



## Моймир ГРЫГАР

### Самовитое слово Хлебникова с точки зрения семиотики

1. Исходным пунктом сравнения теоретических взглядов Хлебникова, касающихся языка, словесного творчества и искусств, с семиотическим подходом к языку и к художественной культуре, является, с одной стороны, общая концепция языка, выработанная Фердинандом де Соссюром в начале прошлого века, и новые течения в искусстве этого периода, которые обозначаются термином «исторический авангард».

Общим знаменателем нового искусства и структуральной лингвистики было стремление определить природу и функционирование средств выражения и коммуникации и особенности их функционирования, открыть внутреннюю связь элементов вербального и невербальных языков. Традиционное не подвергавшееся сомнению отношение знака к действительности, которое уже для символистов стало проблемой, новые лингвисты, поэты и художники подвергли резкой критике. Понятие языка как номенклатуры (слово как этикетка, обозначающая вещь) и как естественного соединения звуков и значений, не соответствовало новой концепции речи, основанной на условной системе абстрактных правил. Когда Фердинанд де Соссюр после удивительно ранних успехов в области сравнительного языкознания углубился в изучение языка как знаковой системы, он пришел к заключению, что ни одно из основных понятий языкознания не может устоять перед строгими критериями научной критики<sup>1</sup>. Ни генетический подход к отдельным аспектам грамматики, ни накопление богатого материала путем эмпирического описания и исследования воспринимаемых аспектов языка, ни комбинация разных методов (например, физиологического с биологическим или психологического с социологическим) не позволяют достичь открытия самой сущности языка, возникающего в соединении двух гетерогенных рядов — физического и психического. Дуализм языка состоит не в дуализме звука и идеи, факта «физического» и «ментального»,

но в оппозиции вокального явления как такового, с одной стороны, и как знака, с другой<sup>2</sup>. Таким образом Соссюр открыл семиотический характер языка, и поиски субстанционального определения звуков и значений он заменил структуральным подходом, который подчинил звуковые и семантические единицы их взаимосвязям, месту, которое они занимают в динамической, исторически переменчивой системе.

В конце XIX века эмпиризм в естественных науках очутился в тупике, так как решение вопросов, касающихся микро- и макрокосмоса, уже находилось вне горизонта смыслового наблюдения. В свете теории относительности, квантовой физики, исследования частиц и волн понятие материи, выработанное классической физикой Ньютона и его последователей, уже не соответствовало новым открытиям. В изучении материального мира проявлялось общее стремление вскрыть прежде всего структуру объектов, систему внутренних соотношений конститутивных элементов, и сеть взаимосвязей между объектами. В физике и других дисциплинах начало преобладать убеждение, что наука может постичь «не суть вещи в себе, как думают наивные догматики, а лишь отношения между вещами, вне этих отношений нет познаваемой действительности»<sup>3</sup>. В социальных науках этот подход к объекту исследования проявляется в преодолении генетического толкования изучаемых явлений и поисками скрытых сил, которые управляют фактами и событиями общественного характера.

Авангардные поэты и художники решали аналогичные проблемы, целью их стремления было освобождение художественного знака, стихотворения, картины, театральной постановки, композиции и т. п. от внешних, изобразительных, миметических и идеологических функций. Они углубились во внутренний мир знаков, систематически пытались найти суть элементов структуры выражения и содержания и их границы. Самым радикальным, сложным и, может быть, опасным вызовом было стремление построить знак, который бы сам себя оправдывал. Конечно, здесь нет никакого сходства с тезисом «искусство для искусства» XIX века, который был скорее жестом самозащиты творцов, чем вызовом к новаторству (НП 334). Хлебниковский концепт «самовитого слова» соответствует концепции «знака с установкой на выражение» (термин русских формалистов)<sup>4</sup>. Если переход от частичного миметизма в импрессионистической, пуантилистической, фовистической или сезанновской живописи к кубистическому перевороту, отвергнувшему принципы пространственного и перспективного изображения, был нелегкой задачей, то скачок от кубизма к абстрактной живописи, к «самовитым» картинам Кандинского, Купки, Мондриана и Малевича требовал еще больше смелости и упрямства. Резкую перемену структуры кубистической картины можно по аналогии сравнить с открытием новых перспектив

в современной физике, принципа относительности, проблематики четвертого измерения, соотношения времени и пространства, квантовой теории. Но, с другой стороны, полное отрицание миметизма в искусстве, реализация «самовитого знака» связаны с проектами гипотетических, «утопических» систем неевклидовой геометрии, которые нельзя верифицировать в непосредственном опыте, путем смыслового восприятия мира.

Парижские кубисты, в отличие от протагонистов других авангардных течений, не создали ни одной программной декларации, ни одного манифеста. Они не считали нужным манифестировать принципы своего мировоззрения, но, с другой стороны, интересовались новейшими открытиями в физике, которые во Франции, прежде всего благодаря Анри Пуанкаре, на переломе веков привлекали внимание широкой публики. По свидетельству Альбера Глеза и Жана Метценже<sup>5</sup> в ателье молодых художников появились книги Пуанкаре, в которых выдающийся физик и математик излагал гносеологические вопросы современных естественных наук, в том числе проблемы относительности пространства и времени, четвертого измерения, условности принципов геометрии. Пуанкаре большое внимание уделял проекту неевклидовой геометрии Лобачевского, Бойяи, Римана. Попытки этих «революционеров мысли» перешагнуть горизонт осязаемой действительности, открыть «воображаемый», «гиперболический» мир, не соответствующий правилам «естественной» логики, нашли отклик у художников, не соблюдающих традиционные, иконические, миметические способы изображения видимого мира. Работы Пуанкаре пользовались немалой известностью и в России, его книги, изданные в Петербурге и в Москве («Наука и гипотеза», «Ценность науки», «Наука и метод»), привлекали внимание не только физиков, математиков, философов, но и образованных читателей разных профессий. Хлебникова, бывшего студента факультета математики и естественных наук, поэта, страстно ищущего новые пути слова «над пустотой», интересовали межевые вопросы наук и познания. В письме М. В. Матюшину (декабрь 1914) он размышляет о проблеме четвертого измерения и при этом ссылается на Пуанкаре: точку зрения математика он предпочитал мнению физиолога Бехтерева<sup>6</sup>.

Реализация «абстрактного» знака в языке кажется неразрешимой проблемой, потому что самые простые элементы языка — артикулированные звуки — не являются чисто природным явлением. Они, в отличие от красок, линий, дерева, глины, мрамора или тела человека, не существуют вне знаковой системы, предназначенной для выражения и сообщения определенных семантических единиц. Вокальная единица участвует в построении языкового знака только в оппозиции физического, прямо осязаемого факта, с одной стороны,

и факта семиотического, зависящего от сложного комплекса ментальных компонентов, с другой. Хлебникова преследовала идея поиска основных единиц языка, которые не были бы в плену ежедневного практического, утилитарного обихода. При этом у него было некоторое недоверие к акустической оболочке речи, он мечтал о языке без звуков, обращаясь не к «усталому слуху», а к зрению. Его не привлекала эвфония слов сама по себе, он иронически относился к «музыке слов» Верлена и символистов; крученыховскую концепцию заумной речи как чисто акустического явления вроде необработанного, природного «блеяния», «мычания», с одной стороны, или эстетического *bel canto*, с другой, он семантизировал, связывая звуки и их сочетания с «единицами мысли»<sup>7</sup>.

Размышления Хлебникова о языке являются неотделимой частью его изобретательской работы над поэтическим словом. Несмотря на то что он намеренно заимствовал термины из физики, геометрии, математики, ботаники, геологии, физиологии, свои идеи и теоремы он формулировал с помощью метафорических и риторических приемов. Притом он сумел особым образом согласовать противоположные ходы мысли: аналитическое расчленение вещей на неделимые элементы, синтетическое соединение и неожиданные трансформации объектов самого разного типа. Когда он последовательно искал основные единицы языка, он не терял из виду центральную функцию языка в жизни людей и народов. Таким образом концепт «заумного языка», возникший как своего рода проект гипотетического словотворчества и герметического языка поэзии, стал онтологическим базисом речи и неотделимой частью громадной социальной утопии<sup>8</sup>. Поэты и художники, создавшие автономный знак, лишенный коммуникативной функции, стремились оправдать его *raison d'être* идеями самого высокого порядка. Несмотря на существенные идейные противоречия между «изобретателями» самовитого знака, например, между Кандинским и Малевичем, Купкой и Татлиным, Хлебниковым и другими «беспредметниками», у всех у них появляются глубинные онтологические аргументы и грандиозные утопические проекты.

Несмотря на огромную разницу между Соссюром, женевским профессором, происходящим из богатой аристократической семьи, и русским поэтом, который в начале века, как молодой провинциальный студент, приехал в столичный город, чтобы в университетской среде, в литературных салонах символистов и в кружках молодых людей искать свое место в жизни, в науке, в поэзии, несмотря на то что Соссюр свой талант и энергию посвятил только науке и все больше углублялся в свой интровертный мир, — несмотря на все эти отличия в творческом подъеме этих личностей можно найти некоторые сходства. Оба стремились перешагнуть границы норм и привычек,

касающихся языка и его функций, оба осознавали ключевое место языковой коммуникации в духовной и материальной жизни людей, оба искали центральное звено в цепи элементов, из которых построена многосторонняя область языка. Чтобы сознание современного человека согласовалось с новыми жизненными условиями, было необходимо по-новому определить функцию взаимоотношений между разными элементами психики и сознания, которые являются предпосылками нашей способности посредством языка, науки и искусства осознавать внешний мир, выражать чувства и мысли, постоянно общаться с окружающим миром.

2. Хлебников как студент Казанского университета познакомился с «гиперболической» геометрией Николая Лобачевского, одного из самых знаменитых профессоров этого учреждения. Поэт всю жизнь уважал Лобачевского как ученого, владеющего чрезвычайно острым умом и мужеством. Кто из математиков начала XIX века имел не только интеллектуальную способность, но и смелость построить и опубликовать теорию неевклидовой геометрии, которая, не соответствуя реальному миру, противоречила «естественным» принципам логики? Математики уже со времен античности (Прокл, Посидоний) недоумевали по поводу того, что пятый постулат, касающийся параллельных линий, никто не смог доказать, они видели, что эта аксиома сильно отличается по своему характеру от других постулатами геометрии Евклида. Ученые с досадой чувствовали, что в классической геометрии скрывается логический «скандал» (д'Аламбер), «пятно» (Гаусс). Но каждый, очутившийся на пороге таинственной комнаты неевклидовой геометрии, должен был иметь большую отвагу, чтобы перешагнуть опасную границу «здорового смысла», идти «за ум». Показалось, что математик в русском захолустье, «диком татарском краю», смог легче осуществить этот подвиг, чем ученые, воспитанные в строгом духе немецкого ума. Фридрих Гаусс, Фаркаш и Янош Бойяи пришли к заключению, что внутренняя неоднородность постулатов Евклида означает возможность создания новой геометрии, но даже сам гениальный математик Гаусс не считал разумным представить свои идеи критическому обсуждению современников<sup>9</sup>.

В Лобачевском особым способом соединялись противоречивые психические и духовные способности. Как математик, увлекающийся логикой «чистого» мышления, он был сторонником рационализма, но, с другой стороны, не отрицал позитивную роль стихийных, эмоциональных сил в жизни человека<sup>10</sup>. Увлечение абстрактным мышлением он сумел компенсировать приверженностью к точным эмпирическим наблюдениям, и его ориентация на практическую деятельность не входила в противоречие с романтической эмоциональностью. Для Хлебникова также проявлялось особое сочетание рационализма

и фантазии, в рациональном он открывал фантастическое (поэзию науки), в воображаемом — рациональное (логику поэзии). Еще будучи студентом математики Казанского университета он понял, что теория Лобачевского, соединяющая науку с особым типом фантастики, является вызовом к смелому новаторству и в других дисциплинах.

В начале XX века новые течения в живописи, музыке, литературе, театре свидетельствовали о том же движении к «абстрактному» знаку, который, хотя им и управляют математические или геометрические величины, обращается не только к интеллектуальному воображению, но также к миру чувств, эмоций, аффектов. Символисты, которые повернулись спиной к реальному миру и считали поэзию вершиной духовного подъема человека, тем не менее ограничили творческую фантазию службой темным идеям философского, мифического, эзотерического происхождения. Сам Блок был недоволен слишком абстрактным языком некоторых эпигонов символизма<sup>11</sup>. Хлебников отрицал фальшивую абстрактность расплывчатой мысли, туманного слова и образа, но абстрактность точных наук, математики, геометрии, логики всегда привлекала его интерес. Числа, математические и геометрические формулы он сделал легитимной частью поэтического выражения. Он видел в них и строительные камни космоса, и основные элементы эстетической структуры мира. Ему была близка античная концепция природы как гармонии, правильной пропорции и меры, вместе с Пифагором был уверен в том, что числа обретают скрытый, глубокий смысл, что они являются не безразличными единицами абстрактного ряда, а как бы действующими лицами грандиозного движения мира:

Я всматриваюсь в вас, о числа,  
И вы мне видите одетыми в звери, в их шкурах,  
Рукой опирающимися на вырванные дубы.  
Вы даруете — единство между змееобразным движением  
Хребта вселенной пляской коромысла,  
Вы позволяете понимать века, как быстрого хохота зубы...<sup>12</sup>

Математические, философские и эстетические идеи античности снова подняли на щит мыслители, поэты и художники эпохи Ренессанса. Но они избавили численные величины от мифической нагрузки. «Я же верю, — писал Галилео Галилей в письме Фортуньо Личети, — что книгу философии составляет то, что постоянно открыто нашим глазам, но так как она написана буквами, отличными от нашего алфавита, ее не могут прочесть все: буквами этой книги служат треугольники, четырехугольники, круги, шары, конусы, пирамиды и другие математические фигуры»<sup>13</sup>. Таким образом, не только физики, но и художники могли перед лицом бесконечного богатства

индивидуальных, сингулярных явлений восстановить единство воспринимаемой действительности.

Когда в Москве появились первые картины Сезанна и парижских кубистов, они вызвали восторженный интерес молодых художников и поэтов. Если Яков Тугенхольд, критик журнала «Аполлон», посетив Пикассо в его ателье, был потрясен беспощадностью, с которой художника, по мнению искусствоведа, деформировал нежные формы женской фигуры<sup>14</sup>, реакция Хлебникова, братьев Бурлюков и других участников первых русских авангардистских кружков не имела ничего общего с убеждением публики, которая считала упрощение форм и нарушение «естественного» подражания действительности в живописи следствием душевного ущерба художников. В сентенциях Хлебникова («мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью») и Давида Бурлюка («поэзию надо распикассить») выражается убеждение, что «странная ломка миров живописных» имеет отношение также и к словесному искусству<sup>15</sup>.

Художники-кубисты, стремясь освободить живопись от зависимости от зависимости от изображаемого предметного мира и от претензий на субъективную оценку видимого, должны были создать новые правила, отвечающие автономности визуального знака. Особое значение здесь имело решение вопроса о пространстве и времени. Изображение иллюзии пространства уже потеряло смысл, но симультанное сопоставление разных сторон предмета на холсте вызвало эффект разложения и сжатости времени. По мере того, как исчезали пространство и перспектива, кубисты схватывали на своих холстах предметы внешнего мира не как некое состояние, но *in statu nascendi*, как процесс. Примером этого являются не только картины Марселя Дюшана на тему женщины, спускающейся по лестнице, возникшие частично под влиянием футуризма, но и все натюрморты аналитического периода, которые позволяют наблюдать предметы домашнего обихода как бы изнутри и с разных сторон. Парижские кубисты не случайно обратили внимание на книги Анри Пуанкаре, который сумел изложить сложные вопросы современной физики, математики, философии способом, доступным широкому кругу заинтересованных читателей. О том, что эти актуальные темы естественных и точных наук привлекали интерес парижской образованной публики, свидетельствует, например, Поль Валери, который в одной статье сравнивал Анри Пуанкаре, одинокого интровертного чудака, с фигурой шумного, гедонистического и окруженного скандалами поэта, Поля Верлена; пути этих ни в чем не сходных пешеходов регулярно пересекались на улицах Парижа<sup>16</sup>. Вопросы о времени, о теории относительности, о четвертом измерении, о неевклидовой геометрии стали в Париже, Лондоне, Берлине, Москве и других столицах Европы в начале века

темой салонных разговоров и источником вдохновения многих романов и пьес в жанре научной фантастики. Для Хлебникова загадки физики, астрономии, космологии, математики, геометрии, физиологии стали неделимой частью его мировоззрения и постоянным спутником поэтического творчества.

3. Маяковский в некрологе Хлебникова защищал своего друга перед обвинением в формализме и, чтобы показать разницу механической игры с языком в поэзии и настоящего новаторства, цитировал стихотворение Бальмонта «Вечер. Взморье. Вздохи ветра...», построенное по принципу равномерного чередования аллитераций: согласный, руководящий стихом, меняется в каждом новом стихе без какой-либо тематической или семантической причины<sup>17</sup>. Хлебников же не интересовался звуками как автономными акустическими явлениями, из которых поэт может создавать необыкновенные, выразительные или эвфонические сцепления. Напротив, он был убежден, что в языке существует глубокое согласование звука и значения<sup>18</sup>. В аллитерациях он не видел случайные фонетические эффекты, а выражение семантических сходств: звуковую ассимиляцию считал следствием семантической связи. Хлебников с большой последовательностью стремился открыть внутренние законы строения слов, систематически определить основные значения отдельных согласных, предполагая, что их семантическая сила проявляется в определенной позиции, а именно, начальная буква слова управляет значением слова. По-видимому, под влиянием семитских языков он создал теорию «внутреннего склонения», согласно которой значения близких слов меняются вследствие замены одного согласного внутри слова другим (СП 5, 171). В теоретических статьях и набросках, посвященных языку, он уделял много внимания одному из парадоксов речи, коренящемуся в семиотической природе языкового факта: с одной стороны, минимальная перемена «звуковой оболочки» слова может вести к полному изменению лексического значения (бык: бок, голос: колос, луг: лук), но с другой стороны, значение как будто бы независимо от звука (омонимия и употребление разных фонем и графем для обозначения тождественного или очень близкого понятия и вещи в разных языках) (СП 5, 228).

Попытки открыть значения звуков языка имеют долгую историю. Уже Платон в диалоге «Кратил» стремился решить вопрос, существует ли в языке закон внутренней мотивировки слова, выражают ли звуки слов определенные значения, существует ли между словом и обозначаемым объектом естественная связь. Спор между Кратилом, защитником естественного начала языка (φύσις), и Гермогеном, который его функционирование объяснял законом и привычкой (νόμος), Сократ не решил категорически; сначала он демонстрировал опасность



этимологических изысканий, которые способны доказать все, что угодно, искусственно связывая любые звуки с любыми желательными значениями. Но философ все-таки не отрицал полностью гипотезу внутренней связи звуков, значений и вещей. В контексте греческой философии, где понятие естественности играло значительную роль, такое мнение, конечно, не удивляет. Тем не менее небезынтересно, что сократовское объяснение семантической ценности звуков напоминает хлебниковскую «азбуку ума». Например, согласный ρ (ро) есть «инструмент движения», перемены места; согласный λ (лямбда) служит выражению скользкости, гладкого движения по поверхности; φ (фи), θ (тета), σ (сигма) и ζ (дзета) обозначают веяние, легкое течение воздуха; гласный ι (йота), выражает значение чего-нибудь высокого, острого, пронзительного. Семантическая характеристика звуков в диалоге Платона имеет антропологическую основу: способ произношения звуков вызывает реакцию, которая связывает звуки с определенным значением. Этот семантический эффект «звуковой метафоры» можно доказать экспериментальным образом, но он действует, если звуки произносятся и воспринимаются вне контекста слова и речи или появляются в словах определенного значения. Звуки π и ρ, например, могут сами по себе на основе ассоциации вызвать противоположные чувства липкости, легкости, с одной стороны, и твердости, движения, напряжения, с другой. Но эта естественная, артикуляционная оппозиция не ощущается на уровне всех слов, ср. слова рыба — лев и любовь — рухнуть.

4. Соссюр, последовательный сторонник взглядов Гермогена, видел суть языка в абстрактной системе правил, которая является результатом конвенции, независимой от воли тех, кто его употребляет. В языке, по его мнению, нельзя найти никакого строительного камня, никакого элемента последней инстанции. Физическая, материальная сторона звуков не является субстанцией языка. Связь звуков с понятиями и отношение слова с обозначаемым предметом не подчиняются никакому априорному логическому или естественному закону. Звуки, с одной стороны, не суть простые физические данные, и, с другой, они не заключают в себе никакой определенной семантической ценности. Возможность построить из звуков (фонем) части слов (морфемы) и слова (лексемы) определяется тем, что отдельные звуки не несут никакого априорного значения. Оно не является неотъемлемой частью звуков и их соединений, но слова нельзя также и сравнивать с этикеткой, наклеенной на обозначаемых вещах. Значение слова возникает не как связь звука и вещи, а как условное соединение акустического образа (*image acoustique*) и понятия<sup>19</sup>. Любой элемент языка существует лишь благодаря связи с другими элементами, он определен местом в системе. Не только акустические образы подчиняются особой фонологической

системе, но также и каждое отдельное понятие определяется отношением к другим единицам мысли. Связь слова и значения определяется историческим процессом; то же самое слово может обозначать разные вещи в зависимости от изменений языка и внешних условий, прежде всего общественного сознания и подсознания.

В теории Хлебникова, приверженца Кратила, отражались, сознательно или стихийно, разные рациональные и фантастические элементы тысячелетней истории науки о языке. Подробный анализ открыл бы неожиданные сходства, например, с учением средневековых каббалистов, с *furore etymologico* XVII и XVIII веков, с утопическими попытками построения совершенного языка, основанного на математических комбинациях и пермутациях небольшого количества элементов. Например, идея Хлебникова о возможности найти «основные единицы азбучных истин», создать таблицу «немого языка понятий» по образцу закона Менделеева<sup>20</sup>, создать из этих «единиц разума» систему, которую было бы возможно передавать с помощью математических знаков и формул (СП 5, 157–158), была близка стремлению философов средневековья и ренессанса («*Ars combinatoria*» Раймунда Луллия, теория знаков Джордано Бруно, «*Lingua Generalis*» Г. В. Лейбница). Убеждение языковедов эпохи просвещения в априорном существовании системы абстрактных истин, которую с помощью своих средств выражает язык, также нашло аналогию в тезисе Хлебникова о первенстве «языка понятий» перед «языком слов» (СП 5, 188).

В хлебниковском стремлении найти последний двигатель вещей, краеугольный камень языка, войн, государств, судьбы народов и людей, манифестируется одна из основных черт мышления XIX века, которая более или менее влияла на учение таких крупных мыслителей, как Маркс, Дарвин, Фрейд. (Принцип последней причины сложных процессов актуален, пожалуй, до сих пор, он нашел свое выражение в некоторых популярных теориях политической экономии, например, у протагонистов чикагской школы, которые уверены, что ключ к пониманию экономического поведения людей лежит в стремлении индивидов к личной пользе.) Влияние естественных наук на хлебниковскую мысль проявляется в сравнении языка с миром биологическим: «слово растет как растение», «семена слова», «звуко-листья», «корни-мысли», «позвоночный столб слова», «дерево буквенной жизни» (СП 5, 189).

В лирической прозе «Курган Святогора», подражающей стилю старославянских мифов, появляется метафорика, которая олицетворяет геологические процессы, создавшие русскую землю, народ и язык. Но поэт вдохновлялся и естественными науками с их широким применением математики и экспериментальных методов. Об этом

свидетельствует его убеждение в возможности открыть закон, управляющий структурой «азбуки ума». Система основных значений и им присущих материальных носителей должна стать базисом построения грядущего «планетарного языка»<sup>21</sup>.

5. «Азбука ума» Хлебникова отличается некоторыми чертами, которые нельзя непосредственно свести к натурфилософии XIX века, стремящейся составить «генеалогическое дерево» сложных, не только природных, но и культурных, явлений. Сравнение семантической характеристики звуков русского языка у Хлебникова, с одной стороны, и у Константина Бальмонта и Андрея Белого, с другой, покажет существенную разницу между теориями авангардного поэта и его противниками-символистами.

Ни Бальмонт в эссе «Поэзия как волшебство» (1916), ни Белый в «поэме о звуке» «Глоссолалия» (1917) не претендовали на научное толкование одной из самых любимых тем русских поэтов своего времени. Оба поэта изложили личную интерпретацию русских фонем, основанную на непосредственных телесных и эмоциональных реакциях. У Бальмонта на первый план выступает интуитивное восприятие звуков поэтического языка, суть которого скрыта в глубинах мифического, магического источника поэзии и слова. Не удивляет, что Бальмонт, характеризуя гласные и согласные (не только русского языка), вовсе не стремился к однозначным, точным интерпретациям; напротив, поэт, восхищающийся музыкой слов, накопил вокруг каждого звука разные, иногда противоречивые, значения эмоционального, телесного, подсознательного происхождения. Хотя Андрей Белый назвал свой эссе «импровизацией на несколько звуковых тем», его выводы имеют особую логику и последовательность: поэт убежден, что значения звуков определяет способ произношения. Самым главным «героем» артикуляции является язык, который поэт называет «танцовщицей». Ритм, жесты, мимика, кинетическая сила, динамический принцип, соединение духовного и телесного принципов представляют для Белого основу и смысл жизни и искусства. Его интерпретация «звучащего смысла» вдохновлялась антропософскими идеями Рудольфа Штейнера. Семантическая характеристика звуков речи у Белого была, с эстетической точки зрения, близка к сецессионистскому декоративизму, сенсуальности «стиля модерн», его плавному бесконечному движению.

Символисты стремились выразить своим творчеством «тайны иных миров», лежащих в сфере абстрактных идей. По сравнению со строгой логикой математики эту отвлеченность можно назвать квазиабстракцией, «фальшивой» абстракцией, так как она отличалась неопределенностью, туманностью. Кризис символизма в поэзии был вызван нарастающей расплывчатостью, невыразительностью, стере-

отипностью символистского слова. Хотя протагонистов символизма нельзя упрекать в недосмотре экспрессивного эффекта артефакта (ср., например, настойчивую мелодичность Блока, выразительность ритмов и образов Белого, усиленную установку Бальмонта на эвфонию), ощутимые качества текстов, *signifiant* произведений, были, в конце концов, только вспомогательными средствами передачи скрытого и неуловимого смысла, *signifié*, художественного знака.

Хотя Хлебников, создавая «азбуку ума», вдохновлялся в большей мере поэзией, чем наукой, его метод семантической интерпретации звуков был свободен от чисто эмоциональных, смысловых, телесных критерий. Идея толкования элементарных семантических групп с помощью абстрактных, вневременных элементов геометрии (пункт, линия, поверхность, двух- и трехмерные фигуры) и механики (сила, движение, тяга, легкость) соответствовала, как уже сказано, общему направлению научной мысли и художественных устремлений своего времени.

Тяготение к абстрактности проявлялось в разных областях культуры, науки, искусства. Сторонники позитивизма, которые верили в конкретные данные, проверенные опытом, не были в состоянии толковать новые области материальной и нематериальной действительности, не подчиняющиеся традиционному эмпирическому познанию. Не случайно Эрнст Мах, основоположник эмпириокритицизма, не принял теорию относительности своего ученика Альберта Эйнштейна. И когда сторонники историзма в архитектуре считали *bon mot* Альфреда Лооса о том, что орнамент это преступление, варварской провокацией, их негодование свидетельствовало, скорее, о страхе перед абстрактными формами функционалистского стиля<sup>22</sup>. Кубистическая живопись со своим упрощением форм тоже стала, как известно, объектом негодования, чему можно привести многочисленные примеры. Я напомнил бы только один факт, который свидетельствует о сложности ситуации. Теодор Липпс, немецкий философ, один из основоположников так называемой «эстетики вчувствования» (*Einfühlungsästhetik*), в своих книгах, касающихся визуальной и пространственной эстетики, выработал изобразительную теорию, которую можно охарактеризовать как своего рода «азбуку геометрических изобразительных форм». Семантику элементов визуального языка Липпс выводил из психических реакций зрителя. Хотя Липпс не связывал свою теорию с современным искусством, она более или менее соответствовала формальным принципам сецессионистского стиля. Но, что касается кубизма, кафедральный эстетик стал его принципиальным критиком *avant la lettre*: в рамках общего размышления о восприятии изобразительных элементов, он *a priori* отверг угловатые, острые, кубические формы как эстетически неоправдан-

ные, антиэстетические<sup>23</sup>. Об актуальности абстрактного принципа в изобразительном искусстве свидетельствует неожиданный успех диссертации Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1907), в которой автор защищал тезис о первичности абстрактного, не имитативного, принципа в живописи над принципом подражательным, иконическим<sup>24</sup>.

6. Когда Николай Лобачевский в 1832 году прислал рукопись своей работы «О началах геометрии» в Санкт-Петербург, чтобы Академия обсудила его новую, неевклидову систему, отзыв был совершенно отрицательный. В рапорте 7 ноября подчеркнута непонятность его мысли: «Автор, по-видимому, задался целью писать таким образом, чтобы нельзя было его понять»<sup>25</sup>. Академик М. В. Остроградский в рецензии, опубликованной в журнале «Сын Отечества» (1835), признался, что он «не понял ни одной мысли». Но, по его мнению, виноват сам Лобачевский: «Даже трудно было бы понять и то, каким образом г. Лобачевский из самой легкой и самой ясной в математике науки, какова геометрия, мог сделать такое тяжелое и непроницаемое учение, если бы сам отчасти не доумил нас, сказав, что его Геометрия отлична от употребительной, которой все мы учились, и которой, вероятно, уж разучаться не можем, и есть только воображаемая. Да теперь все очень понятно. Чего не может представить воображение, особливо живое и вместе уродливое? Почему не вообразить например черное белым, круглое четырехугольным <...>?» Академик окончил уничтожающее обсуждение «пангеометрии» Лобачевского ироническим *bon mot*: казанский ординариус должен был назвать свою работу «сатирой на геометрию, карикатурой на геометрию»<sup>26</sup>.

Поэзия «самовитого слова» вместе с разными формами кубизма и беспредметной живописи была основана на преодолении «употребительного» принципа в искусстве, который подчиняет художественный знак общественным функциям разного типа. Эти внешние связи позволяют литературному тексту, картине, театральной постановке влиять на публику в смысле ее практических интересов и целей: идеологических, познавательных, воспитательных, развлекательных, коммерческих. Перешагнуть через эти функции, в которых как будто бы и заключен *raison d'être* искусства, значит реализовать его полную автономию. Принцип воображения в искусстве можно отождествить с эстетической функцией как таковой. Парадокс эстетической функции состоит в том, что она скрыта под «грузом» внеэстетических функций и, таким образом, часто невидима<sup>27</sup>. Аналогия с математикой и геометрией не случайна: практические, прикладные функции, имеющиеся у точных наук, никак не связаны с их сущностью. Когда Евклид путем логических операций создавал свою геометрическую систему, любая возможность применить теоремы этой науки к практи-

ческим целям была ему совершенно безразлична. Любые отрасли «чистой» математики можно сравнить с «самовитой» игрой логических категорий, не имеющих ничего общего с эмпирически познаваемой действительностью и с практической деятельностью людей. Развитие естественных наук в XVIII–XIX веках основано не только на широком употреблении и усовершенствовании эмпирических и экспериментальных методов, но также на применении математических методов, которые отличались своей собственной, «самовитой» логикой.

Отрицательный отзыв представителей «официальной» науки о «гиперболической» геометрии Лобачевского аналогичен реакциям критики на «самовитую» поэзию Хлебникова и его друзей. В статьях разного идеологического и литературного направления, отрицающих заумное творчество футуристов, появлялись два «аргумента», которыми пользовалась академическая критика, направленная против казанского новатора: новая вещь, во-первых, непонятна и, во-вторых, она является шуткой, карикатурой, издевательством над настоящим творчеством. Хлебников сам несколько раз заявлял, что он считает Лобачевского своим предшественником, потому что стремление казанского математика построить новое пространство, не соответствующее нашему миру, аналогично его попытке перешагнуть границы «употребительной» поэзии и создать поэзию, находящуюся за пределами практического ума<sup>28</sup>. Поэт-футурист усматривал некоторое сходство также в общественном плане: ученые, открывающие новые пути знания, изобретатели новых истин, как Гаусс и Лобачевский, не пользовались поддержкой приобретателей, людей экономической и политической власти, которых Достоевский называл практическими<sup>29</sup>.

Теория «самовитого языка» является выражением особого положения, в котором очутилось европейское искусство в начале века, когда установка на подражание действительности (миметический, реалистический принцип), и на субъективное выражение существующего или фиктивного мира (импрессионизм, символизм) потеряла свою вдохновляющую силу. Теоретики русской формальной школы говорили о перемене функций: в новой поэзии и искусстве доминантную роль играет «установка на знак сам». Между тем как Роман Якобсон, близкий друг Хлебникова и Маяковского, в этом изменении акцентов видел победу эстетической функции, Хлебников почти никогда не связывал теорию самовитого слова с эстетическими намерениями<sup>30</sup>. Установка на знак как таковой в русской художественной культуре достигла чрезвычайной интенсивности. Хлебников и Крученых дерзнули коснуться самих принципов построения языкового знака. Их демонтаж и переработка языковых средств не имели, по крайней мере в эпоху исторического авангарда, аналогов в других странах. Итальянские футуристы вместе с немецкими дадаистами расшатывали

синтаксис и звуковую основу слова, но их интерес ограничивался интенсивностью, динамикой и тембром слогов и звуков; семантическая ценность гласных и согласных у Маринетти или Швиттерса не играла важную роль. Русские критики по праву считали поэзию итальянских футуристов продолжением импрессионистического стиля, который акцентировал экспрессивность и эмоциональность материала, красок, звуков, жестов.

В каждой стране и в каждом искусстве установка на «самовитый знак» манифестировалась по-разному, в зависимости от типа языка, от художественных традиций и некоторых социологических факторов. Тем не менее можно привести к общему знаменателю разные, на первый взгляд несовместимые культурные феномены: можно считать неологизмы Моргенштерна, полиглотизм Поунда, работу Джойса с многозначностью морфем и лексем, поэтическое расшатывание синтаксиса в прозе Стайн, абстрактные картины Купки, Кандинского, неопластицизм Мондриана и супрематизм Малевича, звуковую экспрессию и ритмический архаизм первых композиций Стравинского, «музыку шумов» Руссоло, додекафоническую систему Шенберга. В этих творческих открытиях проявлялась общая тенденции к переосмыслению принципов не только языка поэзии, живописи, музыки, театра, но также и языка науки, где математическое мышление компенсировало некомпетентность эмпирических методов. Поэты и художники формулировали свою мечту об освобождении от случайности вещей, от застывших канонов поэзии, искусства, музыки, от идеологических и прагматических функций творчества с помощью разных слов и аргументов, но единство общей тенденции неоспоримо. Для Малевича понятие «беспредметности» приобрело почти магическую силу, Моргенштерн видел в своих странных «еснях висельника» («Galgenlieder») «кусочек мировоззрения <...>, беспщепетильную свободу исключенного, дематериализованного, которая в них показывается»<sup>31</sup>, Хлебников проповедовал «свободу от вещей» и суть мира, космоса и жизни людей искал в числах...<sup>32</sup> Движение от случайности «вещей» к общим законам структуры материального и духовного мира осуществлялось в разных типах искусства по-разному. Инициатива здесь принадлежала поэзии — Малларме уже в восьмидесятых годах XIX века натолкнулся на проблему абстракции в поэзии<sup>33</sup>; двадцать лет спустя уже авангардные течения в живописи крыли дверь в иной, беспредметный мир: ферментом этого процесса стал кубизм, который решительным образом повлиял на теорию и практику заумной поэзии<sup>34</sup>.

Некоторые формулировки Хлебникова в статьях о языке, поэзии и искусстве свидетельствуют о том, что он тонко разбирался в проблематике знака и знаковости. Его размышления об игре ребенка

с тряпочками, которые, несмотря на то что они ни чем не похожи на людей, вызывают у детей искренние чувства, метко показывают принцип функционирования знака-символа: нейтральная вещь именно потому, что она не имеет сходства с обозначаемым предметом, в определенных условиях годится для обозначения чего угодно. Хлебников применил образ ребенка с комком тряпок к языку: «Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» (СП 5, 324). Здесь Хлебников уже не защищает теорию внутренней мотивации слов, но как поэт он имел в виду такой язык, такие слова, которые не были бы нейтральной тряпочкой, но живым, мотивированным олицетворением значений и вещей. В заумном языке, по его мнению, скрывается сущность речи<sup>35</sup>. Не только неологизмы и слова необыкновенного сложения, которые сразу же обращают на себя внимание слушателей, но и слова бытового обихода имеют разные качества, которые актуализируются в поэтической речи. Можно сказать, что «тряпка» перестает быть просто тряпкой: одна отличается от другой, куклы слов должны быть разными. В поэзии функциональная дифференциация слов, нужная для передачи разных значений, приводит к возникновению эссенциальной разницы. Если поэт скажет «город горд», звуковое сходство слов перестает быть случайным, оно является как бы доказательством высказанного. Хлебников предложил два пути к «мировому языку»: с одной стороны, он хотел его построить из естественной связи отдельных звуков, прежде всего гласных, с основными элементами абстрактных значений, но, с другой стороны, он не исключал возможности пользоваться «азбукой ума», обозначенной искусственными начертательными знаками, например, числами, доступными всем.

7. Для мировоззрения, эстетических взглядов и творчества Хлебникова характерно множество противоречий. Когда Маринетти сказал, что Хлебникова больше интересует *plusquamperfectum* чем *futurum*, он был до некоторой степени прав, по крайней мере, он уловил принципиальное отличие русского будетлянина от итальянских футуристов. Маринетти и его друзья, восхищенные техническим прогрессом, видели будущее как постоянный подъем сил и возможностей машин, но, одновременно, и человека. Хлебникова техника сама по себе не интересовала, русские поэты и художники вообще не были поклонниками машинной цивилизации, одностороннего прогресса вещей. Будетлянам будущее виделось как своего рода синтез многотысячелетней истории человечества, как проекция древних мифов, сказок, старинных верований и мечтаний. В сознании Хлебникова



жили идолы языческих племен, божества старинных цивилизаций, боги всех культур и народов; будущее было для него не только большим скачком вперед, но, в то же самое время, и возвращением в прошлое, к тому, что современный человек потерял и что люди давних времен не смогли осуществить. В рассказе «Ка» Хлебников с легкостью фокусника перемешивает времена и культуры: над головами древних египетских богов летит самолет Сикорского. (Между прочим: этот инженер из Киева после войны изобрел вертолет, и его машинами до сих пор пользуется армия Соединенных Штатов.)

Хлебников, очарованный огромным количеством природных и культурных явлений, стремился соединить их в пространстве одного произведения. Об этом свидетельствуют не только особый, им выдуманный жанр «сверхповести», но и множество других текстов, построенных из самых разных языковых и тематических элементов. Поэт, с другой стороны, видел в современном мире опасное нарастание хаоса, беспорядка, произвола, и поэтому мечтал о силе, которая могла бы укротить этот процесс. Решение он искал на уровне самых абстрактных и вневременных величин, т. е. в числах. Но так как поэт, конечно, не мог не видеть огромного неравновесия этих двух полюсов, его первоначальная поэтическая гипотеза или игра постепенно переросла в убеждение, в страстную мечту. Если он еще в одном лирическом тексте 1916 г. о себе шутливо сказал: «Хлебников утонул в болотах вычислений, и его насильственно спасали» (СП 5, 124), то позже, в разгар революции и гражданской войны, он, видимо, едва ли стал бы так легкомысленно высказываться о своем изобретении закона времени<sup>36</sup>.

Проект «звездного языка» также вызывает много вопросов. Почему у Хлебникова появляется странная идея «экономии сил», стремление выражать довольно сложные семантические комплексы с помощью простых знаков — букв, чисел, математических символов, таблиц? Если открытие забытой мудрости языка, его «семян» и «корней» ведет только к упрощенной сигнализации, потом такой результат дезавуирует его исследования первобытных источников языка. И как соединить логический формализм «звездного языка» с «заумным языком» как стихийным выражением телесных, подсознательных, неартикуляционных звуков? Жиль Делёз, конечно, грубо ошибается, когда в хлебниковских проектах языка будущего видит «паразитические бюрократические стили, доведенные до последней крайности», но присутствие внутренних противоречий в языковом утопизме Хлебникова нельзя отрицать<sup>37</sup>.

Может быть, фрагментарность, противоречивость, стремление соединить предельные силы, элементы, величины, колебание между почти дородовой телесностью и вершиной интеллектуальных дости-

жений, усилие в установлении равновесия между необработанными смысловыми ощущениями и абстрактными категориями мысли, фантазия, которая питается и эмпирическим, и рациональными данными и рассуждениями, — может быть, именно эти парадоксальные черты создают природу и прелесть хлебниковского сознания, мышления и творчества.

Примером того, какие смелые заключения Хлебников сумел вывести из одного, на первый взгляд незначительного и нерационального математического понятия, является следующая идея: «Полюбив выражения вида  $\sqrt{-1} <...>$  мы обретаем свободу от вещей  $<...>$  И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен долометрию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие долометрия Лобачевского, этой тени чужих миров?» (НП 321–323).

Не знаю другого поэта, который оправдывал бы смелость своих утопических проектов существованием математического чудовища, которым бесспорно является  $\sqrt{-1}$ .

