная цифрой 2) соответствует самостоятельной партитуре - записи, с которой мы начали. Здесь указано: "народ", бед<ные>", "<богатые>". На нижней строчке ("З") - "Голос будущего". Этот голос как бы окружает основной пласт звучания, но и является его осью: в

центре рисунка записано: "Будущ<...>". Там же помещен "Голос Великого Князя", а на заднем плане, как бы в продолжение строчки 2, указано: "Шум боя".

В поэме узнаются не все участники звукового действия, указанные в партитурах наброска. Реализовано главное - идея одновременных сочетаний. Вся поэма может быть истолкована как гигантская многоэтажная звуковая конструкция, почти каждый пласт которой, поначалу воспринимаемый как единое целое, обнаруживает собственную ярусную структуру. Такая иерархичность строения заложена в рисунках-партитурах наброска, одна из которых - треххорная! - соответствует строчке другой, основной партитуры. Следуя хлебниковским рисункам, попытаемся составить представление о партитурном устройстве поэмы.

Соотношение голосов и песен, образующих партитуру "Настоящего", подобно пучку мифов, собранных Леви-Стросом в его аналитическую партитуру. И совпадения между голосами и песнями, свидетельства одновременности их звучания, того же рода, что и парадигмы - "гармоническая вертикаль" леви-стросовской партитуры.

Выделим вначале горизонтальные линии многоголосия поэмы. Каждый из голосов "Настоящего" звучит как бы непрерывно, к примеру, разрозненные реплики и монологи Великого Князя, в сущности, слитны и могли бы читаться подряд:

(2-я гл.) Что?/ Уже начинается?/ (Смотрит на часы) / Да, уже пора!... Да, уже начинается! ... (4-я гл.) Началось! / Оно!

Так же непрерывно звучат голоса и песни, хотя они не всегда отчетливо слышны в перенасыщенном звуковом пространстве. Первая из песен - "На о", неоднократно возобновляемая в 1-й главе и отголоском доносящаяся в конце 8-й. Сходным образом частушка "Мы..." (гл. 2, 4, 8) многократно попадает в поле слышимости. Частушка подчинена песенному принципу сцепления двустийшей, действующему не только внутри фрагментов, но и между ними:

(гл. 2) Мыслители винтовкой,/ Мыслители брюхом!²

(гл. 8) Мыслители винтовкой.

(гл. 4) Невесты острога, Свободные художники обуха ...

/Знайте ... Вел. Кн.: Началось! ...

Художники обуха. /Невесты острога.

Вторгающиеся в частушку отголоски какой-то другой, почти не различимой песни: Сына родила! /.../ В воду бросила!" (гл. 2,4) как бы отпочковываются от стиха "Невесты острога". Доносятся и краткие, разрозненные стихи еще одной песни: "Раска, /Раскаты грома, /Горя, / Горят хоромы". (гл. 4,8,10). Круг песен второй половины поэмы (начиная с гл. 5) напоминает о хорах Мусоргского, в которых чередуются общий и "крупный" планы звучания - реплики составляющих толпу людей.

В 9-й и особенно в 10-й главах осуществляется обратное движение, постепенный уход на задний план и далес - за пределы звуковой "сцены". Начинается вторая половина поэмы песнью о ноже. Это целый клубок голосов и песен: вся 5-я, конец 6-й, часть 7-й, вторая половина 9-й, 10-я главы. Здесь, вместе с чеканными "революционными" ритмами: "Граждане города...", "Иди, беднота..." - частушка: "Ах вы, сони!", звучание хорового тутти переходит в пение женских голосов, обобщенных затем в "Я" Прачки. Той определенности границ между самостоятельными песнями, которая свойственна первой половине поэмы, здесь нет. В отличие от повторов, воспроизводящих в 4-й, 8-й, 10-й главах песни из начальных глав поэмы (что позволяет говорить о непрерывном и многократном их звучании, узнавать округлые линии рисунка-партитуры), в песнях и голосах 5 - 10-й глав - лишь продолжения. Ограничимся выделением частушки о ноже, которая возникает в недрах песни о ноже, подобно тому, как сама песня постепенно вырисовывается в многоголосых призывах к возмездию. В отличие от частушки "Мы...", в которой ритмика стиха подразумевает равномерность музыкально-ритмических единиц (Мы пи-са-те-ли но-жом), в частушке о ноже нерегулярность стиховой ритмики унифицируется при музыкальной ритмизации, пара "быстрых" слогов оказывается равнодлительной "долгому слову": По-ре-ши-ли но-жи, хо-тят лез-ви-см. Приведем полный текст частушки:

(5-я гл) Порешили ножи, / Хотят лезвием ллл/ллл

Баловаться с барьем, / По горлу скользя, ллл/ллл

Целоваться с барьем, / Миловаться с барьем, лллл/лллл
 Лезвием секача / Горло бар щекоча, лллл/лллл
 Лезвием скользя, - / А без вас нельзя! лллл/лллл
 (7 гл) А белье мое всполосну, всполосну! лллл/лллл
 А потом господ / Полосну, полосну! лллл/лллл
 (...)

Ты пройдешь, удалый ножик/ Около сережек! ллллл/лллл

Наряду с песнями выделяются и голоса: деление на голоса и песни не строго комплиментарно, песня может быть разноголозой, а выделившиеся в общем звучании голоса могут петь разные песни - очень точны в этом смысле названия хлебниковских глав. Ограничимся кратким перечислением голосов "Настоящего": голоса Великого Князя, Прачки, "дочери народа", женские голоса 2-й, 4-й, 5-й глав, голоса, доносящиеся с места боя.

Список звучащих в поэме голосов и песен подобен перечню слева от акколады в музыкальной партитуре. Выстраивая саму партитуру, выделим вначале два основных горизонтальных пласта - голоса Великого Князя и Народа (сумма голосов и песен улицы - ср. "народ" наброска). Для того, чтобы дать полное представление о полифонии "Настоящего", следовало бы переписать всю поэму в виде параллельных текстов (несколько раз, по мере уточнения числа голосов) и расположить их в трехмерном пространстве, в соответствии с основным рисунком наброска.

Приведем несколько "тактов" двухголосного контрапункта:

Вел.Кн.	оппозиция чернос/белос, ...клич: "царей долой"	Суровую волею голи глаголы висят на глаголе	
Народ	оппозиция черное/белое (2,3,6-7,8гл.)	На обух царей (2)	Столичная голь /.../Как знамя глаголь /.../ножи —они зеркало воли (5)

Вел.Кн.	На дереве царей /.../ Дрожат листья	И лезвием по горлу зашекочет	И буду я висеть на виле
Народ	Цари дрожали, Цари дрожат! (2)	Лезвием секача Горло бар щеко-ча (5)	На вилы, / Железные вилы подыдем ... (8)

Вел.Кн.	Среди сугробов рудники	извинить И палача и плаху	Железным голосом секиры
Народ	В сугробах белых (2)	И будет народ палачом без удержа (8)	Уж лежат на секирах (5)

Следующий шаг - обособление 3-й главы и примыкающих к ней отдельных стихов 9-й и 11-й глав. Неочевидное единство этой драматической линии "Настоящего" подтверждается ее сравнением с поэмой "Ночной обыск". Начало 3-й главы - выстрелы и возгласы - как бы расширенный вариант одного из фрагментов "Обыска": "Где винтовка, детка?...". Вводя в партитуру следующую линию - отголоски боя (отголоски "Ночного обыска" - ср. "шум боя" в наброске), мы можем лучше понять окончание поэмы. Сравним:

Рыжие усики.

Что, барышня, трусите?

Гноя знак.

- Что, барышня, боязно?

("Настоящее")

Золотые усики ...

Очень белая барышня,

Так вы побелели

Еще до нашего прихода?

("Ночной обыск")

Далее, ориентируясь на другой рисунок наброска, можно увеличить число строк партитуры, выделяя самостоятельные голоса и песни улицы, слитные в голосе Народа. Некоторые моменты совпадений внутри этого пласта напоминают характерные для русской песни слияния в унисон, время от времени возникающие в пучке мелодий-вариантов. Особую связующую роль здесь выполняет частушка "Мы...": едва ли не каждая ее строка - как бы случайные словосочетания, скрепленные единой грамматической конструкцией, - содержат слова, фразы, совпадающие по

смыслу, а иногда и звучащие "в унисон" со словами и фразами других песен и голосов.

Наконец, последний шаг в увеличении партитурных строк - выявление и партитурная фиксация многоголосия самих песен улицы: хор "На о"" представляет собой восьмиголосный канон [4]; видимо, аналогична фактура песни "Раскаты грома" - словообрыв в доносящихся до нас обрывках позволяет услышать два голоса; двухголосна и частушка "Мы...", ведь "тай-тай...", скорее всего, звучит непрерывно. Четыре строки добавляет в партитуру "квартет" 3-й главы [3]. Таким образом, из двух основных пластов звучания "вырастают" 10, а затем и более двух десятков голосов:

"Голос Вел.Кн." Вел.Кн.

"Народ"

"На о..." (8 голосов)

"Мы ..." (2 голоса)

"Раскаты грома" (2 голоса)

Песни о ноже

Женские голоса 2,4,5 глав, Прачка

Песня Сумрака

Голос "дочери народа"

Песня о богатых (ср."хор богатых" наброска)

"Шум боя" Отголоски боя ("Ночного обыска" - 4 голоса)

Хлебниковский набросок открывается словами: "Фон город". Это - пространство, в котором разворачивается звуковое действие, города-звук, в котором улицы-звуки, звуко-люди... И настоящее времен революции и гражданской войны доносится до нас в виде звуков: голосов и песен.

* * *

Возможно, что рассмотренные примеры хлебниковской "звукозаписи", за которой скрыта четко организованная партитурная конструкция, - единственные у Хлебникова. Идеи мира-оркестра, города-хора (конструкция которого подобна Вавилонской башне), воплощенные с максимальной полнотой, уступали место новым замыслам поэта.

Л и т е р а т у р а

1. Барсова И.А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера //Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.3. Музыкальная эстетика стран востока. М., 1967.
2. Хлебников Велимир. Кол из будущего. Элиста, 1988.
3. Музыкальная эстетика стран востока. М., 1967.
4. Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова// Советская музыка, 1987, № 9.

П р и м е ч а н и я

1. Оркестровая партитура включает три группы инструментов - струнные, ударные, духовые; расположение партий внутри каждой группы снизу вверх соответствует тесситурам инструментов.
2. Все стихи "Тай-тай..." (т.н. ротовушки) нами выпущены.

БИОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Говоря о месте Велимира Хлебникова в русской культуре первой трети XX столетия, нужно иметь в виду и его биологические идеи. Последние нашли выражение в серии биологических статей студенческого периода и поздних мировоззренческих работах, представляющих интерес и для биологов.

Эта сторона творчества В. Хлебникова явилась предметом рассмотрения в двух статьях В. В. Бабкова, ей же уделено внимание и в книге В. П. Григорьева¹. В указанных работах осуществлена попытка определения места биологических идей В. Хлебникова как в его творчестве, так и в естественнонаучной гуманитарной культуре в целом. Однако эти сопоставления в большой мере основаны на реконструкции как истоков представлений В. Хлебникова, так и следствий из его "творений". При этом развиваемые В. В. Бабковым положения о конгениальности представлений В. Хлебникова о метабиозе и В. И. Вернадского о биосфере представляются дискуссионными. Поэтому авторы считают целесообразным провести собственно биологический анализ статьи В. Хлебникова о метабиозе², которая весьма характерна в нескольких отношениях.

Во-первых, видно, что статья принадлежит начинающему исследователю. Это проявляется и в излишнем наукообразии изложения, и в бедности и невыразительности примеров, и в стремлении пользоваться ученой символикой, и в том, что новое понятие вводится как точная аналогия уже известного (симбиоза).

С другой стороны, "алгебраичность" построения, стремление к представлению материала в виде таблиц, матриц отображает как математический стиль мышления автора (проявляющийся и в других его произведениях), так и стиль одного из направлений научной мысли начала века, непосредственно связанного с исследованием симбиоза³. Эти черты вновь проявляются в массовых попытках применения математики в биологии в 60-х годах. Примечательно то, что математика и в начале века, и в современной молекулярной биологии используется прежде всего метафорически⁴.

Характерен и выбор тематики - взаимоотношение организмов в начале века становится центром интеллектуальных интересов и, в частности, в связи с актуализацией интересов в обществе к социальным проблемам (ср. идущий от Г.Спенсера социал-дарвинизм, учение идеолога анархизма П.А.Кропоткина о взаимопомощи как факторе эволюции и т. п.). Потому неслучайно то, что строится биологическое понятие, которое сразу переносится в социальную сферу и именно в ней интересуется автор. Таковы работы гуманистических, вторгающихся в естественные дисциплины. При этом источником творческой активности является какая-то социально значимая идея, обоснование которой ищется в биологии.

Отражает эта статья и биографические реалии. Так, выбор темы связан с тем, что В.Хлебников учился у К.С.Мережковского⁵ - специалиста по симбиозу и одного из авторов гипотезы симбиогенного происхождения клетки⁶, получившей распространение в последние годы благодаря книге Л.Маргулис⁷. Подбор же примеров определяется занятиями отца - орнитолога⁸.

Таким образом, в этой характерной ученической статье того времени, как это бывает в работах талантливых студентов, налицо некоторый прорыв и вводится новое и достаточно важное понятие - "метабиоз", которое двойственно "симбиозу".

Итак, если симбиоз - это отношения между жизнями, протекающими в одно время в соседних, но разных частях пространства, то метабиоз - это жизнь, протекающая в разное время, но на одном и том же участке пространства⁹. Такое построение опирается на вполне традиционную трактовку симбиоза, который обычно понимается как тип экологических, а не пространственных отношений организмов, соответственно, поскольку Хлебниковым симбиоз трактуется как хорологическая - пространственная - категория, метабиоз строится как темпоральная категория, хотя при анализе конкретных ситуаций и рассматриваются экологические отношения ("выгоды" из послесуществования жизни). Более того, утверждается, что "Деятельность бактерий, изменяющая почву, связывает метабиозом мир низших и высших растений"¹⁰. В этом случае сопоставляются хорологические единицы разных масштабов и проблематично то, что и бактерии, и высшие растения существуют в одном и том же пространстве, в то время как несомненно то, что

они принадлежат одному и тому же биоценозу и связаны экологически. Такая недифференцированность построения допускает разные интерпретации категории "метабиоз" и разные варианты его сопоставлений с ныне принятыми биологическими понятиями, все из которых, однако, введены позже, чем понятие "метабиоз".

Первая, хронологическая, интерпретация рассматриваемого понятия делает его приложимым к двум классам ситуаций. Прежде всего, это организмы и их скопления, фиксированные в пространстве. Онтогенез таких образований и будет выступать как метабиоз. Таковы высшие растения, прикрепленные животные, обрастания подводных предметов, экстрасоматические образования животных (гнезда, норы, логова и т.д.), колонии бактерий. При этом, однако, обычно имеет место некоторое изменение объема в ходе онтогенеза при фиксированной локализации. В случае же бактерий речь идет о популяции, но тесно сближенных особей, а потому этот случай можно связать со вторым классом ситуаций.

Во второй класс ситуаций входят популяции и биоценозы, локализованные на одной и той же территории. В этом случае как одно и то же место мыслится не конкретный локус территории, а территория в целом, в любой точке которой возможно пребывание рассматриваемого организма.

В хронологической трактовке метабиоз может быть сопоставлен со следующими биологическими понятиями. Во-первых, как метабиоз выступает онтогенез прикрепленных организмов. При этом в ходе онтогенеза происходит резкое изменение организации особей, что и дало основание Аристотелю говорить о последовательном вселении в зародыш разных душ. Таким образом, в этом случае метабиоз выступает как частный случай метабиоза.

Во-вторых, метабиозу соответствуют сукцессии биоценозов на фиксированной территории. В этом случае понятие "метабиоз" предвосхищает учение о сукцессиях, созданное американским фитоцинологом Ф.Клементсом на основе начатых им в 1916 году исследований развития лесов. При этом предложенный Ф.Клементсом метод пробных площадок практически реализует подход В.Хлебникова к изучению метабиоза. Метабиоз может касаться и смены "населения" одной экологической ниши данного биоце-

ноза. Как метабиоз выступает и замещение одной популяции другой, как относящейся, так и не относящейся к тому же виду. Частным вариантом первого случая будет смена поколений. Этот пример обсуждается и В.Хлебниковым, и именно смена поколений как явление культурной истории составляет предмет его устойчивого интереса впоследствии, хотя он и не использует при этом термин "метабиоз". Этот пример подтверждает тезис о том, что В.Хлебников обращается к биологии для того, чтобы почерпнуть в ней обоснование социо-культурных интуиций.

В приводимой трактовке метабиозу соответствует много разнообразных и распространенных ситуаций. Однако их выделение ведется на основании критериев, не являющихся фундаментальными для эколога, а поэтому и метабиотическим связям не придается значения.

Экологическая (биоэкологическая) интерпретация метабиоза резко расширяет круг метабиотических отношений. Принимая во внимание приведенный В.Хлебниковым пример отношения бактерий и высших растений, появляются основания соотносить метабиоз с любыми связями в трофической пирамиде. В этом случае понятие метабиоз превосходит фундаментальную категорию биологии.

Однако при такой трактовке оказывается значимым не замещение одних организмов другими, а факт преобразования живого вещества в данном локусе, причем допускаются перемещения этого вещества в пространстве. Таким образом, вскрывается еще один аспект неопределенности обсуждаемого понятия - для метабиоза существенно именно место, или то, что в этом месте одновременно пребывает только одна особь? В последнем случае принципиальна преемственность особей, которая имеет место и тогда, когда особь перемещается в пространстве и оставляет потомков в разных местах, что имеет место и в случае культурных поколений. Другим примером будет разложение трупа разными организмами при его перемещении по катене. Такую трактовку метабиоза можно обозначить как генетическую (производную от понятия "генезис" - схемы исторической преемственности), и тогда можно говорить о том, что понятие метабиоза превосходит представление о токогенетических линиях, связывающих разные семафоронты как временные состояния индивидов¹¹.

вания всего построения, использованием квазиалгебраической символики, матриц и с учетом ситуации в русском естествознании начала века, позволяет говорить о тяготении В.Хлебникова этого периода к механистическому мировоззрению, что согласуется и с характерной для социал-дарвинизма легкостью перенесения биологических идей в социальную сферу.

Вместе с тем можно рассмотреть и другие типы причинности, например, конечные причины тогда, когда как метабиоз рассматривается онтогенез прикрепленных организмов (учитывая эквифинальность онтогенеза и отдельных его этапов). В этом случае можно говорить об обратной направленности времени, когда конечное состояние детерминирует предшествующее, и, соответственно, о двух типах метабиоза. На популяционном уровне конечные причины можно проиллюстрировать примером с окуном - популяция молоди в этом случае служит пищей для популяции родителей. Генетические отношения в таких случаях восстанавливаются при анализе онтогенетического цикла. Но при циклических отношениях применение категории однонаправленного времени оказывается условным. Жесткость трактовки В.Хлебниковым причинности и времени в рассматриваемой статье существует в контрастных отношениях с многообразными трактовками времени в поздних культурно-эстетических работах. Это, видимо, отражает то, что главным для В.Хлебникова является мир человека, при разговоре о котором автор чувствует себя свободнее.

Последний вопрос вводит проблему времени как самостоятельный сюжет, интересующий В.Хлебникова. Но его рассмотрение выходит за пределы круга тем, связанных с анализируемой работой. Следует, однако, заметить, что в этих работах проблема времени рассматривается существенно шире, часто как проблема смены поколений. Именно поэтому отождествлять явление метабиоза и проблему времени¹² представляется неосновательным - требуется обсуждение того, что имеется в виду - причинность, время или деление. Более плодотворным представляется путь, на котором метабиоз трактуется как хорологическая или генетическая категория, и на ее основе вводить представление о биологических часах, которые "показывают" биологическое время. При этом возникает вся проблематика, связанная с соотношением пространства и времени. Так, например, если

речь идет о финке плоских червей, то в этом случае ее положение в теле позвоночного фиксировано, и казалось бы, можно говорить об онтогенезе червя как метабиозе. Однако позвоночные перемещаются в пространстве, и если локализацию рассматривать в ньютоновском пространстве, то метабиоза здесь нет. Трактую же метабиоз экологически, можно говорить о том, что в данном случае он явно присутствует, и тогда приходится обсуждать относительное движение пространства жизни данного гельминта и пространство жизни биоценоза, в котором существует позвоночный хозяин (ср. выше вопрос соотношений пространства почвенных бактерий и высших растений). При этом обнаруживается средство метабиоза с представлениями Я.фон Иксюлля об умвельте как особом мире, в котором живет организм¹³.

С учетом сказанного можно утверждать, что рассмотренная неоднозначность интерпретации понятия "метабиоз" определяется тем, что В.Хлебников описывает деятельность живого организма в физическом пространстве-времени¹⁴. Введение же представления о биологическом пространстве-времени (осуществляемое, например, в русле развития представлений об умвельте) снимает обсуждаемую многозначность. В этом случае геометрия пространства-времени определяется структурой экологических отношений и таким образом экологические отношения отождествляются с хорологическими. Бессодержательной становится и идея рассмотрения места, локуса как такового, безотносительно к особям, которые его занимают. При этом отпадает необходимость и в посылке о дискретности особей, которая сама по себе не бесспорна и может преодолеваться на пути введения представления об организме как волне¹⁵. Таким образом, сливаются три допустимые интерпретации хлебниковского текста, и он становится однозначным. Однако сам текст статьи не дает для этого основания. Последующее же развитие этих идей самим автором осуществляется на социо-культурном материале, и здесь, таким образом, может идти речь об особом типе редукции - не к физическому, а к социальному. При этом, однако, остается возможным тройное отождествление (ср. рассуждения В.Хлебникова о смене поколений).

На основании вышесказанного можно утверждать, что экологическая, а тем более хорологическая и генетическая, интерпре-

тации метабиоза лишь косвенно связаны с учением В.И.Вернадского о биосфере. Развитие же этих идей в поздних гуманитарных работах В.Хлебникова действительно дает основание для некоторого сближения духа "творений" двух авторов.

Итак, введенное В.Хлебниковым представление о метабиозе отражает определенные биологические реалии, которые частично отображаются в ряде более поздних биологических понятий. Это еще одно подтверждение репутации В.Хлебникова как провидца и предсказателя. Но говоря об этом, нужно отдавать себе отчет в том, что в обсуждаемой статье он остается сыном своей эпохи и в чем-то очень традиционен и даже консервативен. Даже в более поздних работах он определяет жизнь как "частное числа дел и количества времени"¹⁶, оставляя тем самым представление о многомерности времени или дифференцировании времени по событиям¹⁷ нынешнему этапу развития естествознания. Кроме того, эти идеи Хлебникова, интересные и ценные сами по себе, как многие идеи, порожденные в том, что можно было бы назвать параллельной наукой, остаются известными узкому кругу лиц и не оказывают влияния на генеральное направление развития биологии¹⁸. Но неосновательна и идея о бесплодности таких параллельных движений. Значение же их, однако, можно выявить лишь путем нахождения места таких работ в культурных процессах, являющихся объемлющими по отношению как к основному, так и к параллельному движению. Применительно к данному вопросу таким будет изучение специфики пространственно-временной организации разных разрядов существ. Рассматривая этот вопрос более широко, следует отметить, что ныне принципиальным для биологии является введение в нее представления о знаковой природе фундаментальных биологических процессов¹⁹. При этом для биологов оказывается важным произвольность и мотивированность семиотических средств живого, возможность множественности их интерпретаций, роль материала плана выражения. Но именно эти вопросы являются центрами кристаллизации, на которых осуществляется нынешнее возрождение герменевтики²⁰ и становление биогерменевтики как нового раздела биологии²¹. Примечательно при этом то, что работы В.Хлебникова предвосхитили возрождение именно этого направления герменевтизации лин-

гвистики (фоно - и видеосемантика алфавита, значение плана выражения, общие тенденции развития языка и т.д.)²².

Таким образом, именно биогерменевтика является той сферой, в которой биологические идеи В.Хлебникова находят подобающее место в общепризнанной науке. Среди ближайших к ним направлений - метабиотика (рассмотрение общекультурных оснований профессиональной деятельности²³) и биоистория (исследование общекультурных предпосылок биологической деятельности²⁴)

П р и м е ч а н и я

1. Бабков В.В. Между наукой и поэзией: Метабиоз Велемира Хлебникова // Вопросы истории, естествознания и техники, 1987, №2 (далее - Бабков, 1987); Его же. Симбиоз, метабиоз и учение о биосфере // Онтогенез, эволюция, — биосфера. М., 1989 (далее - Бабков, 1989); Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В.Хлебников. М., 1983 (далее - Григорьев, 1983).

2. Впервые опубликована: Хлебников В.В. Опыт построения одного естественно-научного понятия // Вестн. студент. жизни. Спб., 1910, №1; воспроизведено: Хлебников В. Творения. М., 1986. (далее - Хлебников, 1986); а также: Бабков, 1987, 1989. О текстологических проблемах см.: Бабков, 1987, 1989, Григорьев, 1983, Хлебников, 1986.

3. См.напр., подобную работу с символикой: Еленкин А.А. Симбиоз как идея подвижного равновесия сожительства организмов //Изв.Петерб.бот.сада, 1906, Вып.6, №1; Его же. Орто- и плагитропный рост с биомеханической точки зрения у лишайников и некоторых других низших споровых // Бот. журн. Петерб. общ. естествоисп. 1907, №2; Его же. Закон подвижного равновесия в сожительствах и сообществах растений // Изв. Гл. Бот. сада РСФСР. 1921, т. 29, №2; Его же. О символическом выражении угла при подвижном равновесии двух симбионтов // Итоги 25-летней деятельности инст. спор. раст. Гл. Бот. сада Пг., 1923; Его же. О некоторых теоретических следствиях комбинативного принципа в системе лишайников // Изв. Гл. Бот. сада СССР, 1929, т. 28 №5-6, т.е. наша оценка работы с символикой расходится с таковой в работе: Бабков, 1987.

4. Об этом см.напр.: Налимов В.В. О возможности метафорического использования математических представлений в психологии // Психол. журн. 1981, т. 2, №3; Гусев С.С. Метафора в науке. Л., 1984.

5. Об этом сообщил авторам В.П.Григорьев, за что они приносят ему искреннюю благодарность. Исследователь творчества К.С.Мережковского Н.Л.Харина не располагает подтверждающими это данными, но, на основе ее материалов, такой контакт был возможен в Казанском университете в 1903-1908 гг., когда К.С.Мережковский работал, а В.Хлебников учился там.

6. См.напр.: Мережковский К. Теория двух плазм как основа симбиогенеза. нового учения о происхождении организмов. Казань, 1909.

7. Margulis L. Symbiosis in Cell Evolution. San Francisco: W.H.Freman, 1981.

8. См.напр.: Бабков, 1987, 1989.

9. См. примечание 2

10. Там же.
11. Hennig W. Grundzüge einer der phylogenetischen systematic. Berlin, 1950
12. Бабков, 1989.
13. Сехкаëll J. Umwelt und Innenwelt der Tiere, 1909. Ср. сопоставление метабиоза и хронотопа А.А. Ухтомского (Бабков, 1987).
14. Хотя время при этом не ньютоновское (Бабков, 1987).
15. Чебанов С.В. Умвелът и аналог корпускулярно-волнового дуализма в биологии. // Organismi teooria. Puhutu, 1977 (рукопись).
16. Цит. по Бабков, 1989.
17. Налимов В.В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси, 1978.
18. В этом принципиальное отличие позиции, представленной в работе В.В.Бабкова (1987), от нашей позиции, которой созвучна идея о значении наработки представлений впрок (Григорьев, 1983).
19. См. напр.: Морозов А. Самопознание симпозиума // Знание - сила, 1978, №10; Шаров А.А. Зимняя школа по биосемиотике // Журн. общ. биол. 1990, №2; Ратнер В.А. Молекулярно-генетические системы управления. Новосибирск, 1975; Chebanov S.V. Theoretical Biology in Biocentrism // Lectures in Theoretical Biology. Tallinn, 1988 и мн. др.
20. Чебанов С.В. Мартыненко Г.Я. Идеи герменевтики в прикладной лингвистике // Квантитативная лингвистика и автоматический анализ текстов. Тарту, 1990.
21. Chebanov S.V. Biology and Human Culture: Problem of interpretation in Biohermeneutics and Hermeneutics of Biology // Lectures in Theoretical Biology. - Vol.2, Tartu Cambrige (in press).
22. См. примечание 20.
23. См. напр.: Jacobs M. Revolutions in Plant Descriptions // Miscellous paper, 1980, №19.
24. Verdoorn F. On the Aim and Methods of Biological History and Biography with some Notes for the Collaboraters of Index Botanicorum // Chronica Botanicum, 1944, vol.8, №4; Его же. From Botanical Biography towards animal Ecology // Acta Bot. Netherlands, 1966, vol.15, №1.

ИНОСЧИСЛЕНИЕ.

...Замерное безмерным поля.

В.Х.

Воин ненаступившего царства приказывает думать и почитать его веру. Он вооружен сеткой для ловли мысли и острой для их защиты. Его ходнырлет - глыба стекла, мысли, железа, прожитые им дни - перья, в которых он летает поперек естественного течения времени, покидая пределы смерд-ткани, белого света, расторгая узы всемирного тяготения и относительности. В области, куда не ступала доселе мысль человека, устремляется он, запечатлевает увиденное, знакомится с обитателями и учится их языку, воспринимая иные из миров как музыкальные произведения, созерцая их инструменты и владеющего ими Мастера. То здесь, то там мелькает тень его крыла, люди прошлого обводят ее - но на поверхности рассуждений линии не соединяются - и они объявляют их прерывистыми; не будучи соразделителями с ним единых зрелищ, они берут неверный угол сердца к нему, и камни насмеваются над ними. Поколениями ищущие грань - прозрачную или зыбкую, открывающую тайны запредельного бытия, они упираются в непроницаемую зеркальную стену, ибо все явления высших порядков, которые могут быть отражены в мире трех осей места - уже имеют свои образы в нем. Люди прошлого плутают среди отражений, но видят подлинное лишь там, куда указывает мудрая вдохновенная рука, пробитая порой гвоздем их предшественников. Они расчлняют великие книги, раскладывая листы как колоду веками повторяемых зеркально-симметричных фигур - бесконечный и бессмысленный пасьянс, и, получив карты иные, карты штурмана ходнырлета, недоуменно разглядывают их как абстрактные зарисовки, не в силах разобрать нанесенных обозначений, линий координатной сетки. В отличие от них люди будущего должны из разрозненных карт составить метеографический лист Единой книги, проследить пути первого Председателя Земного Шара и последовать за ним во взгляде глубинного ока, отраженным зеркалом нет-единицы, перпендикулярном стене бытия, выбирая главным направлением движения число - фундамент референтного мировоззрения,

единый для всех смешанных языков, число, идущее на смену верам, живописующее в качестве художественного мазка лицо времени, число пастухов звезд, отличное от числа измерений и описаний в той же мере, в которой слово поэта отличается от слова ученого. Достигая в иносчислении высот единой мысли, ходнырлетчик должен вести наблюдения, сравнивать, пополнять багажник материалом отрицательного веса.

Удаляющийся от родной планеты воочию убеждается в ее сферичности; созерцающий Вселенную из точки по отношению к ней внешней, видит искривленность пространства и, не дожидаясь санкций последователей Эйнштейна, применяет к нему доломение Лобачевского. Он видит мир четырехмерным, каждый клочок пространства пронизывает четвертая вечная ось, числа, откладываемые на ней, отличаются на $i \sim 1$; все, связанное с пространством, неминуемо движется вдоль этой оси, отсчитывая время; но связанное с пространством имеет возможность перемещаться вдоль обоих перпендикулярных и равнозначных скатов крыши, любым путем по заданию чисел. Обладающему такой возможностью не кажутся экзотической выдумкой, пустой абстракцией многомерные пространства, кривизна Вселенной, мнимые числа; Эйнштейнов чертеж - привычный спутник повседневных маршрутов в ортогональный физическому, не видимый смертным глазом, не слышимый смертным слухом, но столь знакомый уму пророка мир похожих на дерево уравнений времени, простых как ствол в основании, живущих сложной жизнью ветвями своих степеней, мир, населенный существами, которые шагают по столетиям как по мостовой, души которых мнимы по отношению к нашим. Наблюдая этот мир совокупно с дольным в объектив иносчисления, получим удивительные по красоте и ясности интерпретации законов метафизики, не только не противоречащие естественнонаучным представлениям, но составляющие с ним единый свод; и это не вызовет протеста (измерение безмерного? линии и поверхности вне пространства?), если вспомнить или не забывать, что число - такая же абстракция, как слово, и придумано человеком для удобства мировосприятия.

Итак, несколько карт в подробном масштабе, при рассмотрении которых понадобится формула Эйлера:

$$e^{i\varphi + \chi} = e^{\chi} (\cos\varphi + i\sin\varphi) \quad (\text{см. рис 1.})$$

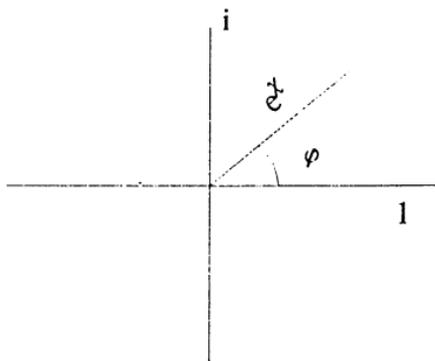


Рис. 1

Известно, что тон зависит от состояния струн инструмента, причем аршин звука, параметры настройки - показатель степени. Это наверняка справедливо и для многомерных миров. Очевидно также, что пространству физических тел и явлений вечный наблюдатель ставит в соответствие числа мнимые, и что нужно принять его точку зрения.

Результат игры на мнимых струнах - пластина земли, майя, мировая иллюзия, вибрация как материал для построения мира вещей. На струнах вечных чисел исполняется музыка вешего мира, свайная постройка, сделанная молотком степени, экспонентой. Осознавая человека струной вселенского оркестра и оценивая его деяния, видим, что их проекция на вечную ось зависит только от состояния действующего. Мнимые слагаемые (приявленное или боязливое отношение к суетному) могут сделать истинный смысл содеянного нулевым или отрицательным. Результат порыва, в котором состояния душ складываются - совместное произведение. Оно гениально, если мнимые числа настройки творцов противоположны. То же относится к счастливому браку, условия которого - не только противоположность полов, но полярность ложных пристрастий. Такие союзы не устойчивы, но способствуют движению к совершенству. Кстати, иносчисление объясняет пагитет полов: отрицательная мнимая величина создается вместе с положительной, каждому уготован идеальный возлюбленный.

Рассмотрим теперь инструменты, на которых исполняются самые значимые объекты мироздания.

1. Пространство как таковое - звучание чисто мнимых струн. Оно должно быть сферическим и конечным, как и все, непосредственно к нему относящееся.

2. Истинная, вечная настройка - время как таковое, оно должно быть экспоненциальным, по крайней мере в смысле расширения пространства любой конечной мерности вдоль радиальных лучей. Время как таковое, представляемое нам лишь в виде

проекции, начинается в точке Логоса, приближается к ней в прошлом на любое наперед заданное расстояние, но не достигает никогда.

3. Инструмент, струны которого образуют с пространством острый угол ψ . Как и в других случаях, лишенный суетных помыслов исполнитель может менять его тон одним истинным числом n .

Результат такого звукоизвлечения — спираль

$$e^{(tg\psi+i)n\pi} = a^n (\cos\pi n + i \sin\pi n), \quad a = e^{\pi tg\psi}.$$

Плоскость спирали может составить с пространством острый угол - и тогда она предстает перед нами той или иной Галактикой - самым грандиозным произведением плотника, работавшего над вселенной. Если же угол окажется прямым - временная ось спирали пройдет через точку (0) пространственного определения события, возвращающегося через $3^{n+k} + 3^n$ дней.

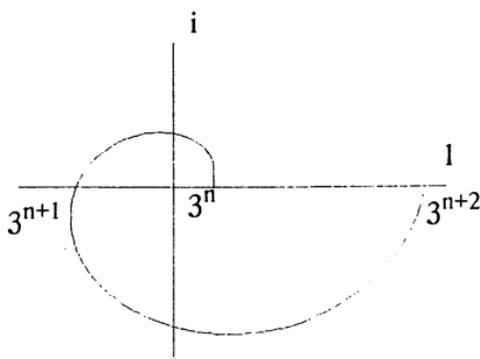


Рис. 2

Применение иносчисления для анализа процессов энергопередачи недвусмысленно показывает, что при совершении работы в дольном мире энергия затрачивается, а в горнем - приобретает. Эта мысль возникает при рассмотрении дифференциальных уравнений, описывающих механические процессы. Источник энергии - Логос - проецируется в центральную точку любого тела - это вытекает из сферичности пространства.

Иносчисление по-новому освещает закон кармы и реинкарнаций, прослеживающий перемещение светоносного облака разума от низших к высшим воплощениям путем познания и совершения благих поступков. Вечный Мастер,строив в мир механизм избавления от суеты, не занимается этим собственноручно, и после смерти одного существа набор его мнимых чисел достается другому, только что появившемуся на свет. Путь перерождений ведет в трехмерном мире к человеческому воплощению и заканчивается облаком, достаточно протяжен-

ным вдоль вечной оси и не связанным суетными узлами. Великие учения - иные напрямую, иные косвенно - занимаются формированием таких облаков.

Иносчисление дает метаматематическую модель путешествий сознания, состояние которого оставляет звуковые следы (тепло, чувства, творения) в сферах космоса, жизни, духа. Внутреннее путешествие - изменение состояния, например, поворот вокруг точки воплощения. Первая остановка - угол $\pi/2$ или 90° , домножение показателя на мнимую единицу, порог призраков, обиталище существа А. Каждая точка переходит в ряд, расположенный на одном луче, человек становится множеством и видит окружающее как бесконечное повторение картины, зеркало в зеркале. Органы чувств воспринимают в этом состоянии вечные архетипические образы (рис.3). Дальнейшее продвижение, еще один поворот на 90° — внутреннее и внешнее меняются местами:

$$e^{i \cdot i(i\varphi + \chi)} = 1 / e^{i\varphi + \chi}$$

Человек растворяется во Вселенной, видит мир в обратной перспективе, становится существом В.

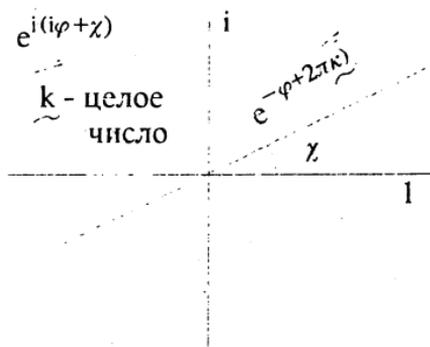


Рис. 3

Помимо этого, неотягощенному разуму не заказан путь в беспредельное. Отдаленные во времени и пространстве события, глубинные истины открываются ему. Поверхностный наблюдатель видит окружающее многообразие предметов и явлений, странниками замерного мир понимается как луч, источник которого - Логос, направление - Будущее.

Суетные отклонения различны, но ось любви, познания - едина, и к ней устремлены помыслы людей будущего, готовых изменить прошлому, стать свободно парящими облаками света, слиться с мировой душой и приступить к реализации своих новых, невообразимых, нечеловеческих возможностей в процессе творения мира.

"ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ" БУДЕТЛЯН В СВЕТЕ ФОЛЬКЛОРНО - МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Рассмотрение русского авангарда как единого органического целого в сопоставлении его с фольклорно-мифологическим контекстом способствует более полному проникновению в смысл творческой деятельности будетлян и позволяет по-новому прочесть ряд текстов художников.

Убеждение в том, что путь ко "всему новому", открытия которого жаждали на рубеже веков символисты, прокладывается именно ими, молодыми новаторами, было основным объединяющим мотивом в формировании футуристического сообщества. Предложенный Хлебниковым термин "будетляне" получал, конечно, более объемное содержание, нежели его европейский синоним, вследствие чего таковыми почитали себя и художники, в "Гилею" не входящие. Отрицая представления о прогрессе и искусстве, авангард значительно обогатил эстетику нового времени посредством синтеза различных факторов мировой культуры. Многие были восприняты и от непосредственных предшественников и в преобразованном виде получало качественно новое звучание. Это прежде всего относится к провозглашенному символистами "жизнетворчеству", выразившемуся в мифизации быта, творчества и отношений между художниками.

Начало века в России было отмечено повсеместным интересом к народному творчеству, однако отношение к его образцам чаще носило эстетский характер. Свысока, отстраненно любовались художники "Мира искусства" "душистой дикостью" народного примитива. Рафинированный эстетизм и выраженная европейская ориентация (изображение масок, венецианских карнавалов, арлекинад и т.д.) подчеркивались пышными названиями выставок и художественных объединений, перекликавшимися с красочно оформленными символистскими изданиями: "Золотое руно", "Мусaget", "Оры", "Гриф". Назревала реакция на исчерпавшее свои возможности натуралистическое направление в литературе и искусстве. И она вылилась в знаменитый "бунт",

вспыхнувший в Московском училище живописи в 1909 году и положивший начало тому мощному и противоречивому литературно-художественному движению, в русле которого рождалось и умирало, чтобы вновь возродиться под другой личиной, множество "измов".

Художественная практика раннего русского авангарда развивалась под знаком "воскрешения". Заново открывается лубок, икона, храмовая архитектура, пластика африканских скульптур, словам и краскам возвращается их первоизданная образность и самоценность. В динамике футуристического карнавала реализуется - в значительно трансформированном виде - и символистская мечта о всенародной мистерии. Здесь сомкнулись традиции народного театра, древнейшая мифология и напряженный эксперимент.

Одна из характерных черт авангардистского сознания - двойственность восприятия мира. Мир художников как бы расколотся надвое: по одну сторону - эстетические каноны "украшательского" искусства, "здоровый смысл" реалистов, фиксирующих видимые, лежащие на поверхности связи явлений. По другую - "новый творческий интуитивный разум", опора на который, по убеждению новаторов, давала возможность проникнуть в самую суть вещей, их первоосновы. Подобное мировидение требовало коренного обновления средств самовыражения и новых контактов с аудиторией - и ряд обновляемых ценностей пополнился различными карнавальными формами и символами.

Следуя традиции народного театра, художники стремились к уничтожению "рампы" и соучастию зрителей на выставках и вернисажах. Пышным названиям символистских сборников и выставок "мирискусников" противопоставлялись сниженно-раешные: "Рыкающий Парнас", "Дохлая луна", "Ослиный хвост", "Мишень" (для критики) и др. Характер взаимоотношений бурлетлян с предшествующей культурой наглядно отражен в бурлескной поэме Хлебникова и Крученых "Игра в аду", в которой авторы стремились к возрождению карнавального, травестийного содержания народной поэзии. Не исключено, что название хлебниковской пьесы "Маркиза Дээс" перекликается с культивируемым С.Судейкиным стилем "маркиза" - галантно-эстетским сочетанием примитива и традиций рококо. Тематика произведения, его образная структура, "грибоедовские" мотивы

как будто подтверждают это предположение. В живописи будетлян находила наиболее полное воплощение концепция тела гротескно-фольклорного реализма. Ср., например, "идольскую маску" деревянных истуканов и каменных баб Н.Гончаровой, передающих мощную энергию и "дикую духовность" вечно рождающей земли. Эта концепция организует и образы М.Ларионова, Д. и В. Бурлюков, А.Шевченко, М.Шагала, раннего К.Малевича и ряда других художников.

Эстетика народной культуры - эстетика праздничности, и этой праздничностью (не праздностью!) была насыщена атмосфера будетлянских выставок и диспутов. Искусства фольклорного типа побуждают зрителя или слушателя начать перекличку с актерами, и зритель становится значимым элементом актерского (художнического) текста. Это "лицедейство" проявилось в самом языке художников. Так, Ларионов, наиболее часто использовавший фольклорный принцип заострения характера, обыгрывает сам предмет изображения, и персонажи картин воспринимаются как традиционные лубочные проказники, непосредственно обращенные к публике. Зритель ощущает себя прямым участником этой игры; смех, рассчитанный на публику, одновременно направлен и на самого смеющегося, что составляет важную особенность народно-праздничного смеха.

В этих гротесках широко применялись принципы снижения, часты и мотивы святотатства, также восходящие к народной культуре средневековья и Возрождения. В разное время М.М.Бахтин и Д.С.Лихачев отмечали одно загадочное обстоятельство в латинской и древнерусской литературе - сплошь и рядом встречаемые пародийные дублеты на все моменты церковного культа и вероучения. "Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере тепелась церковью"¹. Характерны в этом отношении иллюстрации Гончаровой к упоминавшейся поэме "Игра в аду", представляющие собой автопародию на декоративные композиции "Евангелисты". Тенденция Гончаровой и Ларионова к запретным, "кошунственным" темам, их трактовка также свидетельствовали об установке художников на гротескный модус изображения: сниженное, заземленное одновременно возрождает и утверждает.

Преобладание материально-телесного начала в живописи будетлян неотрывно от космического и социального, и носителем

этой стихии, как и в народной культуре, является сам народ, причем народ, как замечал М.Бахтин, "вечно живущий и обновляющийся"². Народному гротеску чужда какая-либо завершенность, гротескный образ запечатлевает явление в его динамике, незавершенной метаморфозе. Гротескное тело противостоит любым канонам, любой статике и законченности, оно перерастает самое себя, стремясь выйти за свои пределы. Подобная динамика характерна и для русского авангарда, более всего опасавшегося стать доктриной, догмой. "Все положения русского футуризма должны были, по мысли его зачинателей, приниматься не как неизменные, вне его лежащие цели, а как начало движения, заключенное в самом футуризме, как регулятивный принцип будетлянского творчества", - свидетельствовал Б.Лившиц³. И нет ничего удивительного в том, что русский футуризм стремился отпочковаться в лучизм, супрематизм, конструктивизм и т.п. И объяснять это явление "неровными отношениями" художников, скажем, вздорным характером Ларионова или "рвностью" Татлина, по меньшей мере наивно.

В манифесте "Почему мы раскрашиваемся", подписанном Ларионовым и И.Зданевичем, прокламировалось: "Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь - и жизнь вторглась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь"⁴. Осознание действительности как художественного процесса, творцами которого стали молодые бунтари, размывало границы между художественным творчеством и системой поведения будетлян. Это создавало возможность расценивать свое появление как "пришествие", восстание стихий, с которыми они себя отождествляли. "Возвращенная к своим истокам, история творится заново", - убежденно писал Б.Лившиц.⁵ "Мы весна как таковая" - в этой емкой формуле Хлебникова выражена суть возрождающего и обновляющего начала будетлянства.

Моделирование новой картины мира сближалось в восприятии будетлян с мифическим "началом времен", противопоставляемым "профанному" эмпирическому времени "приобретателей", функции мифологических героев переносились на непосредственных участников движения. "Ведь мы боги", - утверждалось в декларации "Труба марсиан".

Если схематично изобразить эту "пирамиду богов", то на вершине ее мы должны написать имя Хлебникова - "председателя земного шара", поэта-демиурга, ведающего "день и час, когда мы родимся вновь". Ср. образ "пастуха", властвующего "стадами душ", идущего "по людским глинам" в текстах Хлебникова, его перестановку своих инициалов "Х.В." вместо "В.Х." и серьезное отношение к шутовской "Коронации Председателя Земного Шара", устроенной имажинистами в харьковском театре. Таких примеров можно привести множество. Однако менее всего здесь можно говорить о мании величия. Образ поэта многофункционален: если центральная его функция по вертикали - воссоединение, накопление социально-эстетического опыта предшествующего мирового развития, то по горизонтали - объединение всех народов на основе свободы и братства. В разгар первой мировой войны Хлебников писал: "В эти дни я был пустой обоймой и хотел все имена, все славы и все подвиги земного шара, как новые заряды, как будущие выстрелы, вложить в пустую обойму своей души, моих сегодняшних дней". Единство личного и общего концентрируется в формуле Хлебникова "Юноша-Я-Мир". Дополнительно надо заметить, что "юноша" - один из устойчивых хлебниковских образов, чье означаемое - "будетлянин". И формула эта наглядно отражает ценностную структуру будетлянства. Творчество Хлебникова, если говорить только об авангарде, вобрало в себя все искания новаторов, органично переплестило их в стройную художественную систему; Хлебников - это целое, тогда как творческие завоевания других будетлян - лишь часть этого целого.

Следующие ступени на нашей воображаемой иерархической лестнице займут будетляне "Гилеи", видевшие в себе потомков скифов, богатырей, вышедших из камней и скал. Это убеждение утверждалось путем актуализации легенды Геродота о Скифе, младшем сыне Геракла, и древнерусских сказаний об исчезновении витязей на Святой Руси. Приведенные мотивы, разнообразно варьируясь, пронизывают тексты Хлебникова, встречаются и у Каменского, Лившица, Д.Бурлюка, Крученых, сливаясь в устойчивый коллективный миф, взаимодействующий с биографией поэтов и художников. Показателен в этом отношении и "Автопортрет" А.Лентулова (1915), художника, хотя в "Гилею" не входившего, но чрезвычайно ей близкого. Изобра-

женный на холсте богатырского сложения добрый молодец облачен в старинный узорчатый кафтан, в котором, однако, угадывается желтая футуристическая кофта.

"Буйной кобылой с черноземов России", былинным богатырем, идущим "шагами силача" в будущее, предстает Д.Бурлюк в одноименном стихотворении Хлебникова: "Ты, жирный великан, твой хохот прозвучал по всей России...//Двигал ты глыбы волн чугуна//Одним своим жирным хохотом...//И, богатырь, ты вышел из кургана//Родины древней твоей". Деяния "первопредка - культурного героя" обрисовываются в духе народного гротеска: подчеркивается производительная сила земли и глины, телесное гиперболически преувеличено, и преувеличение это носит положительный, утверждающий характер. Этот портрет соответствует и бытовому поведению "богатыря Гилеи". Вот как описывает Лившиц жизнь Бурлюков в свем имени: "Все принимало в Чернянке гомерические размеры. Количество комнат, предназначенных неизвестно для кого и для чего,.. количество пищи, поглощаемой за столом походя, в междуед, всяким, кому было не лень набить себе в брюхо еще кус. Чудовищные груды съестных припасов, наполнившие доверху отдельные ветчинные, колбасные, молочные и еще какие-то кладовые, давали возможность осмыслить самое существо явления. Это была не пища, не людская снедь. Это была первозданная материя, соки Геи, извлеченные там, в степях, миллионами копошащихся четвероногих" ⁶. "Огромная лапища", физиологизм, фамильярное "деточка", с которым Д.Бурлюк обращался к окружающим, независимо от их возраста - все это не раз отмечали в воспоминаниях современники художника. Эротические мотивы стихов и картин Бурлюка, отражающие "инстинкт здорового самца"⁷, бурлюковское "обжорство" - факторы основанного на фольклоре раблезианского смеха. В этом "акте еды" отражена "ликующая встреча с миром", где граница между человеком и миром стиралась "в положительном для человека смысле" ⁸. Если Бурлюк выступает в стихотворении Хлебникова в роли теурга нового искусства, то Крученых характеризуется поэтом как "очаровательный писатель - Бурлюка отрицательный двойник". Едва ли и этот образ объясним сложными взаимоотношениями поэтов. Ведь в таком случае становится еще более непонятным соподчинение взаимоисключающих характеристик. Здесь несомненную

важность приобретает мифологический подтекст, открывающий возможность комментирования текстов этого самобытнейшего русского поэта. "Отрицательный двойник" Бурлюка - это мифологический "первопредок", сочетающий черты демиурга и шутовского дублера в одном лице. Возможность такого слияния объясняется в фольклористике тем, что действие в сказочно-мифологических циклах отнесено к "началу времен", которое и легализует озорство трикстера. В архаическом фольклоре этот герой нередко выступает в роли брата-близнеца культурного героя; наделенный демонически-комическими чертами, он пародирует высокие деяния первопредка. Комизм трикстера универсален: он направлен на жертв, им одураченных, и на себя самого. Тип двойника культурного героя известен многим мифологиям. Этот образ получает продолжение в героическом эпосе, плутовском романе и литературе Возрождения. Следовательно, "обратная" связь Бурлюк - Крученых указывает на амбивалентный характер будетлянской эстетики: отрицание и утверждение, возрождение.

В полном соответствии с теоретическими установками "Гилей" строится и "творческая биография" Крученых, характерной чертой которой является "двойное видение" человеческой жизни. Поведение Крученых "в письме" и в жизни свидетельствовало о хорошем знакомстве поэта с самыми разными смеховыми формами народной культуры. Так, в Древней Руси была известна типично русская форма смеха - балагурство. Принимая на себя обязанности балагура, смеющийся постоянно должен был поддерживать свою репутацию непрекращающимися шутками, насмешками над окружающими и над собой. "В этой "смеховой работе", - пишет Д.С.Лихачев, - большое значение имеют реплики слушающих - балагур как бы становится актером в театре, где играют и сами зрители"¹⁰. Балагурство разрушает значение слов, коверкает их внешнюю форму. Балагур даст неверную этимологию или связывает слова, похожие лишь внешне.

Вся "поэтическая сушеная" Крученых, подбадриваемого ничего не понимающей критикой, - это постоянное опрокидывание в смеховой мир всякой условности, ходячих истин и установленных норм. Другими словами, поэт ведет себя в мире обывательского благополучия (т.е. в мире "видимом") так, как следовало бы

вести себя в мире "настоящей культуры". Теург, овладевший магией звуков, он видит то, чего не знают другие. Его мир возвращен к высшей реальности, где дух поэта освобожден от оков разума. "Я смею". "У меня изумрудно неприличен каждый кусок//Костюм покроя шокинг...//Я в зеркале не отражаюсь", - уверяет читателя поэт и предупреждает: "читать в здравом уме возбраняется".

Дурачество, глупость, сочинение "небылиц" - важный компонент древнерусского смеха. "Небылицы" "перевортывают" действительность и создают "небыль" - кромешный мир с нарочито подчеркнутой алогичностью. Дурачество - обнажение ума от всяких условностей и привычек, ведь функция смеха - обнаруживать правду, выявлять противоречие между сущностью и личиной. Напомню, что в старину смеху "приписывалась возможность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова"¹¹.

"Эстафета смеха", принятая Крученых, используется исключительно в рамках народной традиции¹²: смех его направлен на осмеиваемое и на себя самого. Не случайно в большинстве его стихов в роли "лирического героя" выступает сам поэт, часто оказывающийся в абсурдном положении. Ориентацию Крученых на народный гротеск подтверждает самая специфика образов: их гиперболическая телесность "открыта" к миру, акцентируются именно те ее части, где, как говорил М.Бахтин, "мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир"¹³. Фамильярно- площадная речь поэта резко противопоставлена официальной, раскрепощая все "запретное", отрицаемое "академическим" искусством и его канонами. Характерно пожелание Крученых, высказанное им по поводу упомянутой оперы в письме к М.В.Матюшину: "Хорошо, может быть, было, если бы действующие лица говорили грубо и вниз"¹⁴.

Написанное еще в "дофутуристический" период, хлебниковское "Заключение смехом" приобретало для будетлян, несомненно, программное значение. Приведу строки из опубликованного в 1913 году (сб. "Мирсконца") стихотворения Крученых:

Куют хвачи черные мечи...
Их мечи не боятся печи
Ни второй свечи
Ни шкуры овчи
три
ни крепких сетей
огни зажгли смехири

стучат извнутри староверы
огнем кочерги.
У них нет меры...
крыши звон стучат.

Попробуем извлечь архетипический смысл этого текста, сравнив его со славянским поверьями, приводимыми А.Н.Афанасьевым: "В разных местностях России, когда находит дождевая или градовая туча, поселяне, желая отворотить ее от своих зреющих нив, выбрасывают из хаты сковороду (звон сковороды, тазов и прочих металлических сосудов - эмблема грома) и помело, лопату или кочергу"¹⁵. Это сравнение позволяет нам рассматривать картину, изображенную Крученых, как метафорическую реализацию языческих представлений. В таком случае хвачи-будетляне сопоставимы с громом и дождем, обрушившимся на крыши суеверного староверческого быта, и противопоставлены колдовским атрибутам - свече, овчиной шкуре. Разбирая это стихотворение, Хлебников писал: "Итак, смысл России заключается в том, что "староверы стучат огнем кочерги", накопленного предками тепла, а их дети смехачи зажгли огни смеха, начала веселия и счастья".

Органически присущее Крученых карнавальное мироощущение, стирающая грани между художественным творчеством и структурой поведения, привело впоследствии поэта к трагедии. Известно, пока карнавал совершается, для участников нет другой жизни, кроме карнавальной. От него не уйти: карнавал не знает границ. Карнавал - реальная, но временная форма самой жизни. И закономерно, что спустя некоторое время после октябрьских событий Крученых оказался в положении "между небом и землей". Происшедший в стране политический переворот перепутал все координаты: "антимир" стал вполне реальным миром, кто был никем, стал всем. Алогизм, абсурд, мифологизация действительности стали если не официально закрепленными, то достаточно осязаемыми нормами новой культуры. Осмеивать стало некого, да и небезопасно. Инертность балагура столкну-

лась со статикой нового классицизма. Бурная бюджетлянская весна была позади...

Примечания

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 18; Лихачев Д.С., Панченко А.М. Поньырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 8-12. Я не стал бы останавливать внимание на вещах широко известных, если бы с этим не были связаны ошибочные, как представляется, суждения в трактовке бюджетлянских текстов.

2. Бахтин М.М. Указ. соч. С. 24.

3. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 480.

4. Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967. С. 173.

5. Лившиц Б. Указ. соч. С. 321.

6. Лившиц Б. Указ. соч. С. 323.

7. Голлербах Э. Поэзия Давида Бурлюка. Нью-Йорк, 1931. С. 17.

8. Бахтин М.М. Указ. соч. С. 305. Представляется не лишним напомнить об этом "душенприказчику" Бахтина В.Кожининову, и по сей день не прекращающему злобных нападок на русский авангард. Не отстают от критика и авторы вузовских учебников, с удивительным единодушием трактующие хрестоматийное стихотворение Бурлюка "Каждый молод, молод, молод" как образец антиэстетизма, эпатажа и пр. и пр.

9. См., например, работы Е.М.Мелетинского: Поэтика мифа. М., 1976; Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл Ворона. М., 1979; Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

10. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Смех в Древней Руси. С. 35

11. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 135.

12. Речь, понятно, идет лишь о той стороне творчества Крученых, которая обозначена в заглавии.

13. Бахтин М. Указ. соч. С. 31. В качестве ближайшей аналогии можно указать на поэтические образы Д.Бурлюка. Ср. также изображение бюджетлянских силачей в декорациях Малевича к опере "Победа над солнцем"; попутно отметим, что хлебниковский пролог к опере явно перекликается с выступлением зазывалы, балаганного "деда" из юмористического ярмарочного фольклора.

14. Цит. по: Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 158.

15. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу Т. 3. М., 1869. С. 458. О козьей шкуре, печи и проч. колдовском реквизите см.: Там же. С. 460-461 и след.

ЗАУМЬ: ...КРАТНЫЙ КУРС ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

Появление заумной поэзии в 1913 году произвело шум в столичных литературных кругах. Журналисты респектабельных газет наперебой упражнялись в издевательствах по поводу футуристов вообще и по поводу зауми в частности. Исключение составлял постоянный оппонент футуристов Корней Чуковский. Он писал о Крученых: "... Пусть другие смеются над ним, для меня в нем пророчество, символ наших будущих дней. Иногда мне кажется, что если бы провалились мы все, а остался бы один только он, вся наша эра до ниточки сбереглась бы для грядущих веков" (1914).

В 1983 году, во время нашей встречи, 90-летний могиканин русского авангарда Виктор Борисович Шкловский уже не мог вспомнить всех обстоятельств своего дебюта. Но именно он в 1913 году сказал о футуристах: "... Это ясновидящие, они большими нервами чувствуют приближающуюся катастрофу".

Как видим, умудренный литературный боец Чуковский и "полустудент-полугимназист" Шкловский сумели увидеть и само литературное явление и то, чем оно было вызвано к жизни. А ведь пустяк - детская считалка, какой-нибудь "шишел-мышел - этот вышел".

Вслед за считалками идут не менее древние загадки и чародейские напевы. Все это было известно Хлебникову и Крученых, у Хлебникова русалка читает учебник Сахарова, то есть, очевидно, "Сказания русского народа" И.П.Сахарова, где эти напевы и собраны. Итак, заумь только появилась и Крученых только занялся сам, как он всегда занимался, теорией (его теорию я бы назвал конспективной, ибо это всегда очень быстрая и краткая систематизация и такие же выводы), как Шкловский пишет тоже краткую, но сильно аргументированную работу с подбором примеров зауми и - главное - отношения к заумным (в данном случае - непонятым) словам. Тут имена Лермонтова, Гончарова, Горького, Розанова, Вяземского, Кнута Гамсуна и др. На основе примеров, приведенных Шкловским, а также Крученых, Якубинским, высказываний Хлебникова, можно сделать вывод,

что существует неосознаваемая порой потребность в зауми, в "непонятном". Кстати, эта потребность удовлетворялась и поддерживалась до 17-го года у православных, мусульман и иудеев отчасти в богослужениях, у северных народов - в шаманизме и т.д. Снятие (отнюдь не философское ...) этого рода "зауми", перевод всех ритуалов в "понятное" было непредсказуемо по последствиям. Хотя Хлебников еще в 1919 году констатировал: "Желание "умно", а не заумно понять слово привело к гибели художественного отношения к слову. Привожу это как предостережение".

Как и многие другие предостережения, оно не было воспринято. То, что обращение со словом не шуточки, можно показать на очень простом примере. Возьмем аббревиатуру и некоторые виды сложносокращенных слов. В первом случае остаются начальные буквы, которые якобы называют то, что обозначается полными словами. На самом деле аббревиатура - уже слово, и оно живет по другим законам, нежели те слова, которые заменило. Буквы откололись - образовали новое качество. И вот, пожалуйста ЦДЛ - это не Центральный дом литераторов, а место, где, может быть, что-то cedят, а, может, кто-то сидел, возможно, что это сломанные, выпрыгивающие клавиши рояля; ВЦИК по звуку напоминает цык и уж точно приבלатненный плевок между зубами, МУР не случайно боролся с "Черной кошкой", я не говорю уж о таких угрожающих аббревиатурах (не даром они постоянно мснялись, как ЧК, ГПУ, НКВД, КГБ: передергивающийся затвор винтовки (в первом случае), бесшумные шаги (во втором), ликвидация (в третьем), вальжная неподотчетность гранитных глыб (в четвертом). Сравни - чекисты, гэлэушники, энкавэдешники, кагэбэшники.

Такая же история со сложными сокращениями: Госстрах - не государственное страхование, собес - не социальное обеспечение. Первое не расшифровываю в виду понятности, второе может трактоваться как "совместно с бесом", или, если учесть оглушение звонкой, как "со", но "без", что соответствует действительности.

Еще об аббревиатурах: ЛЕФ, конечно, подразумевался лев (оглушение звонкой), хотя оппоненты тут же прибавили букву Б и получилось - БЛЕФ; ОПояЗ (не случайно в сочетании со сложносокращением, ибо работали лингвисты) - при оглушении

- ОПОЯС - то есть "опоясывающая" теория. Конструктивисты не заметили в своем увлечении подгонкой под существующие аббревиатуры, типа ЦК и ЦКК, что ЛЦК (литературный фронт конструктивистов) - анаграмма с редукцией гласных в духе Сергея Прокофьева (известно, что великий композитор любил пользоваться в частной переписке одними согласными).

Значимость аббревиатур, конечно, была замечена. Как бы противовесом названным выше служили аббревиатуры, придуманные совсем другими людьми. Эти аббревиатуры представляли собой уже готовые слова, очень точно, с известной долей иронии, отражающие положение дел. Например, существовавшее в 20-е годы в Ленинграде объединение ХЛАМ расшифровывалось как - художники, литераторы, артисты, музыканты; уже тогда остроумным людям было ясно, что "хлам" вскоре будет выброшен на свалку. Очень тонкая аббревиатура была вынесена в название известного детского журнала "Чиж" - "чрезвычайно интересный журнал", однако в другом случае - "чрезвычайно интересная женщина", что тоже неплохо. Сейчас сосуществуют обе тенденции, кажется, с преобладанием второй: так группа литераторов в Барнауле объявила свою местность эпицентром российского авангарда (ЭРА), может и впрямь эра! Автор этих строк организовал в Тамбове АЗ - академия зауми, но одновременно и признание необходимости начинать с азов. Появилось немало аббревиатур подобного рода. На мой взгляд, это признание прав зауми.

Хлебников в "Своеси" писал: "Во время написания заумные слова умирающего Эхнатэна "Манчь! Манчь!" из "Ка" вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто". Но это не значит, что они ничто для воспринимающего. Как заметил Игорь Терентьев о заумных стихах: "К ним прилипнет содержание!", а Роман Якобсон говорил, что заумные слова ищут свое значение.

Таким образом, новость в 1913 году состояла в том, что заумный язык, существовавший как бы "в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе" (В.Шкловский), был переведен в открытое состояние.

Алексей Крученых в книге "Фонетика театра", изданной в 1923 году, писал: "Временем возникновения Заумного языка, как явления (т.е. языка, имющего не подсобное значение),

на котором пишутся целые самостоятельные произведения...
следует считать декабрь 1912 г., когда был написан мой ныне
общеизвестный, -

Дыр-бул-шул (так у Крученых - "У" вместо "Ы")
убещур
скум
вы-со-бу
р-л-эз.

Это стихотворение увидело свет в январе 1913 г. в моей книге "Помада". Несмотря на столь точное указание о появлении зауми, вопрос этот не столь прост. В том же 13-м году произошло еще несколько событий: вышла книга Антона Лотова "Рескорды" (как установил Н.И.Харджиев, это был псевдоним Константина Большакова), Константин Большаков (уже без псевдонима) дебютировал книжкой стихов "Сердце в перчатке", в которой было стихотворение "Городская весна", где заумные слова соседствовали с обычными. В том же году художник-лучист Михаил Ларионов издал сборник "Ослиный хвост и Мишень", в котором некто С.Худаков превозносил Лотова, замечая между прочим, что его стихи написаны в 1912 году, и утверждал, что Крученых, Маяковский и Хлебников не внесли ничего нового. Наконец в 1913 году произошло трагическое событие - умерла от белокровия выдающаяся поэтесса русского авангарда Елена Гуро, а элементы зауми были и в ее стихах...

Как бы то ни было, а 13-й год в самом деле оказался годом рождения зауми. И в дальнейшем Крученых и Зданевич активно сотрудничали, развивая, каждый в своем роде, заумную поэзию. Позднее к ним примкнул Игорь Терентьев. Но это было уже после революции, а пока Крученых активно вербовал в свои ряды все новых соратников: явно под его влиянием к зауми обращались художник Ольга Розанова, филолог Роман Jakobson (его стихи под псевдонимом В.Алягров были напечатаны в 1916 г. "Заумной книге" Крученых).

Но у истоков зауми стоял Хлебников с его опытами со словом, отмеченными исследователями еще до 1908 года. Как универсальный поэт он не мог остановиться на одном приеме, заумь

была лишь составляющей созданного им огромного художественного мира.

Нельзя сказать, что и для Крученых, Зданевича или Терентьева заумный язык был единственным. Часто он использовался как прием отстранения (или остраннения). С той же целью он принимался во внимание Хармсом и Введенским. Хотя оба поэта тяготели к заумным "конструкциям" вообще. "Чистым" заумником нельзя назвать даже Александра Туфанова, хотя он активно занимался теорией и практикой заумной поэзии и издал весьма интересную книгу "К зауми" (1924 г.).

Отдельная и большая тема - творчество Крученых, с тридцатых годов избравшего внешний образ чудака и коллекционера, но оставшегося сдавшимся поэтом, умершим анаграммно (1886 - 1968), в "свои цифры" как заметил В.Соснора. Присутствие Крученых было ощутимо в атмосфере годов, называемых 60-ми. Если Николай Глазков, входивший в его окружение гораздо раньше, воспринимал заумь отчасти юмористически, но при этом проявлял всегдашнюю свою тонкость слуха, то более молодые тогда Владимир Казаков, Геннадий Айги, Генрих Сапгир, Игорь Холин - относились к мэтру футуризма иначе. Это отношение отразилось и в их творениях, и в прямых высказываниях.

В последнее десятилетие на Западе появляются работы, посвященные Крученых. Им занимались такие исследователи, как Марцио Марцадури, Роземари Циглер. У нас же все впереди: обследование словаря Крученых, анализ его вклада в понимание языка как звуко-высотной системы (интересно было бы соотнести крученыховскую речь на согласных и таких гласных как ю (ju) с кавказскими языками и языками Юго-Восточной Азии), с другой стороны в обстоятельном описании нуждаются многообразные связи творчества поэта-художника с живописными системами XX века, особенно с беспредметничеством. Параллель: заумдадаизм лежит на поверхности, хотя французские, немецкие и иные дадаисты у нас почти неизвестны.

Открытый выход в заумный язык кончился в 30-е годы. В печатном варианте могла остаться лишь одна грань - иноземные слова и топонимика, использовавшиеся некоторыми поэтами, впрочем, без осознания иноземных слов заумными.

В 60-е годы началось возрождение зауми. Блестящим развитием заумничества стало творчество Владимира Казакова. Несмотря на непосредственное влияние Крученых, Казаков шел собственным путем, сохраняя удивительную чистоту присущего ему лиризма.

Г.Сапгир и И.Холин снова вернули в заумь детское время, соединенное с иронией "барачной школы". Р. Никонова и Сергей Сигей, не только поэты, но историки и исследователи авангарда, вошли в заумь из глубины затененного, но чистого пространства.

До сих пор речь шла в основном о зауми как языке. Однако заумь в литературе может толковаться расширительно, а определение "заумный" выдвигаться как синоним определений "абсурдный" и "алогичный" при описании, скажем, драматургии Хлебникова, творений Василиска Гнедова, Хармса, Введенского, пьес Вл.Казакова. В этих случаях мы можем говорить о заумности ситуаций и самой структуры текста. Полагаю возможным говорить также о заумном синтаксисе, характерном, например, для стихов Пастернака. Дружба Пастернака и Крученых - еще невыявленная страница. Думаю, что Крученых читал в Пастернаке не только человека и поэта вообще, но и тайного заумника!

Еще в 1972 году Ю.М.Лотман в книге "Анализ поэтического текста" писал: "Бытующее представление о зауми как об бессмыслице неточно уже потому, что "бессмысленный (то есть лишенный значений) язык" - это противоречие в терминах." "Серьезные" критика и литературоведение, конечно, не вняли. Для них и сам структурализм, вносящий ясность относительно того, что все есть структура, был заумью. Между тем заумь, свободная от каких-либо конъюнктурных поползновений (спроса-то на нее нет ни здесь, ни далече), развивалась своим чередом, то есть затрудненно, шероховато.

Л И Т Е Р А Т У Р А

- Чуковский К. Футуристы // Чуковский К. Собр.соч. В 6 т. Т.6. М., 1969.
Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990.
Хлебников В. Творения. М., 1986.
Об аббревиатурах ср.: Боровой Л. Путь слова (очерки и разыскания). М., 1974.
Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988.
Крученых А. Фонетика театра. М., 1923.

Туфанов А. К зауми. Пб., 1924

Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Якубинский Л. Избранные работы. М., 1986.

Яacobсон Р. Работы по поэтике. М., 1987 ("Заумный Тургенев" и "Новейшая русская поэзия").

Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Григорьев В. Заумец и Главздрасмысл. Рукопись.

Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания, 1963, №1.

ВЗРЫВ СОЗНАНИЯ И МОТИВ БОМБЫ У РУССКИХ ФУТУРИСТОВ

Искусство авангарда расширило традиционные границы человеческого познания и сделало это стремительно быстро. В сжатый, словно пружина, срок, оно со всей силой и энергией молодого искусства выстрелило в будущее, надолго опередив свое время, превратив все времена в единое космическое Время, в котором человек стал необычайно свободным, "будетлянским силачом", утверждающим, что "мир погибнет, а нам нет конца".¹

Время, аккумулировавшее в себе энергию взрыва, длилось недолго. Перелом обозначился после русско-японской войны, после Цусимы, после броненосца "Потемкина", оглушающих взрывы которых прозвучали роковым знаменем. Цусимское сражение эффектно разыгрывалось на ярмарочных балаганных подмостках в Санкт-Петербурге и Лондоне - игрушечные русские крейсера взрывались под фейерверки и снопы огня.

Трагическое время, стремительно катившееся к войне и революции, в начале 1910-х годов словно приостанавливает бег. "В романах Льва Толстого, - пишет Евгений Замятин, - бомба, упавши, прежде, чем взорваться, всегда долго крутится на месте, и перед героем, как во сне, проходят не секунды, а месяцы, годы жизни. Бомба революции упала в феврале 1917 года, но она еще долго крутилась, еще долгие месяцы после этого все жили, как во сне, в ожидании самого взрыва, когда дым этого страшного взрыва наконец рассеялся - все оказалось перевернутым - история, литература, люди, славы..."²

Последний уцелевший в Цусиме крейсер "Аврора" выстрелом носового орудия обозначил этот страшный взрыв "долго крутящейся" бомбы.

Революционный взрыв в сознании произошел, однако, по Андрею Белому, задолго до социальной революции, нарастающий гул которой первыми ощутили художники. Оставив в стороне конкретную историческую фактуру этого Взрыва, посмотрим, как отозвался он в умах футуристов, художников и поэтов,

буйные манифесты и эпатажные выходки которых привлекали к себе внимание русской публики.

"Садок Судей" (1910), где был напечатан знаменитый "Зверинец" Велимира Хлебникова, первый футуристический сборник в Петербурге, по словам Матюшина, явился бомбой, брошенной в собрание мистиков у Вячеслава Иванова.³ Его рассовывали футуристы по карманам пальто собравшихся на одном из вечеров в Башне. Правда, ожидаемого ими эффекта разорвавшейся бомбы "Садок Судей" не произвел, а был принят за милую рождественскую хлопушку веселых молодых людей, но таков был холодный, неприступный Петербург, замкнувшийся в башне из слоновой кости; московский же манифест футуристов 1912 года - "Пощечина общественному вкусу" - привлек большее внимание, может быть, потому, что открыто призывал сбросить с парохода современности Пушкина, Достоевского, Толстого...

М.В.Матюшин в своих воспоминаниях сравнивает петербургский сборник с бомбой. В сознании русского общества бомба была символом террористического акта еще со времен народо-вольцев. Сравнение Матюшина сегодня кажется метким и емким. "Садок Судей" и другие футуристические издания тех лет действительно произвели взрыв в русской культуре, обозначив рождение авангарда.

"Терроризм" выходок футуристов, отмежевывавшихся от символистов, для нас имеет прежде всего историко-литературное значение. "Эстетический эксперимент" А.Белого и визионерские пророчества А.Блока одновременно с "постсимволистскими" творениями В.Хлебникова разрушили понятия символизма и футуризма как узкоцеховых определений в искусстве.

Петербург в романе Андрея Белого волнуется, рассыпаясь в первичный хаос материи, пронизывается весь гулким длинным фабричным гудком, бесконечным эхом в ушах - уууу-уууу ... Бедный Николай Аполлонович, словно пушкинский Евгений, чувствует себя разъятым, поглощенным Петербургом, превращенным его сознанием в тяжелую мозговую игру, сотрясающую тесную черепную коробку сенаторского сына." ...Комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной, а сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного

стола, называемой "солнцем сознания".⁴ Н. Бердяев, говоря о кризисе современного искусства, пишет, что Белый был у нас "единственным настоящим, замечательным футуристом". Философ видел "футуристическое" у Белого прежде всего в разложении, распылении Человека и Космоса на составные элементы, в исчезновении целостности вещей, которые теряют границы привычного измерения - "человек может переходить в лампу, лампа - в улицу, улица проваливалась в космическую бесконечность", - пишет он о романе "Петербург".⁵

Не это ли мы видим у "настоящих" футуристов - Маяковского, Хлебникова, Филонова, Гончаровой, других? И у них образ Города строится на антропоморфных уподоблениях (у Маяковского: "улица провалилась, как нос сифилитика"; ср. также живописный автопортрет поэта (1915 г., масло, дерево). Ими, так же как и Белым, остро ощущалась гибель старой культуры. "Смерть искусства" - так называлась книга Василиска Гнедова, заканчивавшаяся пятнадцатой поэмой - белым листом бумаги - *tabula rasa* культуры, бесконечная возможность начала. Старая культура должна была разрушиться, ибо, по словам Александра Ивановича Дудкина, героя-террориста романа "Петербург", "период истории изжитого гуманизма закончен, и культурная история стоит перед нами, как выветренный трухляк: наступает период зверства, пробивающегося из темного народного низа (хулиганство, буйство апашей), из аристократических верхов (бунт искусств против установленных форм, любовь к примитивной культуре, экзотика)"⁶.

Кризис культуры, искусства ощущался в 1910-е годы многими художниками, поэтами, философами. Бердяев сравнивал Пикассо кубистического периода и Андрея Белого, приводя их как пример крайнего анализа формы, разъятия покровов вещей, и, в конечном итоге, исчезновения образа Божьего. "Но новое творчество будет уже иным, - заканчивает он свою статью о Пикассо, - оно не будет уже пересекаться притяжением и тяжестью этого мира. Пикассо - не новое творчество. Он конец старого"⁷.

Та же мысль прослеживается у Павла Филонова, отказывавшего Пикассо в подлинном творчестве, он для Филонова - завершитель.⁸

Н.Н. Пунин провозглашает: "Пикассо не может быть понят как день новой эры".⁹ Ждали новых небывалых форм, предвосхи-

шали рождение нового искусства. Но сторонились прокрустова ложа "формы" как чего-то мертвого, механистичного. Так, Филонов говорит о природной органике живописной ткани своих работ, своеобразной биосделанности. Хлебников любит слово, которое "плодит другу звучных ему камней", самовитое слово. У него язык мудр, поскольку сам является частью природы.

"Взрыв" старой отжившей формы у них осознается как состояние, в котором энергетический импульс как бы постоянно разрывает твердую броню оболочки, не давая сгуститься разреженному воздуху свободы.

В романе Белого бомба предстает как метаметафора, она нужна не столько для террористического акта (ведь когда взрыв происходит, то ничего, по существу, не оказывается подорванным - все уже как бы взорвалось в сознании), сколько для создания состояния перманентного взрыва. Как навязчивый образ возникает в затуманенном мозгу Николая Аполлоновича видение бомбы:

"Все, все, все: этот солнечный блеск, стены, тело, душа - все провалится; все уже валится, валится; и - будет: бред, бред, бред, бездна, бомба.

Бомба - быстрое расширение газов... Круглота расширения газов...

- "Пепп..."
- "Пеппович..."
- "Пепп..."¹⁰

Пепп, Пеппович, Пепп - своего рода звукопись прыгающего мячика бомбы, заумный язык, которым Андрей Белый пользуется, как и в перевертне "Шишнарфэ" - "Енфраншиш". Эти опыты Белого напоминают языковое новаторство Хлебникова 1910-х годов.

"Все слова на "еры" тривиальны до безобразия: не то"и"; "и-и-и" - голубой небосвод, мысль, кристалл; звук и-и-и вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином", - эти эмоциональные рассуждения на страницах Белого созвучны хлебниковской теории о начальной букве слова, задающей ему направление, смысл.¹¹

Бомба - символ начиненного переменахми взрывоопасного ядра, обладающего энергией колоссальной разрушительной силы, - вручена красному шуту Домино - несчастному "маленькому Евгению". И это как бы символ трагичности, безысходности его будущего.

"- Ай-ай-ай, что такое "я - есмь?"

- Я есмь? Нуль ...

- Ну, а нуль?

- Это, Коленька, бомба..."¹²

В статье "Кризис мысли" (1918) Белый так определяет этот трагизм взрыва сознания: "Николай Аполлонович необходимость разрыва в себе ощущает движением проглоченной бомбы; в нем нет воли к разрыву; в неволе разрыва и в противлении ветхой формы сознания жизни; сознания, да и сама жизнь в нем кривится: оттого-то сенаторский сын гримасирует на страницах романа; пришло время дерзания: если мы не воспримем его, все равно мы его ощутим - ощутим проглоченной бомбой; над собой должны мы взлететь: не взлетим - разорвемся. Жизнь рвется, шатается"¹³

"Бросить бомбу в самое быстротекущее время"¹⁴ - вполне футуристический вызов времени в духе Хлебникова и Крученых, их первых манифестов.

Таким образом, стремительное расширение границ сознания, подобно быстроте расширения газов после взрыва бомбы, ощущаемое человеком, и есть тот взрыв, превращающий все в хаос. Поток движущихся частиц, предельное расширение границ, стремительность и легкость полета, отрыв от брэнной оболочки - вот следствие этого взрыва.

"Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение "отрыва от шара Земли", - писал Малевич в письме к Матюшину, предполагая создать в будущем планеты - дома для землянитов"¹⁵. Малевич вышел за ноль форм, сумел из рассыпавшегося хаоса беспредметности выделить первоэлементы формы, "действующую часть средств". Он строит мир, как в первые дни творения. На чистом белом полотне возникает стройный космос - от него веет астральным холодом, леденящим

душу. Ветер мирового пространства гуляет и по улицам "Петербурга". Все дальше и дальше разносится освобожденный дух человека, сознание его, лишенное прежних исторических границ.

А.Крученых в 1916 году вместе с О.Розановой издает "Вселенскую войну Ъ", сопровождая супрематические формы, заумную живопись заумными стихами. Заумный язык во "Взорвале" написан рукой художницы О.Розановой, а в "Мирсконца" - М.Ларионовым. Строки и буквы разметались по листу, создавая ощущение трепета, взрыва не только в самом шрифте, рисунке букв, но и в построении фраз, расстановке слов. Буквы, рассеянные в пространстве листа, приобретают автономное значение "речезвука" - самостоятельных единиц действия, подобно супрематическим элементам в космических полотнах Малевича.

"Взорваль" - неологизм Хлебникова - означает бомбу, вслед за "взропщем" своим "вз" выражая возмущение, имитируя движение бомбы. В этой книжечке Малевич поместил свою литографию "Гибель человека одновременно на железной дороге и от аэроплана", рисуя сдвиговой формой взрыв рассыпающихся в разные стороны пропеллеров, крыльев, рельсов.

Аэроплан, самолет, так восхищавший будетлян, - "неболетун синевы" - в первую мировую войну стал железным "ангелом смерти". Именно тогда стали сбрасываться с них бомбы. "Мистические образы войны" Гончаровой - это падающие на Город ангелы из Апокалипсиса, с камнями в руках, аэропланы над городом с ядрами бомб; ангелы, как аэропланы, вызывающие ощущение вселенской катастрофы, кары небесных сил - такова война у художницы. Аналогичное уподобление образов - падающие аэропланы и люди - в альбоме "Война" Розановой 1916 года.

Аэроплан, как и бомба, становится у художников образом смерти. В работах того времени они все чаще стремятся приподняться над горизонтом, охватить пространство. Возникает образ летящего человека, оказывающегося в невесомости - у Шагала, Малевича, Филонова, Гончаровой, Розановой, Кандинского ...

Взрыв, разлом изнутри форм вызвал цепную реакцию разрушения, этот нарастающий ритм гибнущей старой культуры ширится с гулом надвигающейся военной и социальной катастрофы

фы. Хочется подчеркнуть катастрофичность сознания интеллигенции того времени.

Но взрыв, как известно, обладает не только разрушающей, но и созидающей силой. Катастрофичность, трагизм взрыва сознания одновременно были знаком и этой силы. В одной из статей, появившихся сразу после смерти Хлебникова, Лев Арэнс пишет: "Хлебников - длительная непрерывь взрыва шрапнели во всех направлениях... Он претворил германское учение о прерывности" ¹⁶

Итак, если взрыв сознания и мотив бомбы выступают в творчестве и жизни русских футуристов в качестве определенного знака, развернутой метафоры их деятельности, то Хлебников, таким образом, является эпицентром взрыва. Поэт отчасти лишен воинственности, его "не холит уже та или иная взорванная заповедь". Он - "король государства времен".

Хлебниковские статьи "О расширении пределов русской словесности", "Лебедия будущего" и другие проникнуты тем же пафосом расширения границ сознания, он хочет основать отряд "мозгопашцев", говорит, что мозг человека будущего должен стать мозгом вселенским, а не только русским. "Словотворчество - взрыв языкового молчания глухонемых пластов языка," - формулирует Хлебников, создавая свою периодическую систему Слова. ¹⁷

Связь образов поэта, неожиданные парадоксальные метафоры, его неподобные подобия рожают яркие ассоциации, смысловую многозначность, создают молниеносное, сверхбыстрое продвижение мысли по тексту. Н. Башмакова говорит о полисемантической "как феномене стремительной экспансии - конденсации... феномене внутренней, образной формы слова как ядра". ¹⁸

Образ заряженного ядра колоссальной силы открывает целую цепочку перевоплощений, уподоблений этому ядру. Это снаряд и полет, разрыв и выстрел, катастрофа и революция, начало и центр и т.п. Главным для Хлебникова среди них оказывается взрыв как творящая сила, исторгающая энергию, обладающая возможностью творения. Но это также и гигантская временная протяженность взрыва, продолженного в бесконечность ("длительная непрерывь").

Поэт называет конкретные имена русских бомбистов, революционеров-анархистов. Террористический акт окрашен у Хлебникова отчаянием, безумной смелостью. Он предвосхищает будетлянский "Взлом вселенной". Пафос вселенского замаха, амплитуда всеобщего и конкретного у поэта прочитывается ярко. В стихотворении 1920 года он пишет:

Как точно зуб Плеве взрывом Сазонова
или Каляева, не знаю, не помню,
Вонзилось занозой все человечество.
Выстрелом порван чугунным воин верной знати,
Он на прощанье плюнул
В лица живым
Зубом своим. Захотел! Нател!..

А в конце стихотворения:

Мы ведь пшеницы грядущего сеятели.
Мы голубые проводим окопы
(Но бьют точно плети,
Зубы умершего деятеля.)
Эй! Настежь сердце каменоломни!
Мы времякопы, время наша удаль!¹⁹

Стихотворение оканчивается хлебниковским программным кличем "Мы времякопы, время наша удаль!" - и это удаль взрыва, быть может, Каляева, взрыва, волна которого разнесет "желтые прочь старые зубы". Или другое конкретное имя - Балмашев, террорист, убивший министра внутренних дел Сипягина в 1902 году (в стихотворении "Народ влачил свои судьбы по Волге"):

Кто юноша, чей в черепе не сросся шов
Он бросил смуглое яйцо
И умер точно Балмашов".²⁰

Этическая, нравственная сторона этого взрыва, как отдельное зло-добро, в поэзии Хлебникова снимается восхождением от брошенной бомбы русского анархиста до "божественного взрыва" в "Ладомире". Не видна ли здесь разница позиций Хлебникова и Маяковского, который, действительно, был поэтом-бомби-

стом? Вспомним его чеканные слова: "Стих певца - это бомба и знамя..."

Взрыв у Хлебникова - это как бы та сила, которая может остановить привычный ход ускользящего времени, сделав течение его не линейным, а превратив его в некую постоянно расширяющуюся точку, связать прошлое и будущее в единый узел энергии. Преодоление времени, борьба с ним ведется Хлебниковым, как военное действие, "Я сижу в окопе и отнимаю у прошлого клочок времени", - сказано им в повести "Ка" о Филонове, но и о себе тоже, - "Мы голубые проводим окопы"... Категории пространства и времени и взрыв оказываются у поэта тесно связаны. Благодаря взрыву раскрываются прошлых "веков каменоломни" и приближается будущее Время Солнцелова.

Взрыв выступает метафорой самого творчества Хлебникова, а также признаком катастрофичности времени и конкретным образом в его стихах.

Цепная реакция хлебниковских образов ведет нас к Слову, которое "плодит другу звучных камней", к тому "самоценному и самовитому слову", которое "трепещет зарницами нового искусства на знаменах футуристов". У поэта, как в Библии, вначале было Слово - и Слово было Бог. Более развернутый вариант мифа сотворения мира, где рассматривается слово как первоначало, мы видим в учении Каббалы: "Бог творит мир посредством тайны сжатия... Бесконечный Бог сжимает себя в букву "юд", которая по размеру почти точка и является первой буквой сокровенного имени Бога. Затем Бог излучает себя во вне себя... Эта эманация и есть сотворенный мир". Философ Карсавин, которому его ученик Вансеев рассказал эту легенду, так прокомментировал ее: "Образ бесконечного, которое сжимает себя в точку, чтобы возник сотворенный мир - это одна из наиболее удачных мифологем. Этот образ прекрасно передает сущность творения"²¹.

Действительно, и космос формул Филонова, художника, наиболее близкого по духу Хлебникову, вырастает из точки-единицы действия формы, которая начинает диктовать и условия. "Художник, позволь форме развиваться от самого частного к общему, и ты увидишь то целое, которое не ожидал", - учил Филонов.²²

Но не столько взрыв, механика его, сколько органическое природное начало творящей силы роста чувствуется нами в самом творчестве поэта и художника ("Мы ведь пшеницы грядущего сеятели"). Органическая природная сила делает этот взрыв созидающим.

Если у Андрея Белого взрыв - это катастрофа, исчезновение в сущности, то "взрыв хлебниковской натурфилософии, - как пишет Р.В. Дуганов, - является естественным и "нормальным" явлением природы. (Что, заметим, вполне согласуется с современными космологическими представлениями: с точки зрения теории расширяющейся вселенной, можно сказать, что мы живем внутри бесконечно большого взрыва, и этот большой взрыв мы и называем величественным и прекрасным Космосом.) Эти представления очень близки Хлебникову, который в некоторых отношениях даже предвосхищал их, утверждая, что весь мир есть молния человеческого рода - и молния земного шара".²³

Вот этой молниеносно-световой природой заряжено слово у Хлебникова. Одно из подтверждений тому - строки поэта Божидара, которые Хлебников цитирует в статье "Ляля на тигре" (1916) и которые, таким образом, созвучны мыслям самого поэта: "В нас неотвязно маячит образ снаряда", "легкими летчиками к познанию крылим мы, все едины, для единого покрывала всеведения".²⁴

О ряде образов заряженности (горох, ядро, выстрел) в поэтике Хлебникова пишет и Н.Башмакова, разбирая поэму "Журавль" (1908), которая, по ее мнению, является ключевой, программной в творчестве "будетлянина":²⁵

Угловая башня, не оставив глашатая полдня -
длинную пушку,
Птицы образуют дужку,
На ней в белой рубашке дитя
Сидит, безумное, летя,
И прижимает к груди подушку.²⁶

любимый хлебниковский образ Журавля - это и символ самого Петербурга. Замечено, что очертания рукавов дельты Невы образуют контуры летящего Журавля. С длинным изгибом шеи, с дужкой - Петропавловской крепостью...

Наш город из космоса тоже, вероятно, предстанет как взрыв, с центром - камнем, основанием города - Петропавловской крепостью. Из расходящихся улиц исходит импульс его творца.

Такой ряд уподоблений взрыву в системе образов Хлебникова подобен бесконечному "саморазвитию" форм в картинах Филонова. В филоновских формулах особенно ощутим взрыв красок, сцепленные между собой частицы цвета-света образуют космический вихрь, создающий необычной силы пространственную глубину и протяженность. В его "Формуле весны" (1928) весна осмысляется как космическое событие. В едином напластовании и просвечивании образов один сквозь другой "Формула весны" оказывается и мировым деревом с могучей разветвленной кроной и корнями; головой человека, череп которого - по-хлебниковски "путестан" - вмещает все мироздание; городом-мегаполисом и мощным взрывом, снимающим покровы несущественного, проходящим и влекущим к тайнам бытия.

Примечания

1. "Победа над солнцем": Опера А.Крученых; Музыка М.Матюшина. Спб., (б.г.) С.23.
2. Замятин Е., Москва - Петербург: Эссе // Наше наследие. 1989. №1. С.110.
3. Матюшин М.В. Творческий путь художника, 1934 (Архив Гос. музея истории Ленинграда. Рукопись).
4. Белый Андрей . Петербург. Тула, 1989. С.83.
5. Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX в. и начала XX в. О России и русской философской культуре. Философия русского постоктябрьского зарубежья. М., 1990 С.248
6. Белый Андрей . Петербург. С.370
7. Бердяев Николай . Кризис искусства. Пикассо. М., 1918. С.35.
8. Филонов П.Н. Канон и закон. 1912. (ИРЛИ. Отдел рукописей. Ф.656.)
9. Пунин Н.Н. Татлин: (против кубизма). Пб., 1921. С.7.
10. Белый Андрей . Петербург.С.295.
11. Там же. С.80.
12. Там же. С.309.
13. Белый Андрей. На перевале. II. Кризис мысли. Пб.,1918. С.121.
14. Белый Андрей . Петербург. С.308.
15. Малевич К.С. Письма к М.В.Матюшину / Публикация Е.Ф.Ковтуна// Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1974. Л., 1976 С.192.
16. Вел. Хлебников - основатель будетлян // Книга и революция. 1922 №9. С.22.
- 17.Хлебников В.Собрание произведений. В 5 т. Л., 1928-1933. Т.5 С.229.

18. Башмакова Наталья . Слово и образ. О творческом мышлении поэта. Хельсинки, 1987. С.99.
19. Хлебников В.Собрание произведений. Т.3. С.87.
20. Там же. С.213.
21. Ванеев Анатолий . Два года в Абези: В память о Л.П.Карсавине// Наше наследие. 1990. №3. С.70.
22. Филонов П.Н. Письмо Вере Шолпо. 1928, июль // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1977. Л., 1979.С.231.
23. Дуганов Р. Поэт, история, природа // Вопросы литературы. 1985. №10.С.150.
24. Хлебников В.Собрание произведений. Т.5.С.214.
25. Башмакова Наталья . Указ. соч. С.225.
26. Хлебников В.Собрание произведений. Т.1.С.78.

ЛЕТОПИСЕЦ БУДЕТЛЯНСКИЙ

При сем творение мое
"Слово о полку будетлянском"
Примите дружески его,
Не посчитайте негритянским!
Вел. 15.11.1928.

Лев Евгеньевич Арнс (1890-1967) - кандидат биологических наук, член Географического и Энтомологического обществ, натуралист широкого профиля, биолог. Его перу принадлежит более ста научных работ (среди них - статьи о С.Т.Аксакове (Природа, 1950, №7) и Александре Гумбольдте (По ленинскому пути, 1959, №5); доклады, сделанные на заседаниях Географического Общества СССР, - об А.С.Хомякове и Альберте фон Шамиссо (остались в рукописи).

Велимироведам Лев Арнс известен как автор первой посмертной статьи о творчестве Хлебникова "Велимир Хлебников - основатель будетлян" (под псевдонимом "Вел"). На периферии исследовательского внимания остается статья Арнса о будетлянах, печатаемая здесь по авторизованной машинописи из архива Е.Л.Арнса, ботаника и палеонтолога, сына ученого (опубликована в недавно вышедшем литературном приложении к журналу "Сумерки" - "Теория и практика "Игры в аду" тиражом 50 экз.).

В неизданных воспоминаниях о Н.С.Гумилеве (см."Сумерки", 1991, № 11) Лев Евгеньевич писал: "... Я вошел в группу, примыкавшую к футуристам, вместе с Тихоном Чурилиным" (Гумилеву Л.Е. показывал свои стихи и новеллы в 1905 году, после того, как "в книжной лавке в Гостином Дворе (в Царском Селе) увидел первую книгу Н.С. - "Путь конквистадоров". Гумилев отозвался о них, - как вспоминает Л.Е., - "довольно-таки критически", и этот отзыв "охладил мой творческий пыл, и я бросил писать почти до тридцати лет". С Гумилевым Лев Арнс учился в одной гимназии, они встречались во время 1-й мировой войны (и тот, и другой получили "Георгия": Н.С. был награжден солдатским Георгиевским крестом, Л.Е. - морским)).

Если с Тихоном Чурилиным Аренса связывали в основном литературные интересы, то Петников был ему близок как человек, любящий и понимающий природу, - "ритмика природы хорошо известна Петникову" (см.наст.работу). Петников, в свою очередь, ценил и Аренса-литератора, и Аренса-ученого (см.также письма Петникова и Чурилина - в упоминавшемся приложении к "Сумеркам").

Л.Е.Аренс был одним из тех немногих верных друзей, которым П.В.Митурич отправлял письма из деревни Санталово с просьбой принять участие в судьбе Велимира Хлебникова (ниже приводится текст последнего письма Аренсу, написанного за 2 дня до смерти В.Х.).

Петроград, Инженерная ул., кв.5
Пунину Н.Н.
/для Л.Е.Аренса/

Дорогой, золотой Лева Евгеньевич!

Верно, я не получил Вашего письма и не подозревал даже, что Вы так близко около Пунина. Очень рад, что это так, но почему Вы не могли писать, неужели тоже хвораете, трудно? У Вас, поди, молодежь растет! Ну, это я после узнаю.

С Хлебниковым вот как. 23-го в больнице окончательно решили безнадежность положения Велемира и сомневались даже, что я его доведу до деревни (15 верст). Но сам он желал очень этого и с трепетом ждал часа отъезда из больницы. Я его помыл, передел в свое, причем он настаивал, чтобы ему надели брюки и сапоги, что, конечно, не было осуществимо, т.к. не на что одевать, у него уже выпало мясо около тазобедренного сустава и обнажена кость. Вообще разлагается невероятно быстро, так что думать о приостановке процесса нельзя (мнение врача больницы Бассон). Сегодня третий день, как он проводит у нас. Головы не поднимает. Распухли шея, язык. Речь совершенно непонятная, едва пьет, дышит с трудом, в горле клокочет.

"Уже ходит хорохоль", - сказал один старик-мужик — предсмертное дыханис.

Ему уже ничего, конечно, не нужно. Но теперь наступит другая задача: собрать все его творчество, которое потерпело

"страшный разгром", как он говорит, за весь его жизненный путь.

Велемир во многое меня посвятил и просил устраивать ему полное собрание его сочинений, дал мне список сочинений и указал некоторый порядок их, только вот мое невежество значительно меня обезоруживает и я без Вашей помощи, друзья, не смогу выполнить эту задачу.

Спасибо Вам за беспокойство, любовь и добрые пожелания, приютом Вашим непременно воспользуюсь, также прошу и ко мне, если кто может.

Привет жене и детям.

Ваш П. Митурич
26.06.1922 г.

Крестцы Новгород<ской> губ<срнии> дер<свня> Санталово. (1-я публикация - см.: сб. "Теория и практика "Игры в аду"; там же - воспоминания и дневники П.В.Митурича).

Лев Арнс "ответил" на это письмо спустя два года стихотворным посланием, являющимся откликом на события, предшествовавшие написанию стихотворения. В семье Л.Е. не сохранился 2-й том из Собрания произведений Хлебникова, но, вероятно, он был действительно Арнсу подарен Митуричем. (Публикуется впервые).

Петру Митуричу благодаренье
За Хлебникова том второй творенье.

Искусный мастер наш Дедал,
Благодарю тебя, Митурич
За то, что Велемира дал,
Путь указующий лазурич!
14.02.1930.

СЛОВО О ПОЛКУ БУДЕТЛЯНСКОМ

Тихону Чурилину посвящается

Велемир Хлебников

Новалис говорил: "Нет ничего поэтичней, чем воспоминание и предчувствие или представление о грядущем. Представления о древних временах нас влекут к умиранию, к улетучиванию. Представления о грядущем нудят нас к животворению, воплощению, к уподобляющей действительности. Поэтому всякое воспоминание грустно, всякое предчувствие радостно. Первое умеряет слишком большую жизненность, второе вздымает слабую жизнь".¹

У человечества миллионы ликов обращены назад, лишь у немногих озарены они грядущим.

XX столетие началось бурными и великими разрушениями, но это лишь способствовало рождению новой русской синтетической поэзии.

На западе блистательной ракетой взлетел в будущее англичанин *Уэльс* и застыл, словно луч прожектора, освещая летящие облака.

Француз *Анри Бергсон*, опираясь на упругий трамплин прошлого, сделал отчаянный прыжок, повис в воздухе, озираясь, следуют ли его примеру люди.

В истерянной Евразии, наконец, выступаст *Хлебников* со своей изумительной поэмой "Ка".²

Хлебников, подобно герою этой поэмы, египетскому двойнику души Ка, "в столетиях располагается удобно, как в качалке". "Не так ли и сознание, - говорит далее Хлебников, - соединяет времена вместе, как кресло и стулья в гостиной".

В космогонической поэме этой, дышащей восточной поэзией, Хлебников дает нам изумительнейшие зрелища с временным сдвигом.

К одному из подобных, самому чосхитительному, относится (представьте себе пейзаж Гогена) изображение берега океана.

"Грань суши, выявленная ничтожная полоска суши, об нее удаются волны необозримой влаги массы океана - невыявленного. И на этой песчаной отмели одновременно встречаются индивиды, как представители народов из различных пластов времени".

Не останавливаясь на исследовании творчества как самого Хлебникова, так и последующих авторов*, мы выявим здесь творческий характер и основу каждого будетлянина из общей его среды-кормилицы — будетлянства.

Возвращаясь к Хлебникову, отметим, что он является характерным выразителем мудрости Востока.

Поэтому прав, конечно, Новалис, утверждая, что "на Востоке истинная математика у себя на родине. В Европе она выродилась в сплошную технику".

В то время, как *Уэльс* стоит на стальных ногах, неизвестно, из какого материала ноги *Хлебникова*.

Уэльс по рельсам, последнее слово техники, разезжает во времени, нажимая попеременно назад - рычаг, вперед - рычаг.

Хлебников, азиатский дух, одновременно и в прошлом и в будущем и довлеет настоящим. Нельзя про него сказать с *Бергсоном*:

"Опирается на прошлое, склоняется над будущим - присуще живому существу".

Не похож он и на немецкого фантаста *Гофмана*, в котором в высшей мере преобладает *genius loci* немецкой *gemütlichkeit*** . Попробуйте засадить *Хлебникова* в стекло, взорвал бы он гофманскую бутылку.

* Исследованиям творчества Хлебникова, Чурилина, Петникова и др. посвящены особые монографии, из которых первые две почти уже готовы к печати. Статья о первом: "Велимир Хлебников - основатель будетлян" была напечатана под псевдонимом Вел в журнале "Книга и революция" за 1922 год (№9-10). Везде в тексте примечания "со звездочкой" и *разрядка* принадлежат Л.Е.Аренсу. Статья "Велимир Хлебников - основатель будетлян" воспроизведена - в несколько сокращенном виде - в парижском журнале "Мулета" (1985 г. Спецномер к 100-летию В.Хлебникова) -А.М..

** *gemütlichkeit* - сердечность, добродушие (нем.).

Хлебников — длительная бесперывь взрыва шрапнели во всех направлениях.

Позади него бергсоновский эволюционизм; он восхитил германское учение о прерывчатости

Григорий Петников

"Ландшафт нужно ощущать как тело".

Новалис

Изыщество, строгость, бесподобная подлинность. Таковы качества его переводов *Новалиса*.

"Чем поэтичней, тем истинней".

Поистине поэтичность переводов *Петникова* непревзойденна.

"Поэт пользуется вещами и словами, как клавишами, и вся поэзия покоится на действительной сопряженности идей, на самодейственном, умышленном, идеальном созидании случая".

Петников играет на тех же клавишах, что *Новалис* и вместе с ним проникает в углубленную суть вещей.

"Внутрь идет таинственный путь".

"Если кто овладел ритмом мира, это значит, что он овладел миром".

Ритмика природы хорошо известна *Петникову*.

Поэт растворился в природе... И вдруг мы увидали его многоликий, раздробленный в космосе образ. Воплощения и превращения его легки и непринужденны; то он мелькнет дриадой в лесу, то орадой или Мариной,³ то словно радугой прорежет голубель или плугом взрежет землю.

Сопоставляя творчество Петникова творчеству Тютчева, по мысли И.И.Прейса,⁴ мы добавим, для уточнения характеристики творчества обоих: Тютчев шел в космос, тогда как Петников исходит из него, для него космос есть первичное пребывание - Родина.

Слава в неочтенности забытого *Маллармэ* восстановлена и сияет в переводах *Петникова*⁵. Хлебников в своей замечатель-

ной статье "О современной поэзии" * высказывает удивительные мысли о творчестве бюджетян и, в частности, Петникова и Асеева.

"Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет как растение, плодит другу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть "всевеликим" и самодержавным: звук становится "именем" и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй - вечной игрой цветет другой себе подобных камней.

То разум говорит "слушаюсь" звуку, то чистый звук - чистому разуму.

<...> Иногда солнце - звук, а земля - понятие; иногда солнце - понятие, а земля - звук.

<...> На каком-то незримом дереве слова зацвели, прыгая в небо, как почки, следуя весенней силе, рассеивая себя во все стороны, и в этом творчество и хмель молодых течений.

Петников в "Быте Побегов" и "Поросли Солнца"⁶ упорно и строго, с сильным нажимом воли ткет свой "узорник ветровых событий", и ясный волевой холод его письма и строгое лезвие разума, управляющее словом, где "в суровом бьлье влажный мнестр" и есть "отблеск всеневожможной выси", ясно проводят черту между ним и его солетником Асеевым".

Так бесподобно характеризует основатель бюджетянства творчество Петникова, чуть ли не единственного в настоящий момент бюджетянина, сохранившего чистую линию бюджетянства.

Его последний сборник "Книга Марии - Зажги Снега"⁷ полон ветреной свежести природы.

Подобно Новалису Маллармэ привлек внимание Петникова. Слава в неосценности забытого французского поэта восстановлена и сияет в его переводах.

"Намеренно-испорченный, не то иероглифический, не то контрапунктический язык Маллармэ", как выразился *Конявской*⁸, живородно и животворно передан Петниковым.

*Напечатана была в журнале "Вещь" №3, Берлин. <1922 г. - А.М>.

Тихон Чурилин

" О, Бояне, соловію стараго времени!
а бы ты сіа плькы ущекоталь, скача
славію по мыслену древу, летая умомъ
подъ облакы, сеивая славы оба полы
сего времени, рища въ тропу Трояню
чресь поля на горы".

"Слово о пльку Игоревѣ".

Чурилина диптих: древне-темный лик и зрак, озаренный будущим.

Все древнерусское растворено в поэте. В его бальзамически-благовонной полной повести "Конец Кикапу"⁹ исконники русские и тюркские спаяны воедино. Как будто мы у ее истоков евразийских. Непостижимая судьба так накрепко и властно сковала наш общий путь.

Эта повесть полна прозрачного, словно этер¹⁰, и тихоструйного лиризма, и в то же время в ней величие мудрой вещности. И в стихах Чурилина, во всех трех его книгах¹¹, зрится тот же отблеск иконы древней. В последней, однако, книге этот отблеск значительно бледнее, и он не столь уже характерен для поэта.

В третьей книге, которой нам, к сожалению, не удалось видеть напечатанной, дрожат космические отражения.

Старые, забытые слова, вторично рожденные, пылают с ново-рожденными в целостной совокупности.

Словно доменная печь - поэт; неустанно и непрерывно токи прошлого и будущего входят в жерло. То искры яркие, то пепел вылетают.

Тайнодействие поэта великолепно вскрывают слова *Новалиса*:

"Слова поэта - необщие знаки, - звуки они - волшебные слова, прекрасные группы, движущиеся вокруг себя. Как одеяния святых хранят еще чудесную силу, так иное слово, освещенное каким-нибудь великолепным воспоминанием, уже стало почти стихотворением. Для поэта язык никогда не бывает слишком беден, но всегда слишком общ. Его мир - прост, как и его инструмент, но также и неисчерпаем в напевах".

Б о ж и д а р

"Если нынешних стихотворцев упрекают в отсутствии размеров, в разлаженности их звончатых лир - упрекают ложно: они только взметнулись за уставом: старинные обычные стихотворцы и не мечтали о том, но верны были лишь размерам, ибо сил у них не было мечтать о большем. Только немногие из времен минувших проведали об единстве размеров".

"Стихотворец становится вольным, как никогда, но в вольности этой - его тягчайшее бремя, его строгий путь к познанию природы и себя и в смесительности познанного лика Божества". "Ведь кажущаяся легкость творить стихи без заданного размера, наоборот, становится тяготой, от которой радостно всегда хочет uklonиться душа в привычное волнение размеров старинных.

Тяжко рождают так стихи, ведь каждое мгновение стих готов провалиться в говор, стать обычной речью и велико искусство творца, минувшего грозящие ему пасти".

Это из книги двадцатилетнего поэта *Божидара* "Распевочное единство" ¹², книги, написанной "великолепно горящим языком, острыми и самобытными терминами, с новизной основных положений". Приведенные строки в достаточной мере вскрывают тончайшее филологическое исследование поэта.

Нас поражает проникновенное знание тайников сладостных речи русской, старческая умудренность юноши.

Мы приведем еще один отрывок из "Распевочного единства", чтобы в ясности была видна строгость и красочность прозаического языка писателя, а также тончайшее, мыслителя, умозрение.

"Но не точное исследование об оборотнях было моей задачей: в плоть облекал я умозрительную думу о всеобщем и скопном единстве, к которому стремится все. Стопа, стих, стишие, стихотворение - уподоблением претворяются в разрастающиеся двигатели единого духовного двига творца.

...вся движимая задача творчества устремляется в изыскание некоего единого размера - устава того дивного снаряда бытия, что есть совершенная вселенная, глухая дума о снаряде том - оскол-

ки думы Божества о своем едином теле, разрушенном бытии ради частичного существования особей.

Как марево в душе творца - образ этого устава, устремляясь к нему, он спотыкается о свои собственные орудия, каждый обладающий собственным размером движения, но, соединяя все эти размеры в одно, творец маревным уставом отражается /несовершенно/ на устав вселенский и в этом его высшее упоение бытия".

Каждый раз, упоминая *Божидара*, мы испытываем глубокое волнение.

Судьба, старая ведьма, не пощадила его, как не пощадила она другого — *Нище*.

Вещи нити судеб обоих мозгопашцев, в нашем представлении, сонапряженные в параллельности.

"Бубенщик выбит из седла на скаку: из рук его вылетел бубен и покатился, покатился и обернулся маленьким веночком на могилу".

"Бубен", может быть, первый звук удара подросткового человечества - в неизбежное " (Николай Асеев).

"Бубен"¹³ - сборник стихов *Божидара*. Еще немного стихов и прозы. Вот и все, что оставил нам юноша - будетлянин.

Сияющие качества восприятия мировой совокупности, также подлинно творческий вплотной подход к вещам, пленительное внедрение в вещи, как таковые, жизненное сосуществование в них.

И еще, как трепетно нам в юноше зреть непостижимое, седого человека, свойство прозорливости.

Крылатая юношеская поступь, непрерывное скольжение по краю небытия.

"Двенадцать стихотворений - двенадцать ударов в лицо смерти. Каждое сильно и страшно не в силу своей замогильной невозвратности, а в силу своей нерожденной неожиданности. Какая-то огромная воля заключена здесь в каждую букву. Это холодные снаряды огромной взрывчатой силы".

^ Отсюда его хрупкая грусть, так ясно сквозящая в стихах, что, на наш взгляд, сближает *Божидара* с *Иннокентием Анненским*: утренняя и вечерняя зори!

Поэт отчетливо являл себе относительность нашей познавательной способности и в то же время мудро признавал ее ценность человеческую.

И тем не менее упорно искал он тот совершенный снаряд познания, искание коего он сам же назвал древней бредней колдунов о некоем мудростном камне. Тяжкий рок его постигнул!

Николай Асеев

"...а всядем, братіє, на свои брзьяы комони,
да позрим синего Дону"

"Слово о плъку Игоревѣ"

В первом "Временнике" * находятся два превосходных изыскания. Одно принадлежит *Хлебникову*: "Перечень.Азбука ума"; другое:

"Ухват языка. Приставки" - *Николаю Асееву*. В то время, как у четырех предыдущих чувственность закована, здесь вдруг из нагроможденных глыб показывается живая плоть.

Силуэт трепетный ее, то в синеве неба на лужном просторе или в степной необъятности, то сдавленный серьезностью и холодностью городской. Любовь его вплетается в космос.

Поля, степи, леса, города, села, воды, звериный мир внедряются в поток его любовный. Громоздятся друг на друга, мелькают и раны различными во взоре нашем. Лицо любви его открыто явлениям мировым и человеческим, они, в свою очередь, отражаются в нем, и отраженные ярчают снова, но уже в нас.

Вал за валом, гребень за гребнем вздымается грудь поэта страсть-любовью к небу.

В "Океане" ¹⁴ столь мощно вылита она в форму, настолько выпукла форма эта, что кажется, материал, из которого созидал *Асеев*, не слова, а камень грановитый.

* Москва, 1917 год.

Бурлит казачья кровь в поэте, сжигает мозг, дает ей он волю и дарит нам, в свежести и яркости небывалой, стихотворения "Тунь" и "Гремль 11-ой"¹⁵. Обаятельнейший синтез восприятий древней столицы нашей Москвы.

В этом разгуле, пушенном на полный, безудержный, казалось, скок, чувствуется воля сильная.

"Летное слово его облетает легко город, страну, мир, задевает крылами множество губ, перекликая многоповторенным эхом". "Песня Андрия"^{*}, смертным овеем обвеянная, древне-росски предельно насыщена.

Сонная, тусклая ночная жуть в его стишице "Шепоть", "Гудошная"¹⁶ полна печалью грустной.

"Осада неба", памяти поэта *Божидара*¹⁷, по ритму и формовке строгой, подобна тверду алмазному.

И велик был стиха его скорбный и соратный пафос.

Борис Пастернак

"...Ces patres contemplatifs, dont l'origine
était aussi inconnue que celle du vent on que la
demenre des vieilles lunes..."

G.Barbey d'Aurevilly¹⁸

"Цыгане"¹⁹ - одно из лучших стихотворений *Пастернака*.

Кого из поэтов не пленяло это древнее, неразгаданное племя, оголенная, жаркая плоть человеческая.

"В тот день, когда они исчезнут, мир потеряет, правда, не добродетель, но одну частицу своей плоти", - заключает свою статью о цыганах *Сен-Виктор*²⁰.

И кому, как не народу русскому, благодаря смежности земель славянских и азиатских, встретившему взор свой со взором азийским, так близка и дорога жизнь цыганская.

^{*}"Леторей", Москва. Лирень.

Краше всего она - в складне поэзии русской. Въявь, как ослепительны и чародивы образы *Пастернака*. Поистине, прочтя его "Цыган", можно уверовать в переселение душ, или, быть может, поэту была домирным очагом утроба цыганская, или мы вместе с *Новалисом* должны согласиться, что "Поэзия растворяет чужое бытие в своем" и что "Поэт понимает природу лучше, чем какой-нибудь ученый".

И действительно: "Люди сумели разобрать египетские иероглифы и ниневейские клинообразные надписи, - говорит *Сен-Виктор*, - никто еще не разгадал загадку этого племени живого и существующего. Обязанность ли философа, или натуралиста разобрать его душу, по-видимому, лишенную всех особенностей мышления и морального чувства. Народ без традиций, состоящий из индивидуальностей, лишенных памяти. Какое чудо сохранило этот слиток столь подвижных молекул? У него нет истории; придя к нам в сказочном облике, он привык жить в нем и так сгустил все тени, что сам не мог бы отличить теперь реальности от своих вымыслов. Никаких воспоминаний о первобытной истории, никакой тоски по родной земле.

Можно подумать, что в первый же день своего исхода он перешел вплавь реку забвения".

Подстать только поэту подобная задача, и как мастерски выполнил ее *Пастернак*.

Молдаванская плоть, по природе своей обнаженная и пламенная, раскаленная солнцем, упоенная звездью небесною, окована в русле стиха крепкого, граненного в форме своей.

Пылающая, живописная и красочная образность, вертелью сладчайшею, чувственную кружит и пьянит нас.

Василий Каменский

... не к постижению только идем мы, как
будничные и досужие поискователи, но и не
на ходулях учености, - легкими летчиками
к познанию крылим мы - все едины для
единого покрыва В с е д е н и я.

Б О Ж И Д А Р

Будучи одним из основоположников полка бюджетлянского, он был одним из авторов творения "Садок судей"²¹ - первый взрыв мозгопашцев, гулким перекатом прошедший в свежих, невоспаленных еще юношеских мозгах.

Русь. Разухабная вольность, бесшабашная веселье, любовь, тоской овитая, в печальной раме русского сельского зрева, - вот что довлечет в творениях поэта. Метким словом "Птица домашняя" обозвал его *Асеев* *.

Хотя и не найдем мы у *Каменского* той формы крепкой, литой иль грансной, велика сила богатырская в его поэме "Стенька Разин", про которую *Хлебников* писал:

"*Каменский* в прекрасной вещи "Стенька Разин" искусно работал над задачей так разместить на цветущем кусте 100 соловьев и жаворонков, чтобы у них вышел Стенька Разин"²².

В его "Застольной"²³, посвященной "Великому парню *Давиду Бурлюку*", первому застрельщику и громовержцу бюджетлянскому, вы найдете не в столь сильной степени выраженные, сущные поэтические основочасти предыдущей поэмы.

В другой вещи "Прошаль Лебединая" вы услышите песнь любви печальной, перед вами промелькнет в чистоте прозрачной и густой ивовый селянский вид.

Лев Евгеньевич Аренс, летописец бюджетлянский. 1928 год.

*Временник 1-й. Обзор.

Примечания

1. Цитаты из Новалиса здесь и далее - из следующих книг, имевшихся у Л.Е.Аренса: 1) Новалис. Фрагменты/ В переводе Григория Петникова. Кн. 1, М., 1914; 2) Новалис. Ученики в Саисе //Пути творчества, 1920, №6, 7, Харьков (отдельный оттиск).

2. Лев Арнс столь же упорно именует "Ка" "позмой", сколь сам Хлебников везде называет "Ка" именно "повестью", что говорит, конечно, не об исследовательском заблуждении, а, скорее, о романтическом восприятии этой вещи "летописцем будетлянским".

3. Дриада, орада, марица - соответственно: лесная, горная и морская нимфы.

4. И.И.Прейсу, хорошему знакомому автора статьи, посвящено стихотворение Л.Аренса.

5. По нашим сведениям, стихи Маллармэ, в переводе Петникова в печати не появлялись. Возможно, Л.Аренс знаком с этими переводами по рукописям Петникова.

6. Оба сборника Гр.Петникова вышли в Харькове в 1918 году. Хлебников цитирует сборник "Поросль Солнца": "Узорник ветровых событий" - из стих. "Первоосенье"; "Отблеск всевозможной выси" - из стих. "Как медленный полет птицы"; "В суровом былье..." - из стих. "Поросль Солнца".

7. Сборник вышел в Петрограде (1920).

8. Коневской (псевд., наст.фамилия Ореус) Иван Иванович (1877-1901) - поэт, критик, близкий к символизму. Известен переводами из Верхарна, Анри де Ренья, Метерлинка, Гете, Ибсена, Ницше). В 1904 году в Москве вышло Посмертное собрание сочинений. Стихи и проза. И.Коневской. (1894-1901).

9. Вышла в 1918 году.

10. Гр.этер - эфир.

11. Ко времени написания этой статьи (1928 г.) были изданы две книги стихов: "Весна после смерти" (1915 г.) и "2-я книга Стихов" (1918 г.). После 22-летнего перерыва в 1940 г. вышел сб. "Стихи". Вероятно, в данном случае Л.Е.Аренс имеет в виду книгу, о которой говорит Чурилин в неопубликованной автобиографии "Жизнь" (1932). См.также письмо Тихона Чурилина - Аренсу в сб. "Теория и практика "Игры в аду".

12. Книга о ритмической и метрической природе стиха "Распевочное единство" (М., 1914, опубл. в 1916 г.).

13. Существует два издания - 1914 г. и 1916 г. (с предисловием Н.Асеева).

14. Речь идет, вероятнее всего, о цикле стихотворений Асеева "Океания" в сб. "Бомба" (Владивосток, 1921 г.).

15. Стихотворение "Тунь", посвященное М.М.Синяковой, и "Гремль 11-й" вошли в книгу Асеева "ЗОР" (М.: Лирень. 1914).

16. "Песня Андрия", "Шепоть" и "Гудошная" были напечатаны в футуристическом сборнике "Руконог", вышедшем в изд-ве "Центрифуга" в 1914 г.

17. Напечатано в книге Н.Асеева и Г.Петникова "Леторей" (М.: Лирень, 1915). В статье 1916 г. "Ляля на тигре" (см. Хлебников В. Творения. М.; 1986) Хлебников пишет о "наших умерших товарищах": Божидаре, поэте-эгофутуристе И.В.Игнатьеве, покончившем с собой, как и Божидар, в 1914 году, и Елене Гуро, ушедшей из жизни годом раньше.

18. "...эти созерцательные пастухи,
чье происхождение было также неясно,
как происхождение ветра, или
местопребывание старых лун".

Жюль Барбэ д'Оревильи (1808-1889) - французский поэт, прозаик, лит. критик.

19. Стихотворение "Цыгане" было написано Пастернаком специально для сб. "Руконог" и впоследствии ни разу им не переиздавалось.

20. Сен-Виктор, Поль де (1825-1881) - французский эссеист, литературный и театральный критик. В 1914 г. в Москве вышла книга Сен-Виктора "Боги и люди" в переводе М. Волошина. (См. также: Волошин Максимилиан. Путник по Вселенным. М., 1990. С.163).

21. В "Садок Судей" (1-й альманах, СПб., 1910) вошло 12 стихотворений Каменского. Почти все из них были включены поэтом в дальнейшем в его роман "Землянка" (Пб., 1911).

22. Цитата из статьи Хлебникова "Ляля на тигре", напечатанной в сб. "Северный сборник" (М., 1918) под двойным заглавием "Копье в будущее. Ляля на тигре." (См.: Хлебников В. Собрание произведений. Т.V. С.212).

23. Стихотворение "Солнцень-ярцень" с подзаголовком "Застольная" было напечатано в книге Каменского "Девушки босиком" (Тифлис, 1917) с посвящением "Давиду Бурлюку - великолепному парню". Впервые - в сб. "Четыре птицы" (М., 1916).

Примечания А. Мирзаева.

Публикация Е. Л. Аренса.

С о д е р ж а н и е

Из нового Собрания сочинений В.В.Хлебникова (публикация и комментарии Р.В.Дуганова)	3
<i>М.С.Киктев.</i> Хлебниковская "Азбука" в контексте революции и гражданской войны	15
<i>П.И.Тартаковский.</i> Древнеиранская мифология в художественной структуре творений позднего Хлебникова	40
<i>И.Ю.Виницкий.</i> Малые верлибры Хлебникова	50
<i>Е.Р.Арензон.</i> Свобода, богиня, весна... (Стихотворение "Свобода приходит нагая..." в контексте основных творческих идей Велимира Хлебникова)	62
<i>А.Т.Никитаев.</i> К интерпретации 2-го паруса "Детей Выдры"	69
<i>Р.В.Дуганов.</i> Хлебников и Ахматова (Из астрологических заметок)	76
<i>Л.Л.Гервер.</i> "Партитуры" в текстах Велимира Хлебникова	80
<i>В.А.Дымшиц, С.В.Чебанов.</i> Биологические идси Велимира Хлебникова	91
<i>Г.М.Бревде.</i> Иносчисление	101
<i>А.В.Гарбуз.</i> "Групповой портрет" будетлян в свете фольклорно-мифологической традиции	106
<i>С.Е.Бирюков.</i> Заумь:...кратный курс истории и теории	116
<i>Г.Ю.Ершов.</i> Взрыв сознания и мотив бомбы у русских футуристов	123
<i>А.Мирзаев.</i> Летописец будетлянский	135
<i>Л.Аренс.</i> Слово о полку будетлянском (публикация Е.Л.Аренса, примечания А.Мирзаева)	138

Художник Л. Яценко

Технический редактор и корректор Г.М.Звягина

Подписано в печать 25.11.91г. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.=изд.л. 7,5. Тираж 1500 экз.

Заказ № 11 Цена

Экспериментальное творческо-производственное объединение "Автограф"

Адрес: Литейный пр., 42

Тип. ВИККИ, зак. 2130