



**Вяч. Вс. ИВАНОВ**

## **Хлебников и типология авангарда XX века**

К Хлебникову, как и к другим великим поэтам, естественно подходит прежде всего как к уникальным явлениям, ни с чем не схожим. Но есть и такие черты, которые не разъединяют, а объединяют Хлебникова не только с другими большими писателями его времени, но и шире — со всем художественным и научным авангардом XX века, принадлежность к которому он сам отчетливо осознавал. Существует несколько основных тем и методов (приемов), которые присущи именно духовной жизни XX века в целом. Все они обнаруживаются и у Хлебникова.

### **1. Наука и искусство**

Никогда после начала Возрождения, когда Данте-поэт был неотделим от Данте-ученого, не наблюдалось в истории культуры такого напряженного взаимодействия науки и искусства, как в первые десятилетия XX века. Возникают и развиваются такие гибридные формы, как научная фантастика и социальная антиутопия Уэллса и его продолжателей. Даже у такого лирика, внешне далеко отстоящего от науки, как Блок, по сути многое в его художественном творчестве подготавливается его филологическими изысканиями. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить дипломное сочинение Блока о поэзии народных заговоров и заклинаний (косвенно — через Романа Jakobsona — повлиявшее и на Хлебникова) с его циклами стихов (из второго тома), самой структурой воспроизводящих строение этой поэзии, ее дух. Для Хлебникова его «стихи из чисел» в его записях по истории были одновременно и поэзией, и плодом его научных занятий.

Всего важнее даже и не то, что (как в случае Хлебникова, а позднее — Эйзенштейна) поэт или художник и ученый могут объединяться в одном лице, а наличие сквозных тем и проблем, а в ряде случаев и методов, объединяющих разные виды творческой деятельности.

## 2. Пространство и время

Наиболее интенсивный период работы Хлебникова падает на вторую половину 1900-х годов и на десятые годы, т. е. на время, которое в физике можно охарактеризовать как интервал между созданием специальной и общей теории относительности (и таких первых ее продолжений, которые созвучны новейшим идеям 10-мерного мира в теории суперструн и сверхгравитации), в искусстве — как промежуток между посмертной выставкой Сезанна и балетом «Парад» Кокто-Пикассо. Сходство общей смены представлений о пространстве и времени в науке и искусстве XX века разительно. Хлебников с первых же авангардных выставок, увиденных им в Петербурге, вынес убеждение, что «странная ломка миров живописных» предшествует аналогичным опытам в слове. Его стихотворение «Бобэоби пелись губы...» и было экспериментом по созданию поэзии, прямо параллельной живописи. Поэт в этом стихотворении пишет «на холсте каких-то соответствий» между звуками и цветами (ключ к шифру этих соответствий дает Хлебников в своих прозаических комментариях). Сам Хлебников отметил, что его опыты создания этих звукоответствий продолжают начатое французскими символистами. Но ему эти звукоцветовые ряды соответствий нужны для выхода в другие измерения. Лицо женщины, изображаемое с их помощью, жило «вне протяжения». Употребление в последней строчке стихотворения этой геометрической терминологии (обычно «вне протяжения» в математике мыслят точку) указывает на замысел Хлебникова: он хотел с помощью новых поэтических приемов дешифровать геометрическую структуру изображаемого.

В первые же годы учения математике в Казани — университете Лобачевского — у Хлебникова возникла идея создания такого нового искусства слова, которое относилось бы к предшествующему как неэвклидова геометрия — к эвклидовой. Позднее в том же смысле Хлебников упоминает и Минковского. Пифагорейство Хлебникова (как и таких его великих современников, как Эддингтон) очевидно. Сам, сдвигая (остраяя) отношения во времени, он говорил, что «Пифагор был его учеником». Подобно Хиндемиту, он стремился услышать кеплеровскую «гармонию мира» (*Harmonia mundi*). Последние его записи относятся к уравнениям движения планет.

Наибольший интерес у Хлебникова, постоянно нараставший к концу его жизни, вызывала проблема времени. Его решение этой проблемы основывалось на придании современного вида достаточно древним представлениям о цикличности истории. Начиная с той психологической травмы, которую он получил при известии о Цусиме, Хлебников пытается построить числовые законы циклов истории.

В Досках судьбы — последнем предсмертном своем сочинении (законченном, но изданном лишь частично) Хлебников описывает эту свою деятельность как особого рода искусство. Его мысли о нечете и чете в связи с пространством и временем перекликаются и с самыми новыми научными построениями.

### 3. Роль будущего

Хлебников сам верно окрестил себя «будетлянином» (т.е. гражданином будущего). Его искусство и научные опыты пытаются уловить ветер, дующий из будущего. Оно для него всегда лучезарно, в одном из поздних стихотворений он предвидит собственную личную гибель:

И когда знамена оптом  
Пронесет толпа, ликуя,  
Я проснусь, в землю втопан,  
Пыльным черепом тоскуя.

Ему в высшей степени присуще было и преддверие грядущих возможных несчастий всего мира:

И когда земной шар, выгорев,  
Станет строже и спросит: Кто же я?..

Ни одно из ставших популярными в недавнее время движений или высказываний этого рода не достигает той силы подлинности, которая была в хлебниковской борьбе с войной, с самой идеей войны. Построение уравнений, решение которых в числах должно дать прогноз будущего, Хлебникову было нужно для того, чтобы поймать войну «в мышеловку»:

мне сдается,  
Что я не мышь, а мышеловка.

Есть эпохи и страны (как Вавилон и Ассирия последних веков перед гибелью), целиком погруженные в ожидание неизбежного конца, подгоняемого самими постоянными гаданиями на эту тему, и знаменами, которые стараются увидеть и разгадать. Хлебников в этом смысле принадлежал не ко второй, а к первой половине века: он не гадал о будущей гибели, не погружен в апокалиптическую эсхатологию, а ищет рационального выхода.

Если пользоваться терминологией и идеями современной нейропсихологии и семиотики, то основную доминанту личности и творчества

Хлебникова можно было бы охарактеризовать как левополушарную: для него на протяжении всей жизни главными оставались словесные, буквенные (или фонемные) и числовые символы и с ними (по Пирсу и Якобсону) связанная установка на будущее. Эта же левополушарная доминанта определяет и общий мажорный тон хлебниковского творчества (какие бы трагические темы, вызванные житейскими или историческими обстоятельствами, он ни разрабатывал). Речь идет не просто о личных склонностях. Они соответствуют основной установке всей культуры, ориентирующейся на поиск нового — информации как наименее ожидаемого (в смысле математической теории информации).

Общий рациональный подход к решаемым проблемам как в искусстве, так и в истории, объединяет Хлебникова с другими мастерами европейского авангарда.

#### 4. Объединение разных традиций

Американский антрополог Крёбер на примере Пикассо продемонстрировал черту, которая характерна для искусства XX века в целом (автору этих строк уже случалось по этому же поводу писать о творчестве Эйзенштейна). Речь идет о переплетении самых разных культур. В определенном смысле эта черта связана с тем более общим изменением взгляда на пространство и время, о котором речь шла выше. Для Хлебникова едина не только вся история человечества, но и все его пространственные культурные подразделения, которые должны войти в «единую книгу». Начиная с первых его поэм античные боги и сибирские шаманские идолы спокойно уживаются друг с другом. Как африканская культура для Пикассо и Модильяни, разные внеевропейские (прежде всего японская и индийская) культурные традиции для Хлебникова становились средством воплощения его собственных тем. Недаром в стихах («Меня проносят на слоновых...») и в прозе (наброски к «Детям выдры», полностью не опубликованные) он сам себя изображает в виде «Вишну нового», которого женщины, сплетенные в подобие слона, проносят на спине этого слона (образ, заимствованный им из индийской лубочной картины). Древний Египет, к которому Хлебников ощущал особую тягу, подарил ему образ «ка» — двойника души поэта.

У поэзии, в равной мере обращенной к Западу и Востоку, были предшественники и в начале прошлого века — такие, как «Подражания Корану» и «Пророк» Пушкина, и как «Западно-восточный диван» Гёте. Но только столетие спустя эти ранние опыты получают достойное продолжение. Как многое в европейском авангарде, новое искусство оказывается прогнозирующей моделью для истории,

которая стремительно начинает строить границы между разными культурными областями. Земля становится «предземшаровеликой» (великой правительством председателей земного шара) по Хлебникову.

### 5. Экзистенциальный театр абсурда

Хлебников относился к отдельной личности — например, к самому себе — с таким же вниманием, как и к целой вселенной. Параллели между отдельным человеком — собранием всех частей его целого — и государством составляет фабулу его стихов («Я и России») и прозаических отрывков. Из попыток представить внутренний мир замкнутой в себе личности средствами кубистического монтажа особого внимания заслуживает пьеса «Госпожа Ленин». Написанная в форме монодрамы, введенной в русскую литературу Н. Н. Евреиным, эта пьеса представляет собой одну из первых драматургических попыток решения проблемы судьбы индивидуального сознания, заброшенного в мире. Драматургическая новизна состоит в том, что сознание расщеплено на разные «голоса» — органов чувств (зрения, слуха и т. д.) Все сведения о внешнем мире у зрителя и слушателя складываются из этих голосов. По сути речь шла о значительном шаге вперед по пути к воссозданию на сцене психологически оправданной и свободной от условностей личности. Заметим, что близкие по тематике пьесы и фильмы с экзистенциальной проблематикой позднее обычно пользовались значительно менее адекватной традиционной техникой (из немногих исключений стоит назвать Персону Бергмана, где, как и в «Госпоже Ленин», особое значение приобретает тема молчания героини как основного способа ее общения с окружающими). Технически к этой и другим пьесам Хлебникова ближе всего Беккет, но абсурд в его пьесах носит в значительно большей степени эстетический характер. Экзистенциальный абсурд у Хлебникова исходит из строения человеческого познания, из глубин бытия заброшенной в мире личности.

Хлебников еще был романтиком. Его бросающееся в глаза сходство с Новалисом прежде всего определяется этим, хотя простирается и на удивительные совпадения в форме и характере научных фрагментов, где оба поэта угадали вперед на века линии будущего развития. В «Зангези», подводя итоги всему, что он сделал, Хлебников писал о себе как о «бабочке, залетевшей в комнату человеческой жизни». Слетевшая с крыльев бабочки, напрасно бившейся о стекла, цветная пыльца сродни голубому цветку Новалиса. Как ни отталкивался Хлебников от символистов, и через них, и непосредственно из первоисточника (друг Хлебникова Петников был переводчиком фрагментов Новалиса, которые Хлебников постоянно возил с собой и перечиты-



вал), Хлебников хорошо знал наследие европейского гностического романтизма.

Позднейшая литература абсурда похожа на абсурд Хлебникова внешне, языковыми своими чертами. В ней за редкими исключениями нет двух особенностей Хлебникова, которыми (в отличие от выше перечисленных) он обязан прежде всего местной традиции: он был одновременно и юродивым, и бунтарем.

## 6. Язык как тема

В XX веке язык у больших писателей, художников, ученых перестает быть только способом изложения. Он сам приобретает самодовлеющую ценность. Над языком науки (прежде всего математики, но не ее одной) надстраивается метаязыковое изучение этого языка. Художники начинают вслед за поздним Сезанном писать картины так, чтобы понять живописные средства, находящиеся в их распоряжении. Хлебников одним из первых начинает решать такие задачи в искусстве слова.

Прежде всего он открывает множественность языков. Именно этому открытию посвящена его итоговая вещь «Зангези». Почему она называется «сверхповестью»? Эта композиция состоит из отдельных частей, у каждой из которых свой язык. Из почти одновременно с «Зангези» написанных произведений европейской литературы можно было бы провести сравнение с «Улиссом» Джойса, где для каждой главы есть своя особая языковая форма. Сравнение тем более оправдано, что некоторые очень своеобразные виды языков у Хлебникова и Джойса напоминают друг друга. Это касается прежде всего зауми. Джойс сам ощущал родство своего языкового эксперимента с опытами русских футуристов. Во втором его большом романе — «Finnegan's Wake» есть сочетание *gribgrabgror* где нетрудно увидеть переименованную (и явно — судя по конечному глухому -р — записанную со слуха — вероятно от того русского, с которым в 20-е годы Джойс занимался русским языком) строку Маяковского из Хорошего отношения к лошадям «Гриб. Грабь. Гроб. Груб.»

Н. И. Харджиев в своем исследовании связей Маяковского с Хлебниковым отметил, что сама эта строка у Маяковского восходит к похожей у Хлебникова (что совсем не редкость). Но важнее другое. У Хлебникова и Маяковского, с одной стороны, у Джойса, с другой, сходство было во внимании к тому приему, который Хлебников называл «внутренним склонением», т.е. к подобию внутренней флексии в семитском, где при неизменности состава согласных одна форма отличается от другой гласными: напомним хотя бы из начала того же второго романа Джойса: *tipting taptng*.

Описывая то, как он ошупью приходит к своей эстетической концепции, Джойс в Портрете художника в молодости говорит об оригинальном (и во многом созвучном новейшей науке) построении, касающемся знаков искусства и основанном на мыслях Фомы Аквинского и Аристотеля. Судя и по этому сочинению, и по Улиссу, центральным понятием для него был «дар языков» (gift of tongues). Аналогичные эстетические построения молодого Хлебникова отражены в его стихах. Ему хотелось понять причины, по которым так воздействуют на читателя и слушателя непонятные ему слова и отрывки.

Хлебников включил в свою «Ночь в Галиции» русские заумные народные заговоры, на сходство которых с его собственной заумью обратил его внимание Роман Якобсон. Заумные слова и тексты, воздействующие именно благодаря своей непохожести на обычный язык, существуют в разных культурах, они не изобретены в нашем веке. Изменился социальный статус таких заумных текстов. В обществах, где религии отводится существенное место, глоссолалия (обращение к богу на особом искусственно изобретенном — «заумном» языке) была окружена восхищением всех в нее посвященных. Последние примеры новых изобретенных языков относятся к последней четверти XIX в., ко времени еще до рождения Хлебникова. Тогда вновь изобретенные языки эсперанто или логические языки, как тот, на котором писал в своем журнале «Пенано» — подхватывались почти мгновенно и быстро распространялись. В XX веке ситуация меняется. Чем быстрее распространяются языки, приспособленные для массового общения, подобные креольским, тем труднее становится изобретателям новых языков.

Значительное сходство с Хлебниковым, доходящее порой до удивительных, почти дословных совпадений в языковых новообразованиях, можно найти у Антонена Арто. Он принадлежал к следующему поколению европейского авангарда, и его судьба показательна для того, чтобы понять, какой становится позднее участь наделенного «даром языков»: ему обеспечена при жизни психиатрическая больница и признание не раньше чем полвека спустя после смерти.

Лингвистический анализ показывает, что некоторые сходства в зауми Хлебникова и Арто могут восходить к одинаковому влиянию других языков, в частности, санскрита: они оба в разное время сочиняли композиции на тему священного буддийского слога от (а + и + т). Но для других разительных совпадений у Арто и Хлебникова еще понадобится искать более глубокие объяснения. Возможно, что в зауми этих (и других) больших поэтов сказались черты, общие разным изобретаемым (в том числе и при глоссолалии) языкам и языку младенческому. В частности, об этом говорят формы с преназализованными согласными, как «Манчъ! Манчъ!» в том предсмертном крике фараона Амен-Хотпа из «Ка», который так поражал самого Хлебникова.

Арто осознавал свою близость к зауми Керролла: ему казалось, что тот у него украл его собственные стихи. Из тех же корней выводил себя Джойс в стихотворном автокомментарии-лимерике, написанном во время работы над вторым романом. Но заумь Кэрролла шла от других истоков, чем поток сознания и «бредовые параномасии» (термин А. Берждеса) Джойса или словесный абсурд сюрреалистов и таких их предшественников, как Лотреамон. Для Кэрролла — логика и писателя на первом плане была логическая критика обычного языка. В этом он схож с Хлебниковым, для которого языки с их многообразием — пережитки глубокой древности, как когти на крыле у птицы.

Подобно Скрябину, искавшему в последних вещах однозначных соответствий между тональностями и цветами, Хлебников начал со звукописи, как в «Бобэоби». В последние же годы своей жизни он был сосредоточен на открытии таких связей между звучанием и значением, которые дали бы возможность построить новый искусственный язык, общий для всего человечества. Многие из мыслей, высказанных им в этой связи, еще станут предметом обсуждения и писателей, и ученых: уже сейчас очевиден параллелизм его идей и фонологии Якобсона и Трубецкого. Подчеркнем одно: Хлебников всегда — и прежде всего в своих занятиях заумью — был обращен к проблемам семантики. В этом он опережал свой век, искусство и наука которого с 1910-х до 1950-х годов преимущественно увлекались проблемами синтаксиса (логического, языкового, сказочного, как у Проппа), разворачиванием элементов в последовательности, их монтажом, разумеется, и Хлебников отдал дань этим увлечениям, о чем говорит хотя бы сама композиция его «сверхповестей». Но на первом плане для него всегда были вопросы осмысления текста и его общей значимости. Здесь, как и в других обозначенных выше направлениях, он прокладывал дорогу будущему. Бердяев в «Астральном романе» во время 1-ой мировой войны говорил о том, что искусство, подобное живописи Пикассо и Петербургу Андрея Белого, прекращается, потому что в таком духе начинает сочинять сама история. Хлебникову эта мысль была чужда. Он своим искусством пытался остановить абсурдный ход истории, противостоять ему.

Судьба авангарда начала века трагична. Даже в науке, где, казалось бы, новые идеи не всегда ждут участь теории Эйнштейна в нацистской Германии, продвижение вперед вскоре после построения квантовой механики замедлилось, если не остановилось, и роль технических приложений (далеко не всегда общепользных) и дорогостоящих экспериментов непомерно возросла по сравнению с разработкой общей теории. В искусстве по мере того, как чудом уцелевшие от всех исторических испытаний полотна все больше заинтересо-



вают приобретателей, развитие намеченных в них еще в начале века тенденций нового большого стиля все дальше уходит на задний план. Отчасти причиной этому служит и все увеличивающийся поиск нового, не дающий оценить достигнутое. Оттого кажется своевременным задуматься над уроками и опытом таких первостепенных представителей авангарда, как Хлебников, чье подлинное признание еще до сих пор в будущем.

