



**Жан-Филипп ЖАККАР**

**Поэтический мир Велимира  
и реальный мир Хлебникова  
(к проблеме функции референта  
в творчестве футуристов)**

В 1913 году, когда были введены в литературный обиход понятия «слово как таковое» («самоценное», «самовитое» слово) и «заумь», как раньше в изобразительные искусства понятия «самодовлеющая живопись» и другие, стало понятно, что главным достижением русского авангарда является доведенная до пределов авторференциальность художественного слова: стихотворения, написанные на «собственном языке», казалось, освободились от реальности и стали новыми предметами мира. Эта идея так общепринята и сильна, что мало подвергалась обсуждению. С другой стороны, нельзя не отметить, что она никогда не отодвигала полностью отсылку к окружающей реальности из литературных произведений этого времени (по понятным причинам дело обстоит иначе в области изобразительных искусств). Это особенно видно после начала Первой мировой войны, значит, через год после громких заявлений 1913 года, как бы политические и исторические события своими катастрофическими масштабами напрашивались в эстетические споры и вернули права так называемого «содержания» (или некой «нарративности») в художественную так называемую «форму». Эти противоречия с особенной яркостью выразились в итальянском футуризме, но нам не избежать эту проблематику и в русском футуризме, в частности у Велимира Хлебникова. Это тем интереснее, что обсуждение места войны в его творчестве и в творчестве других европейских футуристов позволяет обнаружить вместе с этим «содержанием» определенную гражданскую позицию.

Скажу еще предварительно, что этими наблюдениями у меня нет ни желания политизировать поэта, ни претензии революционизировать подход к футуристической эстетике (тем более, что это было бы выступление против всего, написанного мною за последние годы)<sup>1</sup>.

Предлагаю только скромно задуматься над некоторыми вопросами, на которые у меня нет определенного ответа.

На конференции, посвященной «Первой мировой войне и культуре», которая состоялась в Московском государственном институте искусствознания в 2014 году, я постарался доказать, что отношение к войне русских футуристов отмечено, в отличие от своих итальянских сподвижников, явным антимилитаризмом, выражающимся не только в биографических фактах представителей обоих движений, но и в их художественных произведениях. Позволю себе повторить здесь некоторые положения, доказывающие это, по-моему, непреодолимое различие между русским и итальянским футуризмом, во всяком случае в его маринеттиевской разновидности (понятно, что не все пошли по стопам вождя итальянского движения).

Известно, что в 1909 году в первом манифесте, подписанном Ф. Т. Маринетти, можно было уже прочесть о войне как о «единственной гигиене мира»<sup>2</sup>. Эти слова можно считать простым лозунгом, но, к сожалению, дальнейшая история итальянского футуризма покажет, что милитаризм Маринетти нельзя сводить ни к простой провокации, ни к метафоре, какой бы сомнительной она ни была. Речь идет о подлинной увлеченности войной, очевидной уже по его биографии, и задолго до начала мировой розни (восторженное участие в войне в Ливии, затем на Балканах; призывы к войне против Австрии и пр.). А при чтении его деклараций становится понятно, что, когда он говорит, к примеру, в манифесте «Электрическая война» (1915) о «переполненных ненавистью и дерзостью»<sup>3</sup> сердцах футуристов, то это надо понять, к сожалению, буквально. Также буквально надо понимать слова «нация», «раса», что отчасти и объясняет легкость, с которой Маринетти отдастся самому грубому национализму, а затем — фашизму.

Но это не самое главное. Нас должна интересовать проблема описания войны, в первую очередь самой ее эстетики, а затем ее эстетического отображения. И здесь различие очевидно. Конечно, в обоих движениях существует прежде всего общий интерес к новым технологиям, и, поскольку война является обширным полем их применения, именно в этой форме она присутствует в текстах всех футуристов, в произведениях которых звуковые свойства войны (митральезы, канонада, шум самолетов) прочно вошли в качестве материала. Некоторые фрагменты первых текстов Маринетти могут, таким образом, читаться вне всяких политических соображений, как результат эстетической увлеченности<sup>4</sup>. Также можно прочесть стихи, состоящие из «слов на свободе», вошедшие в 1914 в книгу «Занг тум-тум», вдохновленные бомбардировкой Адрианополя, свидетелем которой Маринетти был: эти «конкретные» стихи можно сопоставить

с экспериментами А. Е. Крученых той поры как на графическом, так и на звуковом уровне.

Однако политическое измерение остается приклеенным к итальянскому футуризму с момента его возникновения. Это можно констатировать в известной декларации 1912 года, озаглавленной «Футуристический синтез войны»<sup>5</sup>, где, с одной стороны, видно, как написанное отвечает легко узнаваемой футуристической эстетике, но, с другой стороны, ценности, которые футуризм должен взять на вооружение для борьбы с «пассатизмом» (*passatismo*), опираются на национальную основу. Постоянство смешения эстетики и политики будет дальше сопутствовать всей истории движения, и на этом фоне создание в самом конце войны Футуристической политической партии воспринимается как логический финал<sup>6</sup>.

Ярчайшим проявлением такого смешения является обращение, которое Маринетти адресует студентам в Римском университете в декабре 1914 года<sup>7</sup>. Претендуя на «сверхжесткий, антиклерикальный, антисоциалистический и антитрадиционный национализм», опираясь на «силу итальянской крови», футуризм предстает здесь как «неутомимая митральеза, направленная против армии мертвецов, подагриков и оппортунистов, которых мы хотим отстранить от власти и подчинить дерзкой творческой молодежи»<sup>8</sup>. Там же читаем, что «Футуризм восстал против интеллектуализма германского происхождения, прославляя инстинкт, силу, смелость, спорт и войну»<sup>9</sup>. Мы видим, что это футуризм национальный (националистический) — выражение «итальянского гения» — и милитаристский: «Сегодня в Италии пассатисты — синоним: нейтраллисты, пацифисты и евнухи, тогда как футуристы — синоним: жесткие антинейтраллисты»<sup>10</sup>. Еще интереснее то, что в этом тексте война и футуризм уже совершенно смешиваются, стирая границу между эстетикой и политикой: «Динамичный и агрессивный футуризм полностью реализуется сегодня в мировой войне <...>. Футуризм стал милитаризацией для художников-новаторов. Сегодня мы присутствуем на огромной футуристической выставке динамических и агрессивных картин, куда мы тоже хотим войти и выставить себя»<sup>11</sup>. Так, в первые месяцы войны «слова на свободе» приходят в идеальное соответствие с «бомбардировками, бронепоездами, окопами, артиллерийскими перестрелками, снарядами, электрифицированной колючей проволокой»<sup>12</sup>. Война видится как абсолютный витальный принцип и как реализация футуристической программы искоренения «пассатизма»: «Война, — усиленный Футуризм, — никогда не убьет Войну, как надеются пассатисты, но она убьет пассатизм»<sup>13</sup>.

В России было бы трудно найти футуристов, развивающих тот же тип дискурса. Конечно, в начале войны, как везде, есть первая реак-

ция, если не патриотическая, то во всяком случае антигерманская. Однако, в отличие от того, что происходит в Италии, такая реакция не является плодом длительного милитаристского созревания, какое мы наблюдали у Маринетти. И главное, эта тенденция очень быстро сгладится, уступив место совсем иному восприятию войны — как в биографически-индивидуальном, так и в эстетическом плане. Известна реакция В. В. Маяковского, который быстро переходит от желания воевать к чувству отвращения по отношению к войне (уже в августе он пишет: «Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна», а зимой: «Отвращение и ненависть к войне»)<sup>14</sup>.

Но интереснее, чем упомянутый здесь факт биографии, то место, которое занимает война в текстах русских футуристов с того момента, как она становится реальностью. Поражает то, что она в конечном итоге останется очень далеко от политических рассуждений, волновавших Маринетти. Как будто война ускользает от принципа реальности и остается тем, чем она всегда была в эстетических концепциях футуристов, а именно — прежде всего метафорой, или символом, шумовым оформлением, абстракцией и т. д., иными словами — литературным (художественным) объектом главным образом. Идея «сражения» — в самих истоках футуризма (сражение с прошлым, с символистами, с буржуазией, с солнцем и т. д.), но фактически война была — духовного порядка и должна была вывести на «Десятую страну», упомянутую в 1913 году в опере «Победа над Солнцем». А вдруг она неожиданно спускалась в грязь поля битвы, что ставило под сомнение целесообразность новых технологий и истинную природу нового человека, которого футуризм призывал в своих утопических грезах. Можно сказать, что в целом в текстах русских футуристов, когда война покидает свое метафорическое измерение, она выводит к тому, чем является в реальности — к гигантской горе трупов (15). И как раз здесь напрашивается как бы новое «содержание».

Это видно у всех футуристов. Маяковский явно отделяет письмо от войны уже в 1914 году в статье «Штатская шрапнель»: «Мне легче взять верное перо, чем верный прицел гаубицы. Мне близки слова: Надменный воин к войне тревожен, / поэт тревожен к своим стихам»<sup>16</sup>. А статью он заключает известным высказыванием о том, что «может быть, вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение»<sup>17</sup>. Рассматривая поэзию Маяковского, можно только удивляться отсутствием воинственной риторики: когда война выходит из чисто литературной или языковой сферы и становится тематикой, всегда преобладает трагический аспект с потоками крови, отрезанными членами и т. д., при ужасающем физиологизме с сомнительной «гигиенической» ценностью. Кульминацией здесь становится поэма «Война и мир» (1915–1916).

К тем же выводам мы приходим и говоря о Хлебникове<sup>18</sup>. Присутствующее иногда у него воодушевление вовсе не милитаристское и относится скорее к власти и красоте метафоры, которую может представлять война. И вообще война интересует его главным образом с точки зрения его расчетов периодичности исторических событий и изучения вытекающих из этого законов времени. 17 декабря 1914 (как раз в тот момент, когда Маринетти обращается к римским студентам) он пишет М. В. Матюшину, что он ошибся в расчетах: он предсказал 15-го морское сражение, а оно не состоялось<sup>19</sup>. Что касается его «Нового учения о войне», подзаголовок «Битвы 1915–1917 гг.» (опубликовано в 1915, а точнее в декабре 1914), оно представлено как «клинопись о судьбах» (СС 1, 504) и целиком состоит из расчетов периодичности морских сражений один раз в 317 лет, или через периоды, кратные 317 годам. Именно этому труду Хлебников хочет посвятить себя в начале войны (в тот период он также работает над эссе «Время — мера мира»). Тут нет ничего особо воинственного. То же самое можно сказать и о «Воззвании к славянам», опубликованном в газете «Вечер» намного раньше, уже в 1908 году (16 октября, без подписи и под заглавием «Воззвание учащихся славян»), в котором Хлебников предсказал Первую мировую войну. В контексте аннексии Боснии и Герцеговины Австро-Венгрией можно увидеть в нем воинственность, почти достойную Маринетти («Священная и необходимая, грядущая и близкая война за поправленные права славян, приветствую тебя!») (СС 1, 83). Однако следует заметить, что несколько воинственный панславизм Хлебникова остается довольно абстрактным и очень литературным. А главное — там нет истинно националистического или патриотического в политическом смысле: речь идет о славянах вообще и, в конечном итоге, главным образом о том, что их объединяет, т.е. о корнях и глубинных слоях соответствующих языков — средоточия языковой утопии, лежащей в основе будетлянства Хлебникова<sup>20</sup>.

Но из этого не выходит, что война у Хлебникова является всегда простым материалом или остается строго в словесных рамках, выступая исключительно в качестве тропа. Так же, как у Маяковского, возникает здесь довольно сложный вопрос о референциальности его текстов. Как было сказано, в основе футуристической эстетики лежит главным образом автореференциальность поэтического «слова как такового». А здесь внимание волей-неволей порой обращено к абсолютно конкретной действительности. И когда в текстах Хлебникова говорится о реальной войне, что скорее редко, ее восприятие, как и у Маяковского, неотделимо от кровавого и смертоносного ужаса.

Это можно заметить с самого начала войны, отмеченного поражением при Таннен-берге в августе и истреблением армии генерала Самсонова в Мазурии, упомянутых в поэме «Смерть в озере» («Ко-

лесница хлынула Мора / И за нею влажные мечи... «)». Как показала Н. А. Гурьянова, эта страшная битва присутствует и в «Военной опере» (СС 1, 312–313)<sup>21</sup>, написанной совместно с Крученых также в начале войны. В своей работе исследователь прекрасно продемонстрировал успешный альянс позиций (на первый взгляд противоречащих друг другу) Крученых и Хлебникова, которые в ней скрыты: «Любопытно, как эти две категоричные и почти противоположные позиции отражаются в тексте: линия Крученых — в «реквиеме» погибшим, в гротеске незримо присутствующей смерти и контрасте нарочито «опошленных» отголосков обывательских истин; героический эпос Хлебникова — в поэтике времен и поколений, в культовом поклонении юности, во «вселенских» образах воина и поэта, Неземного завоевателя и Мечтателя»<sup>22</sup>. Можно пойти дальше и утвердить, что именно эта взаимодополняемость составляет «антимилитаристскую» силу этого текста, словно гротескные картины и заумные шумовые эффекты Крученых вкупе с трагической и эпической составляющей Хлебникова вступили в союз, чтобы деконструировать войну и в то же время ее разоблачить<sup>23</sup>.

Однако, сказав это, снова возникает вопрос о рефернциальности художественного текста. С одной стороны, можно повторить, что мы остаемся в рамках словесной конструкции и что для авторов оперы, как и для других футуристов, «война была в большей степени метафорой, нежели сюжетом, и в восприятии и поэтике футуризма имела мало общего с конкретикой любой войны»<sup>24</sup>. Но, с другой стороны, если в очередной раз отмечаем, что, когда война становится реальностью, обращение к ней на тематическом уровне происходит чаще всего при упоминании об абсурде кровавой бойни и что с этой точки зрения позиция Хлебникова и Крученых, как и других будетлян, очень далека от «футуристического» милитаризма итальянцев, то нельзя не заметить, что за литературной игрой всплывает вдруг внелитературное и «содержание» и идеологическая позиция. «Содержание» и позиция, конечно, более благородные, чем у Маринетти, но все же «содержание» и позиция.

Этими краткими заметками я хочу просто обратить внимание на то, что помимо необходимого формально-эстетического подхода к поэтике Хлебникова (и других футуристов), стоит интересоваться и реалиями, присутствующими в его произведениях. Это тем более важно, что первое не опровергается вторым, совсем напротив даже: они оба неразрывно связаны, что заставляет нас расширить теоретический инструментарий. Это сделала Л. Юргенсон в своей увлекательной статье о «Хлебникове-очевидце», предлагая в качестве инструмента формально-тематического анализа понятие «мифо-документа». Исследователь показывает, как, начиная с 1914 года, и особенно

в годы массовой гибели времени гражданской войны и голода начала двадцатых годов, «вербальность, заметная в 1907–1909 годы, уступает место нарративности (в таких текстах как «Ночной обыск», «Голод», «Председатель Чеки»)). Юргенсон задает вопрос: «Как сочетать “самовитое слово” с квазирепортажностью, отсылающей к реалиям внепоэтическим?», и убедительно показывает, что «обращение к Хлебникову-свидетелю может способствовать осмыслению картины массового насилия в литературе, равно как и осмыслению проблемы референтности, и позволит по-новому подойти к проблеме соотношения “самовитого слова” с внешней событийностью»<sup>25</sup>. И в этом контексте понятие «мифо-документа» позволяет исследователю снять оппозицию между «самовитым» словом и референциальным письмом. Автореференциальный язык Хлебникова представляет, по его идее, систему улавливания событий в сеть мифологических репрезентаций, а некоммуникативная сущность его поэзии соответствует невыразимой сущности самых экстремальных событий, о которых он повествует. Иными словами, Хлебников создает новый язык, соответствующий новым реалиям или предвосхищающий их.

Мы говорим здесь об одном только из возможных подходов к творчеству Хлебникова, но надо сказать, что одно из главных преимуществ такого подхода заключается в том, что им предлагается трактовка, свободная от вековой борьбы между, грубо говоря, «формалистами» и «реалистами», другими словами, между Велимиром и Хлебниковым.

