



Лариса ГЕРВЕР

Музыкальная культура Хлебникова

Тема настоящей статьи была предложена мне Р. В. Дугановым. Это — своего рода цитата, которая нуждается в комментарии.

Воспользовавшись известным выражением Мандельштама, можно сказать, что смысл словосочетания «музыкальная культура Хлебникова» «торчит в разные стороны». Речь может идти о музыкальной образованности, музыкальной культурности поэта, но в то же время формулировка темы подразумевает и иной ракурс: музыкальная культура в поэтических образах Хлебникова (сравним: «Россия Хлебникова»). Грамматическая конструкция также наращивает смысл. Кажется бы, естественно говорить о музыкальной культуре города, страны, мира, но не человека, даже гениального. В заявленном словосочетании имя поэта раскрывается не только как историческое, но и как мифопоэтическое, соответствующее формуле «Юноша Я-Мир».

Различные смысловые «плоскости», потенциально присутствующие в названии, соответствуют основным разделам предлагаемой статьи, которая представляет собой нечто вроде реферата ненаписанной книги:

1. Хлебниковская концепция музыки.
2. Реалии русской музыкальной культуры начала XX века в текстах Хлебникова.
3. Имманентные свойства музыки, воплощенные в слове; музыкальные произведения-прототипы.
4. Хлебниковская музыкальная мифология.

Основная часть обобщенного здесь материала представлена в ряде публикаций¹. Исключение составляют два сюжета (из третьего и четвертого разделов), которые даны в полном изложении: это «Симфонии Хлебникова» и «Я жизнь пью из кубка Моцарта».

1

В произведениях Хлебникова различима преемственная связь с той общей, суммарной концепцией музыки, которая сложилась в русской поэзии и философии в начале XX века. Ее основу составляет оппозиция «мирового» и «человеческого» измерений музыки. Андрей Белый пишет в мемуарах: «Де «музыка» звучит двусмысленно — сетует Блок: она — 1) просто музыка, 2) «музыка сфер»².

Чаще всего одно исключает другое. Бальмонту, Иванову звучит мировая музыка, Ахматовой, Кузмину, Пастернаку — музыка-искусство. Для Блока определяющим было, скорее, соединение полюсов: при этом мировые значения музыки противопоставлены самым низким ступеням в иерархической лестнице музыкального искусства, таким, как рыдания кабацкой скрипки, визг цыганского напева. Белый по-своему универсален, однако и для него сочетание разных «музык» — всегда полярное противопоставление.

В отличие от других музыкальных поэтов начала XX века Хлебников воспринимает совокупность самых различных проявлений музыки как целостность. Для него не существует ни пустот между полюсами, ни избегания крайностей... То, что другими мыслится как оппозитивное, взаимоисключающее, для Хлебникова — взаимосвязано и взаимобратимо. «Человеческое» измерение музыки соотносится с «мировым» как части некоего пространства или фазы единого пути.

Этот принцип становится сюжетной основой в стихотворении «И вот зеленое ущелие Зоргама...». Из обычного мира, где раздаются пение и игра на каком-то струнном инструменте, Поэт призывает идти в мир, «Где бревна из звука, бревна из хохота / И улица пения»; от «просто музыки», звучащей вокруг, к «мировой музыке», если понимать ее по-блоковски, или, по Хлебникову, к музыке законов времени.

2

Те образы поэзии, которые вызваны к жизни «просто музыкой», отражают реалии музыкальной культуры. У каждого из поэтов — свои предпочтения и свой диапазон воспринимаемых явлений.

Сумма хлебниковских мотивов отличается редкой и, по-видимому, уникальной типологической полнотой. Кажется, нет такого рода музыки, который не был бы представлен в его текстах. Это:

- церковная музыка;
- молебны на улицах и площадях;
- опера;
- музыка в концерте: от симфоний и ораторий до популярных песен;

- домашнее музицирование: игра на рояле, пение под рояль;
- популярные народные танцы и песни;
- цыганские песни, «жестокий романс», эстрадные куплеты;
- музыка праздников в царской России и в республике Советов;
- песни на улицах революционного времени³.

3

Хлебников не только откликается на различные формы бытования музыки. Он задается вопросами о сущностных свойствах музыки как искусства и о том, каким образом эти свойства могут быть выражены в слове. В отличие от многих «музыкальных» поэтов Хлебников практически не владел нотной грамотой. Все тайны музыки постигались им на слух, а не с помощью нотного текста, как обычно бывает у профессиональных музыкантов. И знания в области музыкальной теории, по-видимому, не выходили за пределы пифагорейской концепции интервалов и некоторых, самых общих, сведений о диатонических ладах.

Несмотря на это, Хлебников, вслед за Андреем Белым, обращается к труднейшим для передачи в слове музыкальным феноменам, таким, как полифоническое многоголосие и симфонизм — особое качество музыки большого стиля.

«Полифоническая» техника у Хлебникова, в принципе, та же, что и у Белого⁴. Ее основу составляет прием смешения различных фрагментов текста. Кажется, что при верстке случайно соединились куски различных строф или (в других случаях) что одни и те же слова и строки произвольно повторяются, вклиниваясь в продолжение и нарушая логику естественной последовательности материала. Возникает своего рода звукозапись: фиксация наиболее слышных — в каждый данный момент — фрагментов многоголосия. Спустя полвека Леви-Стросс, в Увертюре к «Мифологичным», раскрывает секреты полифонического письма: «Необходимы специальные композиционные приемы, чтобы дать иногда почувствовать читателю одновременность этих фаз (фаз комментария. — Л. Г.), одновременность без сомнения иллюзорную, потому что мы остались связаны порядком повествования. Однако для наших целей оказалось возможным найти приближенный эквивалент, чередуя линейное и диффузное изложение»⁵.

Можно было бы назвать и другие примеры обращения к квази-полифонической технике. Но все же, несмотря на относительную освоенность приема, хлебниковские опыты не имеют себе равных. Реконструкция только одной части поэмы «Настоящее» превращает короткие строчки — «На о, на обух господ!» — в строки партитуры восьмиголосного канона⁶, а всю поэму — в грандиозную сверхмногоголосную конструкцию⁷. Сравнивая контрапунктические достижения

Белого и Хлебникова, следует заметить, что Белый (в тех случаях, когда он пользуется диффузным письмом) всегда ограничивается двухголосием. В то же время комбинаторная техника — главное достижение Белого, то, что он называл «контрапунктом» — у Хлебникова отсутствует.

В сопоставлении с Белым естественно говорить и о симфонических опытах Хлебникова. «Симфониям» Хлебникова, как и «симфониям» Белого, присуще качество симфонизма: в обоих случаях «ни один из множества элементов не мыслится вне связи с другими» и безусловно «достигается непрерывность музыкального сознания»⁸. Белый совершает подвиг, воспроизводя грандиозную музыкальную форму в деталях и не утрачивая власти над угрожающим множеством слов, фраз, так называемых отрывков, глав... В отличие от Белого Хлебников создает не саму симфонию, а «краткое определение» симфонии в слове⁹.

К «симфоническим» опытам Хлебникова относится и поэма «Ангелы», созданная, предположительно, под впечатлением от «Божественной поэмы» Скрябина¹⁰. По-видимому, «Ангелы» — единственное в своем роде произведение Хлебникова, в котором от начала и до конца прослеживается соответствие музыкальному первоисточнику.

Максимальное приближение слова к музыке, воспроизведение музыкальной формы в деталях, как у Белого, или же выход к структурному архетипу, посредством которого достигается музыкальное состояние слова, как у Хлебникова, — не что иное, как путь к мифу. «Между двумя диаметрально противоположными системами знаков — языком музыки и связной речью, — пишет Леви-Стросс, — мифология занимает среднее положение»¹¹. «Симфонии» Белого и Хлебникова мифологичны и музыкальны в равной степени.

4

Существует и другая, гораздо более обширная и заметная область взаимодействия музыки и мифа: музыкальная мифология. И здесь фигура Хлебникова — одна из центральных.

В хлебниковской музыкальной мифологии выделяются две основные тематические линии: это имена (музыкальные «боги» и «герои») и музыкальные инструменты.

Различные мифологические сюжеты Хлебникова, и в первую очередь те, что формируют «словарь» музыкальных имен, встраиваются в концепцию «мирового» и «человеческого» измерений музыки, также мифологичную по существу. Ведь мировое и человеческое измерения — не что иное, как верхнее и нижнее «царства» музыки.

«Небожителям» посвящены серьезные мифы, шуточные — обитателям земли.

Одна из музыкально-мифологических шуток Хлебникова посвящена Надежде Плевицкой: в стихотворении «Вечер, он черный, он призрак, он иноче!» поэт обращается к Вяйнемяйнену, герою Калевалы, с призывом спеть громче Плевицкой (как будто она — богиня, а он — простой смертный). В пьесе «Чертик» обыгрывается скандал вокруг «Обедни» Чайковского, не утративший своей остроты даже через 20 лет после смерти композитора. Именно атмосфера скандала позволяет герою хлебниковской пьесы проникать в храм: «Я люблю посещать обедню в день кончины Чайковского», — говорит Чёрт¹².

Другого рода сюжеты связаны с именами Моцарта, Мусоргского и Скрябина. Хлебников видит в каждом из композиторов «собрата». Он пишет: «Я жизнь пью из кубка Моцарта» и как бы причисляет Мусоргского к бюджетянам, создавая образ «Мусоргского будущего»¹³.

Кодом общности Хлебникова и Моцарта является миф об Орфее — та его версия, которая была изложена в учении орфиков и возрождена в работах Вяч. Иванова. В Орфее орфическом снимается оппозиция Диониса и Аполлона, воспетая Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» и имевшая огромное значение для поэзии и философии начала XX века.

В мифе об Орфее — на самом глубинном уровне — сходятся различные линии поэмы «Что делать вам...»: «моцартовская» строфа занимает в ней центральное место¹⁴.

Образ Скрябина осмыслен через тождества: «Скрябин — земной шар» и «Скрипка земного шара», тем самым: Скрябин — скрипка — земной шар или: музыкант — струнный музыкальный инструмент — мир. Симметричным образом, в «Утесе из будущего» утверждается тождество: Я — большой ящик звенящих проволок (то есть некий струнный инструмент) — сложная звезда из костей. Или: Я — мир — музыкальный инструмент. Так мифопоэтическое Я Хлебникова уравнивается с мифологическим образом Скрябина¹⁵.

Самая значительная по объему область хлебниковской музыкальной мифологии связана с инструментами. Ими озвучено мировое пространство: в «Песни Мирязя» основные типы инструментов — струнные, духовые, ударные — располагаются под водой, на земле, в небе и еще — как бы прочерчивают звуком мировую вертикаль: трубящие мирязи слетаются, а затем опускаются на дно морское¹⁶.

Все хлебниковские инструменты — мировые. Они родственны мировым скрипкам Блока, мировому колоколу Белого и т. д. Однако Хлебников — единственный, у кого эпитет «мировой» разворачивается в тождество: мир — музыкальный инструмент. Среди мировых инструментов — рояль, а также мирель — некая мировая свирель, миряные гусли, трубы, в которые трубят мирязи.

Основные для Хлебникова группы инструментов — струнные и духовые. Их соотношение коренится в оппозиции флейты Диониса

и лиры Аполлона. Хлебниковские струнные — инструменты законов времени: подобно аполлоновой лире, они — носители гармонии, порядка, строя и меры¹⁷.

«Симфонии Хлебникова»

Ни одно законченное произведение Хлебникова не называется «Симфонией». Тем не менее само слово несколько раз встречается у Хлебникова. Прежде всего — в тетради 1907–1908 годов, где записано:

Симфония Бы
Симфония Ярь
Симфония Любовь¹⁸.

Р. В. Дуганов, указавший на эту запись, предполагает, что «симфонический» список может быть дополнен: разработки от «Реку» могли бы стать «симфонией Речь», а «Заключение смехом», как и «Времири смеющиеся», — «симфонией Смей» (и «смех», и «сметь» в равной степени).

Только в двух случаях с названием «симфония» связан осуществленный или, по крайней мере, разработанный замысел.

Первым по времени является опубликованный Р. В. Дугановым (в Петербургских Хлебниковских чтениях) первоначальный текст «симфонии Любовь» — восемь строк, окруженных узорами последующих записей (более 500 словообразований того же корня).

Другая законченная вещь — поэма «Любовь приходит страшным смерчем...»: слово «симфония» было одним из первоначальных вариантов названия поэмы.

Что же такое «симфония» в понимании Хлебникова?

Одним из ключей к ответу можно считать формулу «мир как симфония», актуальную для всего XIX и начала XX века. Мир — симфония (которую играет «мировой оркестр»), и, напротив, симфония — мир, воплощение мирового всеединства, гармонии. Но греческое слово *συμφωνία* и есть «гармония».

Еще один шаг — соединение слов «мир» и «симфония» (в значении «гармония») приводит к понятию «гармония мира» или, по Хлебникову, — лад мира, «Ладомир».

Если же обратиться к признакам симфонии как собственно музыкального жанра, то здесь, по-видимому, следует ориентироваться не на четырехчастный цикл, сонатное *allegro* и т. п. Скорее, Хлебников откликается на то, что называется «симфонизмом»: свойство, благодаря которому, как пишет Асафьев, достигается «непрерывность музыкального сознания»: «Ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый, среди множества остальных». При этом в процессе развития постоянно обретается «качество инакости».

(Замечу в скобках, что потребность дать определение самому существенному качеству симфонии, выразить его словами возникла примерно в то же время и в тех же культурных условиях, что и стремление воплотить симфонию в слове: первая публикация Асафьева, посвященная симфонизму, появляется в 1917 году — через десять лет после словотворческих симфонических записей Хлебникова и 4-й симфонии Белого.)

Примеривая названные (музыкальные и мифопоэтические) признаки симфонии к поэме «Любовь приходит страшным смерчем...», можно увидеть, что она, как и любая поэма Хлебникова, включает в себя целый мир: любовь и смерть, прошлое, настоящее и будущее, войну и мир... В поэме «ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый, среди множества остальных», она «симфонична» — но это не исключительные свойства. «Симфониями» такого рода могли бы называться и другие «мировые» произведения Хлебникова, в первую очередь — «Ладомир». Не удивительно, что слово «симфония» не закрепилось в названии поэмы.

Иначе обстоят дела со словотворческими замыслами 1907–1908 годов. Возможно, что симфонии Бы, Ярь, Любовь мыслились как произведения «большого стиля» — наподобие поэмы-симфонии «Любовь приходит страшным смерчем...».

Но вероятно и другое: в данном случае под «симфонией» понимался воображаемый итог словообразования — некая сумма уже найденных и потенциальных, еще только могущих возникнуть форм. Конечно, это область предположений, так как большие и при этом законченные словотворческие тексты Хлебникова не сохранились.

«Симфонические» замыслы представлены неоформленными в целом разработками корня «Люб» (под ошибочным названием «Любхо», опубликованным Д. Бурлюком в сборнике «Дохлая луна») и короткими словотворческими стихотворениями, к которым мы и обратимся в поисках определения «симфонии». Это — первоначальный текст «Симфонии Любовь» и «Заклятие смехом».

Исследуя генетические связи «Заклятия», Р. В. Дуганов устанавливает принципиально важное сходство хлебниковских однокоренных композиций с фрагментом древнеегипетского текста о сотворении мира: «Я тот, кто воссуществовал как Хепри. Я воссуществовал и воссуществовали существования. Воссуществовали все существования после того, как я воссуществовал, и многие существа вышли из уст моих». В число однокоренных слов входит и имя божества, происходящее от глагола «хепер» — существовать¹⁹.

И мир, и стихотворение вырастают из одного корня наподобие древа. Как в рассказе Хепри, так и в «симфониях» Хлебникова, определяющее значение имеет процесс создания текста, символизирующий

процесс создания мира. При этом у Хлебникова и текст, и принцип его порождения получают музыкальное имя: «симфония». «Мировые», универсальные значения однокоренных «симфоний» подтверждаются и составом корней, на которых сосредоточена словотворческая энергия Хлебникова.

Словообразование от БЫ — своего рода книга бытия и, кроме того, самый близкий аналог древнеегипетского текста о воссуществовавших существованиях. ЯРЬ указывает на Ярило — славянского бога плодородия, от которого «ярится земля и все живое». ЯРЬ и ЛЮБЬ близки по смыслу: «Любитесь и множитесь». В то же время ЛЮБЬ размыкает круг земных значений, напоминая про «Любовь, что движет солнца и светила». В значениях ЯРЬ и ЛЮБЬ актуализуются важнейшие процессы БЫ (бытия).

Смеховая сфера корня СМЕЙ заставляет вспомнить о ритуальном смехе: в поэме «Поэт» смех назван «жрецом проделок», в «Зангези» говорится про «древний смех». «Древний», ритуальный смех звучит при сжигании чучела Костромы, во время Масленицы — в обрядах, символизирующих плодородие. Тем самым СМЕЙ оказывается в родстве с «симфоническими» корнями БЫ, ЯРЬ, ЛЮБЬ. Наконец, разработки от РЕКУ подключают к числу основополагающих понятий РЕЧЬ, то есть СЛОВО. Так замыкается ряд. Еще древние египтяне считали, что мир сотворен по «творческому слову»: «Многие существа вышли из уст моих», — говорит бог Хепри. Спустя тысячелетия это представление возродилось к новой жизни: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»²⁰.

Хлебниковскую концепцию миропонимания можно считать одним из претворений вечной идеи: самовитое слово наделено невиданной творческой энергией, слово — и источник, и объект действия, и мир, в котором это действие происходит.

Если задаться вопросами о том, каким образом можно воплотить в художественном материале идею возникновения всего из единого, этот структурный архетип, существующий от века; как воссоздать в художественной форме непрерывность процесса становления, — приход к музыке, по-видимому, неизбежен, причем именно к музыке, обладающей качеством «симфонизма», то есть непрерывностью музыкального сознания, в силу которой ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый, среди множества остальных, и происходит «постоянное наложение качественного элемента инакости».

В однокоренных текстах Хлебникова симфоническая идея представлена в чистом виде. Развитие, основанное на единственном первоначальном элементе, — своего рода эталон симфоничности: вспомним 1-ю часть 5-й симфонии Бетховена, практически целиком построенную на так называемом мотиве судьбы.

Как известно, формообразование симфонического рода подразумевает высокую степень организованности художественного целого: так «напоминает о себе» изначальный смысл слова — симфония как гармония.

И эти «требования» к музыкальной форме оказываются полностью выполненными в законченных «симфонических» текстах Хлебникова.

В стихотворениях «Я любоч, любимый любаной...» и «Заклятии смехом» действует принцип симметричной организации — тот же, что определяет идею палиндрома в стихотворении «Перевертень», в поэме «Разин», а кроме того, в «романсе» — единственном музыкальном опыте Хлебникова²¹. Если в стихотворных хлебниковских палиндромах представлены формы в равной мере специфические для поэзии и музыки (музыкальный палиндром именуется «ракоходом»), то в романсе и «симфониях» — тот род симметрии, который свойствен прежде всего музыке. Действие симметрии распространяется здесь на всю вещь целиком, а не на каждую строку отдельно; единицами симметрии становятся построения, внутренний порядок элементов в которых сохраняется при обратной последовательности самих построений.

Анализ стихотворений осуществлен по метротектоническому методу Г. Э. Конюса, в схемах которого размеренно построенные части целого («пульсовые волны»), подчиненные закону равновесия временных величин, записываются в виде отрезков нотного текста или числовых рядов. Элементами симметрии становятся не только монолитные построения, но и суммы мелких единиц, собственная протяженность которых может не подчиняться отношениям симметрии. Ритм начальных построений задает метротектоническую конструкцию целого, поэтому, в частности, монолитным единицам «левой» части симметрии могут соответствовать суммы дробных единиц «справа»²².

Предваряя отдельное описание двух «симфонических» текстов, заметим, что в стихотворении «Я любоч, любимый любаной...» симметрии, то есть определенной системе повторов, «сопротивляется» принцип неповторности ритмических рисунков и акцентных схем. В «Заклятии смехом», напротив, основные приемы формообразования подчеркивают симметричную структуру целого. Следуя музыкальным аналогиям, можно сказать, что в первом случае ориентиром является неклассическая, а во втором — классическая концепция ритмики.

Стихотворение «Я любоч...» напоминает фрагмент из «Весны священной» Стравинского: однородность и вместе с тем невероятное разнообразие элементов, сочетание стихийной импровизационности и скрытой за ней ясной логики формообразования. У Хлебникова, как и у Стравинского, тон всему звучанию задается игрой акцентов: в стихотворении это соперничество ударной и безударной позиций корня люб-. Условия игры — (а) расположение всех ударных позиций корня в начале стиха без чередования с безударными, (б) неравное

число тех и других в пределах стиха. В каждом из восьми стихов — свое соотношение акцентов, при этом четвертый и восьмой выделены нарушениями правил — уравниванием ударных и безударных позиций корня (2+2) и смещением акцента в середину стиха (1+1+1):

Я любоч, любимый любаной,	1 + 2
Любеж залюбил, залюбился в любви,	0 + 4
Любязей любких, люблых любилой, люблю,	3 + 2
Любрями с любкою любляться люблю,	2 + 2
Любязь любви, в любитвах люблю	1 + 3
Полюбить, залюбить,	0 + 2
Приполюбливать! Позалюбливать!	2+0 (=4)
Нелюбины приразлюбливать люблю!	1+1+1

Если же вслушаться в сочетание сильных и слабых долей в начале и в конце каждого стиха, выделенными оказываются третий, четвертый и пятый стихи (с тем же четвертым посередине). Каждый из них начинается ударным люб- и замыкается ударным лю-: автор словно раскрывает симметричное строение ключевого слова, которым заканчивается половина строк стихотворения. Симметрия центральной группы строк подчеркнута и повторами слов:

Любязей — люблю
 — — — — — — — — — — люблю
 Любязь — — люблю.

Вокруг центрального построения располагаются группы из семи слов: 3+4 в начале и, соответственно, 4 (2+2)+3 в конце (напомню про метротектоническое равенство «сплошных» и сложенных построений по Конюсу). Кроме того, каждая «семерка», в отличие от центральной группы стихов, состоит из неповторяющихся слов: шесть неологизмов плюс слово общеупотребительного языка в роли «каденции»: «любви» и «люблю». В том же порядке и в тех же грамматических формах, что и на границах построений, эти слова соединены в пределах пятого стиха — в обычной для музыкальных кульминаций третьей четверти формы.

Подобие крайних частей подтверждено и соотношением приставок. Они отсутствуют в трех центральных стихах. Напротив, в «четверках» крайних частей настойчиво повторяется приставка за-:

залюбил, залюбился
 <...>
 залюбить, позалюбливать,

различимая даже в огне словообразования, внезапно перекинувшемся на приставки в заключительной «семерке» слов (там возникает азартная комбинаторная игра: по-, за-, при+по-, по+за-).

Каждое из однокоренных слов представляет собой эквивалент мотива — музыкально-синтаксической единицы, обладающей одной акцентной долей. В отличие от «Заклятия», в котором хореическая основа задает почти скандированный ритм, утверждающий равенство слогов по протяженности (это подтверждает и чтение Р. Якобсона, воспроизводящее хлебниковскую интонацию), здесь иная картина. «Сплошной» метр (а вместе с ним и равнодлительность слогов) выдерживается только в двух начальных стихах, а дальше — отчетливо различимы паузы в местах с «недостающими» слогами (Любязей любких, люблых любилой люблю) и особенно — ускорения там, где скапливаются безакцентные слоги. По Белому, увеличение числа безударных слогов между акцентами приводит к уменьшению их длительности. Неударный слог, «принятый, например, за $1/4$, дробится: вместо него — два неударных, равных $1/8$ <...> и т. д., наращение лишних слогов ведет к ускорению <...>; чем дальше неударный от последнего ударения, тем более он переходит в трель» (дробями у Белого обозначены музыкальные длительности: \bullet и \bullet ²³). Поэтому в данном случае разное число слогов не меняет общего соотношения временных величин. Приняв «мотив» (или «такт») за счетную единицу, мы получим следующую схему симметричной организации стихотворения:

$$\begin{array}{ccc} 7 & 13 & 7 \\ 3+4 & 5+4+4 & 4(2+2)+3 \end{array}$$

Симметрия несколько нарушается на более дробном уровне, так как пяти единицам слева от центра соответствуют четыре справа.

«Заклятие смехом» во многом отличается от стихотворения «Я любоч...», прежде всего — почти исключительной парностью элементов. Воспользовавшись хлебниковской терминологией, можно сказать, что в стихотворении преобладают двойки. Вся вещь строится на игре измененных и точных повторов.

Парная повторность единиц нетипична для стихосложения. В то же время это — одно из ведущих правил классического музыкального синтаксиса. Так, «нормативный» период состоит из двух предложений повторного строения. Идеальная структура периода выражается пропорцией 1:2:4:8. На игре нарушений и восстановлений правил четности и парности строится музыкальное развитие.

В «Заклятии» парная повторность всюду: по два однокоренных слова в стихе и в полустихии, удвоены акцентные схемы, отдельные

слова, целые стихи, однокоренные слова появляются «двойками» и «четверками». При нарушении правила четности возникают «тройки». Это происходит в четвертом стихе, хотя кажется, что «двойки» и здесь продолжают следовать одна за другой. После

О, рассмейтесь — О, засмейтесь
Что смеются — что смеянствуют

ожидается начало очередной пары однокоренных слов, тем более, что звуковой состав следующего, пятого, стиха сопротивляется обновлению грамматической конструкции. Слышится повтор, как бы присоединяющий начало пятого стиха к четвертому и подтверждающий правило парности:

О, засмейтесь усмеяльно — О, рассме (шищ) надсмеяльн (ых).

В результате усиливается «разлом» в середине пятого, а затем и шестого стиха — цезуры перед двумя «тройками» «Заклятия». Именно в «тройках» акцентные позиции корня впервые следуют подряд (смех усмейных, смех надсмейных). Так подчеркивается и обособляется родовое понятие «симфонии Смей».

Слово «смех» находится посередине пятого и шестого стихов, которые, в свою очередь, образуют центральную часть стихотворения. Двукратное «смех» становится, таким образом, крестовиной композиции.

Вот общая картина симметрии.

14 О, рассмейтесь, смехачи! 4 (2+2)
О, засмейтесь, смехачи!
23 Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно, 4
О, засмейтесь усмеяльно! 2
15 О, рассмешит надсмеяльных — смех усмейных смехачей! 5 (2+1+2)
15 О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! 5 (2+1+2)
Смейево, смейево, 2
24 Усмей, осмей, смешики, смешики, 4
Смеюнчики, смеюнчики. 2 (!)
О, рассмейтесь, смехачи!
14 О, засмейтесь, смехачи! 4 (2+2)

(Числовые схемы отражают: слева — число слогов в выделенных группах стихов, справа — расположение слов корня смей.)

Сравним подобные элементы симметрии, продвигаясь от краев к центру.

«Четверки» начала и конца идентичны. Стихи между краями и центром связаны обратным подобием: в третьем и четвертом стихах преобладают безударные позиции корня (четыре из шести), а в симме-

тричном двустишьи — шесть акцентов подряд. Кроме того, в третьем и четвертом стихах отсутствуют тавтологические повторы, а с седьмого по девятый — сплошь попарные перечислительные «выкрики», роднящие «Заклятие» с стихотворением «Я любоч...» (Полюбить, залюбить, / Приполюбливать! Позалюбливать!). Сходство еще и в том, что в обоих случаях в каждой паре «выкриков» меняется метр: именно в 7–9 стихах «Заклятия» звучат плясовые ритмы «Весны священной».

В центральном двустишьи игра близких созвучий слева и справа выделяет слово «смех».

При подсчете однокоренных слов заметно отклонение от строгой симметрии. Однако в ритмическом строении «Заклятия смехом» значительную роль играют и начальные восклицания, подчеркнутые хореическими акцентами. (В чтении Якобсона начальные «о!» акцентированы.) В отличие от стихотворения «Я любоч...» здесь картина ритмических пропорций уточняется по мере уменьшения счетной единицы. Самую точную симметрию выявляет подсчет слогов:

$$14 + 23 + 15 \quad 15 + 24 + 14$$

Столь законченная форма, приданная «самовозрастающему» (в принципе — бесконечному) тексту, может быть интерпретирована как своего рода определение или формула симфонии: развитие, целиком построенное на первоначальном элементе, сочетается с идеально симметричной, сложноорганизованной формой.

Именно в качестве формулы симфонической идея обнаруживает свою связь с универсумом. В этом нетрудно убедиться на примере определения в обычном смысле. Еще раз обратимся к Асафьеву.

Единство различного и «инакость ранее бывшего», текучесть музыкальной стихии, изменчивость звукового потока, взаимосвязанность элементов целого... При исключении музыкальных «опознавательных сигналов» асафьевское описание симфонизма кажется пересказом идей древнего философа:

Все вещи возникают и текут, застывшего же нет ничего, и пребывает лишь нечто одно, из чего все эти вещи возникают путем естественного переоформления.

Гераклит²⁴

Осмысление симфонии — высшего жанра «чистой» музыки, симфонизма — «высшего» свойства симфонии — неизбежно влечет за собой выход за пределы собственно музыкальных характеристик. С древних пор музыка и даже отдельные ее элементы воспринимались как нечто божественное, космическое. Обращение к сфере «миро-

вых» значений естественно и при исследовании феномена музыки: так, в трактате А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» сущность музыки представлена как жизнь чисел.

Хлебниковское «определение» симфонии в слове следует той же логике. Его законченным словотворческим текстам присущи: музыкальное понимание формы, единство звукового материала, непрерывность развития. В то же время перед нами — совершенная симметрия, единство изменяемого и неизменного, процесс порождения целого из единого и вызванное им «естественное переоформление вещей», как таковые.

В новых приемах хлебниковского поэтического письма воплотились не только музыкальные, но и стоящие за ними универсальные принципы структурирования. Для того чтобы «вернуть» их в слово в начале XX века, было необходимо обратиться за посредничеством к музыке, к одному из ее высших достижений — симфонии.

«Я жизнь пью из кубка Моцарта»

Несколько хлебниковских строк, в которых упомянуто имя Моцарта, — самостоятельные грани единого образа.

В двух ранних вещах — стихотворениях «Смерть в озере» и «Усадьба ночью...» (1915) — Хлебников откликается на знаменитые мотивы моцартовского мифа. Первый из них — «Реквием как вестник смерти».

В самом названии католической службы, конечно, нет и не может быть ничего рокового. Однако история создания моцартовского Реквиема, последовавшая вскоре смертью композитора (который думал, что пишет Реквием для себя), и слухи об отравлении превратили со временем незаконченный *Requiem KV 622* в трагический символ моцартовского творчества. Значение «моцартовских» строк из «Смерти в озере» раскрывается полнее при сопоставлении с фрагментом другого стихотворения из того же сборника «Четыре птицы» (там и «Усадьба ночью...»). В обоих случаях ключевые для нас слова появляются в заключительных строфах:

И выпи протяжно ухали,
И Моцарта пропели лягвы,
И мертвые, не зная, здесь мокро ли, сухо ли,
Шептали тихо: «Заснул бы, ляг бы!»
Но когда затворили гати туземцы,
Каждый из них умолк.
И диким ужасом исказились лица немцев,
Увидя страшный русский полк.
(«Смерть в озере»)

Лишь только свет пронесся семь,
 Семь раз от солнца до земли,
 Холодной взором стала темь,
 И взоры Реквием прочли.
 («Черный царь плясал перед народом»)

Слово «смерть» в названии стихотворения и «Моцарт» в одной из строк, а далее — анафора: «И Моцарта...» — «И мертвые...» устанавливает соотношение: Моцарт — смерть, где Реквием — «сам-третий». И «Моцарт» в первом стихотворении, и «Реквием» во втором обозначают «Реквием Моцарта», сходятся в метонимии «Моцарт-Реквием», смысл которой сродни «виденью гробовому», явлению Командора у самого Моцарта и Пушкина.

В стихотворении «Усадьба ночью...» присутствует миф о «небесном» Моцарте. «Усадьба...» — одно из хлебниковских «заклятий именем»²⁵. Поэт, как демиург, сотворяя, именуется мир и все вещи, входящие в его состав. Он велит природе быть, действовать согласно данным ей именам.

В акте именованья снимается оппозиция природы и культуры: усадьба ночью, сосны вокруг и грозно движущиеся тучи оказываются воплощениями Чингисхана, Мамаю, Батыя, сумеречные видения — творениями Ропса, Гойи. Заратустрой становится ночная заря (зар — общий слог). А Моцарт — именем высокого синего умного неба, неба мудрости, Софии. Хлебников обращается к важнейшим идеям русской философии конца XIX — начала XX века, но придает им новый смысл, «переводя» на язык чисел. Микрокосм этого стихотворения «подобно античному космосу устроен числом и явлен в своем имени»²⁶. Небо, которому велено: моцарт! — небо самого поэта, называвшего себя художником числа вечной головы вселенной.

Самый протяженный из «моцартовских» фрагментов входит в состав поэмы «Что делать вам...». Он поражает «полифонией» различных смыслов:

А вы видали, как лесной леший — лесная овца,
 Стал богатырь, великаном
 Вырос в Россию,
 Чтоб жезлу песни сделать послушной.
 Как нищий то, как царь то,
 Я жизнь пью из кубка Моцарта.
 В новом сане лешему любо забыться,
 Как птицы, века ему очищали копытца,
 Клювом держа червяка.
 Сотня Сальери
 И я один с душою Моцарта.

На поверхности — лишь связь с «маленькой трагедией» Пушкина, которая подтверждается не только сочетанием имен Моцарта и Сальери, мотивом отравленного кубка, но и скрытыми цитатами из Державина и Пушкина: столкновение цитат помогает распознать каждую из них. Поэт говорит о себе, что он — и нищий, и царь, и — Моцарт. Рядом с этим перечислением — слово «червяк». Конечно же, здесь спрятано державинское «Я царь — я раб, Я червь — я бог», ведь, как сказано пушкинским Сальери, Моцарт — бог («Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь»). В стихотворении «Не чертиком масляничным...» (как и поэма, написанном в 1922 году) скрыт еще один отклик на слова Сальери. Хлебников как бы отвечает на вопрос о Моцарте, а стало быть, о себе самом, пившем «жизнь из кубка Моцарта»:

Что пользы в нем? как некий херувим
Он несколько занес нам песен райских.
(«Моцарт и Сальери»)

Да, я срывался и падал,
Тучи меня закрывали
(срывался с неба, как «некий херувим». — Л. Г.)

Я одиноким врачом
В доме сумасшедших
Нес свои песни лекаря.
(«Не чертиком маляничным...»)

В приведенном отрывке поэмы рядом с Моцартом — леший, за пределами отрывка — Ви́ла и Ма́ва. Леший — воплощение мифопоэтического Я в этом произведении — «устал быть в пальцах смерти тесто, / Занял место / Председателя земного шара». Он «вырос в Россию», дав ответ на вопрос: «Возможно ли так встать между источником света и народом, чтобы тень от Я совпадала с границами народа?» («Сон», 1915). Этот леший постиг законы времени, ведь «жезл песни» не что иное, как «ряд чисел», управляющий «законов пением». Если вспомнить о другом образе, раскрывающем музыкальность, то есть высшую организованность мира, подчиненного законам времени, — о синем небе Моцарта, становится понятной логика чередования строк, в которых говорится то о лешем, то о поэте «с душой Моцарта»: это — переименования некой единой мифопоэтической сущности. Перечитаем отрывок: герой (леший-Я-Моцарт) был то унижен, то велик, но вот он «вырос в Россию», стал Председателем земного шара. В новом сане «любо забыться», однако герой одинок и опасности подстерегают его.

Два других, кроме лешего, славянских персонажа — Ма́ва и Ви́ла — объединены в хлебниковской поэтике во взаимоотрицающую

пару. Мава, или Мавка, — злой дух восточнославянского фольклора, она связана с миром мертвых. Это существо без спины, поэтому видны все внутренности Мавы²⁷. Наглядность внутреннего «устройства» — основание для того, чтобы увидеть в Маве образ мира, гармония которого выверена «алгеброй» законов времени: «А хребет ее, где лишь кости одни, / Кожи нет, только ходят как звезды кишки — / Это чистые законы времени». При этом Мава — образ разложения на мельчайшие части, на что указывает само имя, так как буква М, по Хлебникову, означает распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, единицы: «Ведь Мы взял взаймы / У Эм, матери малых миров, / Радость Мавы, радость ведьмы» (СП 5, 217).

Ви́ла, женский дух южнославянской мифологии, очаровательная девушка с распущенными волосами и крыльями. Среди ее волшебных свойств — умение предсказывать смерть²⁸. Ви́ла — антипод Мавы. Их противоположность подчеркнута в поэме: «Хорошенькоокая Ви́ла — свобода, / Мава — война мировая». Здесь, вопреки конструкции фразы, не одно, а два противопоставления: свобода/необходимость, мир/война (ср. название одной из хлебниковских поэм: «Ви́ла и Леший. Мир»). Если Мава, через М, олицетворяет распадение на части, то Ви́ла — носительница объединяющего начала: В, по Хлебникову, связано с замыкающим круговым движением²⁹. Ви́ла также олицетворяет законы времени, что, по-видимому, можно понимать как отклик на способность фольклорной Вилы предсказывать смерть. Это подтверждают и строки: «А Ви́ла чечевицей / Наводит луч военный / На бедные столицы»: как видно из письма Хлебникова к Петникову, «увеличивающие чечевицы» предназначены для «люд-лучей, стихийно волнующихся войнами», с тем, чтобы «бытовой дикарский луч человечества, проходящий с завязанными глазами, — заменить научными волнами» (СП 5, 314). Но Мава — война, а Ви́ла — мир, которым можно заменить войну, если человечество научится следовать «жезлу песни».

В таком культурологически невозможном окружении оказываются Моцарт и Сальери. Впрочем, сальериевский, точнее, пушкинский мотив разъятия («музыку я разъял как труп») не только встраивается в хлебниковскую мифологию, «возглавляемую» Мавой, но и является одним из ее источников. Заметная фигура того же ряда — Ленин из поэмы «Ночь в окопе»:

Я так скажу, пусть будет глупо
Оно глупцам и дуракам,
Но пусть земля покорней трупа
Моим доверится рукам.
Я род людской сложу как части
Давно задуманного целого.

Рать алая! Твоя игра! нечисты масти
У вымирающего белого!

(разъятие на части и сложение из частей — одна и та же величина со сменой знака).

Слова Сальери «Поверил Я алгеброй гармонию» особенно важны для Хлебникова. Обычным для понимания этого места у Пушкина является противопоставление алгебры и гармонии. Однако у Хлебникова смысл иной: для него, «великого числяра» и поэта, алгебра есть гармония, и гармония — алгебра, он — наследник пифагорейского понимания гармонии через число.

Связь с «алгеброй», то есть с числом, подтверждает родство хлебниковского Сальери и Мавы (внутри которой — «чистые законы времени»). Подобно Маве, Сальери является носителем необходимости («Вила — свобода, Мава —...»). Поэтому, как объясняет Р. В. Дуганов, фраза «Сотня Сальери / И я один с душою Моцарта» означает горькую, отравленную чашу жизни, которую необходимость сотни раз подает поэту. Здесь несомненно подчеркнут и усилен по сравнению с пушкинской «маленькой трагедией» мотив Чаши Евангелия: испить чашу — выполнить необходимое.

Если Сальери встраивается в ряд разъятий, смерти, необходимости, имя которому — Мава, то соответствует ли Моцарт Виле-свободе, объединяющему началу? И да, и нет.

Хлебниковский Моцарт «не уместается» в этих измерениях. Во всей мировой моцартиане трудно найти нечто подобное тому, что содержится в хлебниковском мифе: «Моцарта» поют лягвы на Висле, оплакивая мертвецов первой мировой войны, «Реквием» читается во взорах тьмы, сменившей свет, пока черный царь плясал перед народом. Моцарт оказывается вместе с Чингисханом, с лешим...

И все же объяснение возможно.

Каждому факту, имени, легендарному или мифологическому сюжету соответствуют определенные функции в некоем едином мировом мифе, и сонм всех богов в «Зангези» Хлебникова — одна из его моделей. В поэме «Что делать вам...» сонм богов невелик. К трем персонажам славянского фольклора присоединяются их античные «собратья»: Юпитер — в качестве названия планеты — и, возможно, Прометей: в «моцартовском» отрывке птицы-века, то есть вечные, прилетают к нищему-царю-богу, к тому, кто и велик, и унижен. Однако цель птиц — не мучить, а заботиться о том, к кому они прилетают (характерная для Хлебникова «смена знака»; ср.: «Я — Разин напротив, / Я — Разин навыворот»). Прометей, которого Хлебников в «Детях Выдры» именуется собратом, «собрат» и Моцарту: и он, «как некий херувим», приносит в дар людям то, что предназначено небожителям.

В едином мировом мифе античный «код» обнаруживает себя не только в прямых упоминаниях имен или сюжетных мотивов. Для культурного сознания нового времени это — своего рода мифопоэтическое «эсперанто». Не исключение и русская поэзия начала XX века, и творчество Хлебникова: естественность «перевода» уже известных черт моцартовского образа на «язык» античной мифологии — тому доказательство.

Синева умных небес, где царит Моцарт, — сфера Аполлона, бога строя и меры, порядка и гармонии. По Вяч. Иванову (одному из учителей молодого Хлебникова), музыка аполлоновой лиры — «связующая», а дионисовой флейты — «разымчивая»³⁰. Хлебниковская Вила, символизирующая гармонию (мир) и понимаемая как объединяющее, связующее начало («Кого обнять, понять, обвить / Ручками девы-младенца?»), Вила с увеличивающей чечевицей в руках могла бы занять место среди аполлоновых муз, рядом с Уранией. Мава же подобна самому Дионису. Сопоставим хлебниковские строки и некоторые греческие фрагменты.

ПРОКЛ: «Бог (Дионис. — Л. Г.) выступил из самого себя и изошел в все разделенное на индивидуальные вещи творение»³¹.

ПЛУТАРХ: В разъединении же божества и в его разделении и переходах в воздух и воду, и землю, и светила, и в смену рождений животных и растительных — они (богословы. — Л. Г.) усматривают страдание и пресуществление, растерзание и расчленение Бога; и взятого в этом состоянии страды и страстей называют его Дионисом и Загревсом»³².

Ведь Мы взял займы
У Эм, матери малых миров,
Радость Мавы, радость ведьмы.

<...>

Ведь мы мирское целое
Делим на я, множество я,
Муку я.

Дерево Господина Народа
Мелем на я,
Состоим из многих частей.

<...>

Вы видали, как Мава
Обращает в мух, мурашей,
Мураву и муку и миги
Столетия великанов.
Это Эм намыленной веревкой
На шее у великана миров
Объятъя любя Мавы,
Как жернова «да» и «нет»,
Мелет народы в муку.

Посыпает мукой сквозь муки как сито.
(«Что делать вам...»)

ПЛУТАРХ: Аид тождествен с Дионисом³³.
Вы видали, как черные волосы Мавы
Становятся Волгами трупов, смерти ручьями.
(«Что делать вам...»)

Противоположность Вилы и Мавы снимается через связь их с законами времени, подобно тому, как противоположность Аполлона и Диониса снимается в Орфее: «Орфей противопоставляет царю Дионису аполлоническую монаду, отвращающую его от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его чистым и непорочным в единстве»³⁴.

Орфей — мифологический код общности Моцарта и Хлебникова.

Орфей считал величайшим богом Гелиоса, называл его Аполлоном, играл на лире — инструменте солнечного бога, но при этом спускался в Аид (как мы помним, «Дионис тождествен Аиду») и был растерзан вакханками, как Дионис-Загрей титанами. Сочетание солнечного света и мрака — важнейшее свойство музыки Моцарта. В различных концепциях моцартовского творчества подчеркивалась то одна, то другая сторона. Исследователи именовали его Гелиосом, Аполлоном; немало сказано и о демонизме, оргиастичности, стихийности моцартовской музыки, иными словами, о проявленности в ней дионисийского начала.

В хлебниковском творчестве все представления о порядке и гармонии, строе и мере охватываются концепцией законов времени. Музыкальные инструменты, игра которых приводит в действие эти законы, — струнные, как лира Аполлона. Есть и подобие разымчивой дионисовой флейты³⁵, а кроме того — прямое уподобление Председателей земного шара — самого поэта и его сподвижников — участникам дионисийских празднеств:

Только мы, свернув ваши три года войны
В один завиток грозной трубы,
Поем и кричим, поем и кричим,
Пьяные прелестью той истины,
Что Правительство земного шара
Уже существует.
Оно — мы.
Только мы нацепили на свои лбы
Дикие венки Правителей земного шара.
(«Воззвание Председателей земного шара»)

Моцарт — небожитель, херувим, которому открыт мрак гробовых видений. И Хлебников говорит о себе: «Я соя небес!»; «Я из братского гроба» — как бы вторя орфическим авторам: «Спросят тебя пронизательно: «Что ищешь ты во мраке губительного Аида?» Скажи: «Я сын Тяжелой и звездного Неба»; Скажи: «Я дитя Земли и звездного неба, Но род мой — небесный»³⁶.

Орфическое начало определяет во многом и характер творчества обоих художников.

Для музыки Моцарта, как и для поэзии Хлебникова, определяющим является сочетание множественного, дробного (дионисийского) и целостного, единого (аполлонического). Моцарт мыслил мельчайшими единицами музыкальной материи, осознавая их как значимые, самостоятельные элементы целого³⁷. И Хлебников обращался к «наималам» слов, к «простым именам языка» — отдельным буквам, сочетания которых в слове определяют его смысл. Правда, в отличие от дионисова «абсолютно алогического дробления» (Лосев) даже мельчайшие элементы в текстах Моцарта и Хлебникова упорядочены, организованы. И тому, и другому в высшей степени свойственно комбинаторное мышление, реализующееся именно на уровне «наималов»³⁸.

«Разделенность» подчинена «единовидности»³⁹. И для Моцарта, и для Хлебникова в равной степени значима микро- и макроуровневая организация сочинения. Среди хлебниковских изобретений наряду с «наималами» существует сверхповесть, сравнимая по сложности с оперой — определяющей областью моцартовского творчества.

Множественную, многоэлементную организацию моцартовского произведения выявляет аналитическое «разъятие». По первому впечатлению, Моцарт един, прозрачен, прост. Хлебников, напротив, множествен, темен, сложен. Однако углубляясь в музыку Моцарта, в поэзию Хлебникова, мы начинаем движение во встречном направлении. Моцарт оказывается сложным, множественным, загадочным. Хлебников — все более ясным, единым, классичным.

В контексте сказанного хлебниковская формула «Я жизнь пью из кубка Моцарта» раскрывает свою многозначность. В ней — не только пророчество близкой смерти поэта (прожившего на несколько месяцев больше, чем Моцарт). Моцарт оказывается «со-братом» поэта-будетлянина. Вместе с поэзией Хлебникова его музыка оплакивает всех, кто попал в «соломорезку войны». Вместе с поэтом-числяром Моцарт царит в синеве умных небес (заметим, кстати, что другой музыкальный «двойник» Хлебникова — Скрябин — оказывается носителем земного начала: «Скрябин — земной шар»).

Обращение к древнему мифу позволяет увидеть внутреннее родство — уже не образов Моцарта и Хлебникова, а их произведений. Два гения, разделенных временем и пространством, оказываются «собратьями» и в творчестве. Кубок Хлебникова наполнен тем же «медом поэзии», что и кубок Моцарта.

