



## Владимир ФЕЩЕНКО

### «Прорыв в языки»: «языководство» и жизнетворчество Велимира Хлебникова

#### 1. Числовая модель слова и языка

Призыв Велимира Хлебникова, «чтобы слово смело пошло за живописью» ознаменовал своего рода семиотический поворот от моделирования слова как символа к моделированию слова как иконического знака (по классификации Ч. С. Пирса)<sup>1</sup>. Этот поворот в лингвистическом отношении очевиден. Между тем, мы хотели бы указать здесь на еще более глубинную трансформацию творческой семиотики Хлебникова.

Под осмыслением слова как по преимуществу иконического знака лежит корневая для Будетлянина<sup>2</sup> аналогия «слово» — «число». Именно числовая модель языка является, по нашему мнению, определяющей в языковом эксперименте Хлебникова. Число здесь — инструмент в руках поэта: «Число как единственная глина в пальцах художника; из него мы волим вылепить глубокомирное лице времени!» («Доски судьбы»). «Число» является у В. Хлебникова ядерным концептом, через которые проходят все языковые трансформации в структуре поэтического языка<sup>3</sup>. Число как тема возникает у поэта постоянно, начиная со стихотворения 1912 г. «Числа»:

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 и пляской коромысла,  
Вы позволяете понимать века, как быстрого хохота зубы.  
Мои сейчас вещеобразно разверзлись зеницы  
Узнать, что будет Я, когда делимое его — единица

Число, как отмечает В. П. Григорьев, — один из «ключевых образов» хлебниковского идиостиля. «Образ числа» в его семиотике творчества чрезвычайно разнолик<sup>4</sup>. Об этом говорят хотя бы многообразные неологизмы на основе «числа»: «числослово», «числоимена», «числовой язык», «числовое письмо», «числоречи», «словарь чисел»,

«Числобог», «числозверь» и т. д.). И в то же время он скрепляет все свои разноликие реализации в единый концептуальный узел. Концепт «единства», столь важный для Хлебникова, напрямую связан с концептом «числа», ведь через законы счета («меры») проходит «дорога единого мирового разума». В «Досках судьбы» он пишет:

Числа суть истинные судьи слов, языков и тяжб народов друг с другом. Постройка человечества в одно целое, то есть нахождение общего знаменателя для дробей человечества, ладомир тел <...> есть второй шаг. Он невозможен без ладомира духа, то есть одной священной и великой мысли, в которую превращались бы все остальные мысли. Но такая мысль дана нам в числе: число и есть такое объединяющее все мысли начало, «камень мыслителей» нового времени. <...> число и есть объединитель мира мыслей.

Поиск числовых соответствий в природе и обществе являлся главной творческой сверхзадачей Хлебникова. По замечанию Р. В. Дуганова, «Хлебников не просто вычислял, он мыслил числами и даже каким-то труднопостижимым образом чувствовал и ощущал мир в числе»<sup>5</sup>. Число у него — это мера, закон, отношение. Для него «законы мира совпадают с законами счета». Если А. Белый часто называет себя не поэтом, но «композитором языка», то Хлебников именуется себя — «великим числяром». Он возводит всю действительность, единство всего мира к числу, замечая:

Многие соглашались: бывающее едино. Но никто еще до меня не воздвигал жертвенника перед костром моей мысли, что если все едино, то в мире остаются одни числа, так как числа и есть ничто иное, как отношение между единым, между тождественным, то, чем может разниться едино. («Доски судьбы»)

Число — «объединитель мира мыслей». Все поэтическое творчество мыслится им как оперирование числами. Его задача — «дать очерк жизни человечества на Земном шаре не краской слов, а строгим резцом уравнений <...>».

Тем самым в «числе» Хлебников находит оригинальный семиотический инструмент творчества. «Символ» уже не удовлетворяет его творческим «осадам». На его место должно придти число, ведь «число есть чаша, в которую может быть налита жидкость любой величины, а уравнение есть прибор, делающий вереницу величин <...>» («Слово о числе и наоборот»). С его точки зрения, ему как художнику недостает «знаков для передачи движений величин времени и до построения таковых, до знакотворчества нельзя будет передавать эти движения». Именно числа способны быть такими знаками, ведь числа содержат в себе максимум смысловых возможностей. Мир чисел — это воображаемый, представляемый, потенциально возможный, энергийно-смысловой мир. «Потенция, то есть принципиальная возможность

смыслового выражения мира, и энергия, то есть само это смысловое выражение, мыслятся в эстетике Хлебникова в полном единстве. Отсюда хлебниковская диалектика числа и слова и, в частности, его теория «числоимен». Число и слово, как потенция и энергия, неотделимы друг от друга; слова — «звукомые числа», слышимые «числа бытия», числа — особый эстетически выразительный язык, «числовое письмо», сам поэт — «художник вечной головы вселенной»<sup>6</sup>.

Надо сказать, что трактовка «числа» как особого рода знака у В. Хлебникова вполне согласуется с семиотическим пониманием концепта «числа» у неоплатоников. Как впервые показал А. Ф. Лосев, у Плотина, например, концепт «числа» перемещается из собственно математического ряда в сферу концептов «Единого» и «Эйдоса». «Число» у Плотина (в трактовке Лосева) — это «умная сущность». «Плотин, — пишет Лосев, — называет умный предмет, а, стало быть, и число, “неким смысловым изваянием, предстоящим как бы после выхождения из глубин самого себя или проявления в самом себе” <...> Число для Плотина есть <...> четкий, строго оформленный, как бы художественно-изваянный лик»<sup>7</sup>. Это определение, как нам кажется, может быть без натяжки отнесено и к хлебниковскому опыту обоснования концепта «числа».

Итак, словотворчество Хлебникова мыслится как знакотворчество на основе числа. «Слово как таковое» отождествляется с «числом как таковым». Характерно название одной из его статей — «Слово о числе и наоборот». «Наоборот» значит здесь не что иное, как взаимоотраженность числа в слове и слова — в числе, взаимопереводимость «языка чисел» на «язык слов»<sup>8</sup>.

Таким образом, установка на то, чтобы «слово смело пошло за живописью» на уровне глубинной семиотики хлебниковского творчества фундируется представлением о том, что число становится главным инструментом в руках художника. Число при этом несет в себе двойной заряд: оно не только эстетическая, но и эвристическая единица, ибо сосредотачивает в себе не только выразительные возможности, но и научное, разумное знание («меру научности»):

Есть виды нового искусства числовых лубков, творчества, где вдохновенная голова вселенной так, как она повернута к художнику, свободно пишется художником числа; клетки и границы отдельных наук не нужны ему: он не ребенок. Проповедуя свободный треугольник трех точек: мир, художник и число, он пишет ухо или уста вселенной широкой кистью чисел и, совершая свободные удары по научному пространству, знает, что число служит разуму тем же, чем черный уголь руке художника, а глина или мел — ваятелю, работая число углем, объединяя в этом искусстве бывшие до него знания («Голова вселенной»)

Какую же роль начинает играть «слово» в поэтическом языке, будучи наделенным признаками и свойствами «числа»?

## **2. Поиски «самовитого слова» в поэзии В. Хлебникова**

Чтобы ответить на поставленный вопрос, необходимо вкратце остановиться на самом концепте «слова», каким он возник и развивался в языковом сознании В. Хлебникова.

Примечательно, что уже самое первое значимое упоминание слова «слово» в текстах Хлебникова связано с числовыми ассоциациями: «Конечно, правда взяла звучалью уста того, кто сказал: слова суть слышимые числа нашего бытия. Не потому ли высший суд славобича всегда лежал в науке о числах?» («Курган Святогора»). Что значит: слова — слышимые числа? Конечно, «слышимые числа» отнюдь не новость: еще Пифагор слышал в «музыке чисел» «музыку планет». Уподобление слова числу, лежит, как известно, в основании большинства известных алфавитов и азбук. Но впервые это уподобление обращается на поэтический язык: впервые творчество слов связывается с математическими и геометрическими операциями. При этом сразу же уточняется: новые правила и законы «словотворчества» ориентируются не на классическую теорию числа, а на новую — неэвклидовскую — геометрию: «И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров?» (там же).

С самого начала Хлебников определяется с одним из главных начал своего словотворчества, названным им самим позднее «первым отношением к слову», — последовательное для языкового эксперимента ограничение на греко-латинский корнеслов, позволяющее «свободно плавить славянские слова». Уже в 1908 г. поэт грезит о «сплюсненном во одно, единый, общий круг, круге-вихре, — общеславянском слове» («Курган Святогора»), призванном способствовать «расширению пределов русской словесности» («О расширении пределов русской словесности»). Знаменательно, что в этих первых декларациях Хлебников не только намечает свою программу, но и применяет ее на практике. В уже процитированных высказываниях появляются такие «общеславянские» неологизмы, как «звучаль» и «славобич». Оттуда же такие новообразования, как «временовой», «идутное», «разнотствовать», «славоба», «славоги», «умнечество», «вихорь-мнимец», «божичи» и др. Каждое из этих «словоновшеств» не просто отмечает окказиональные в пределах текста языковые единицы, но становится своего рода понятием, термином в идиостиле Хлебникова. Тем самым уже здесь реализуется аналогия «слово» — «число»: слово выступает и как выразительная единица (эстетически значимая), и как своего рода носитель точного знания (индивидуальный термин-концепт,

значимый эвристически). Отсюда его настойчивое утверждение равноправия искусства с наукой во всей сфере познания и изменения мира<sup>9</sup>.

Слово у Хлебникова, подобно числу, стремится выразить всеобщие связи и закономерные отношения: «Поэтому его слово совершенно конкретно и непосредственно и в то же время тяготеет к предельной обобщенности символа»<sup>10</sup>. Не случайно основание для нового понимания «слова» Хлебников видел в теории мнимых (воображаемых) чисел. В «Свояси» (1919) он пишет: «...в учении о слове я имею частые беседы с  $\sqrt{-1}$  Лейбница». Это высказывание прямо соотносится со значительно более ранней (1908) записью об «элементе мнимости в языке» и, как верно указывает А. Т. Никитаев, его следует понимать как установку на придание слову двумерности, выход его из пространства одного измерения в плоскость<sup>11</sup>. В другом месте Хлебников записывает: «Мысли и вещи суть отрицательные и положительные числа» (ГПБ, ф. 1087, № 26, л. 2). Здесь встает важный вопрос о соотношении реального и мыслимого в поэтике Будетлянина, а также о роли самовитого слова в этом соотношении. ««Мысли» и «вещи», — комментирует Р. В. Дуганов, — пересекаются в слове, и поэт, как бы извлекая вещественный корень из мысли, обращается с «мыслями» как с «вещами» и с «вещами» как с «мыслями», рассматривая слово как мнимое число»<sup>12</sup>.

От «числа как такового» поэтика Хлебникова эволюционирует к «слову как таковому». Опять же, здесь прослеживается довольно отчетливая, формулируемая самим поэтом, аналогия между числом и словом. «Ряд чисел — мир в себе, — разъясняет он. — Это тот же мир, что кругом нас, но в себе» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. № 91. Л. 100). То есть это одновременно и совершенно конкретный, и совершенно абстрактный мир. По аналогии с миром чисел моделируется и мир поэтического слова, мир поэтический: «Сущность поэзии — это жизнь слова в нем самом, вне истории народа и прошлого народа» (РГАЛИ. Ф. 527. Ед. хр. 60. Л. 63). Конечно, нетрудно разглядеть в этом определении идею А. Белого об «автономии слова» в поэтической-магической речи. Преемственность от символизма здесь несомненна<sup>13</sup>. Однако в дальнейших рассуждениях и поэтических экспериментах Хлебникова, проступает новое качество, имеющее своим истоком актуальную для поэта числовую модель.

Из представления о «жизни слова в себе самом» вырастает идея Хлебникова о «самовитом слове»<sup>14</sup>. Над ней поэт много размышлял и неоднократно ее растолковывал. Вот одно из его разъяснений в статье «Наша основа»:

Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь

одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. <...> Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки.

Ср. с высказыванием из «Записных книжек»: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл». Тут же Хлебников дает живые примеры «самовитого слова»:

Так, слово зирь значит и звезды, и глаз; слово зень — и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку. Может быть, зень значило зеркальный прибор, отражающую площадь. Или взять два слова ладья и ладонь. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копьё, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовым язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность («Наша основа»).

«Самовитое слово» оказывается органично вплетенным в общую программу хлебниковского языкового эксперимента, в частности, в уже упомянутый принцип «первого отношения к слову»: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз» («Свояси»). Как справедливо оговаривает В. П. Григорьев, ««самовитое слово» Хлебникова — это слово, не оторванное начисто от «быта и жизненных польз», а слово, противопоставленное им, не ограничивающееся ими, а связанное с «бытом» отношением «дополнительности», не скованное своими словарными, всеобщими, ничейными значениями и потому способное «отрешиться от призраков данной бытовой обстановки», взорвать с помощью словотворчества «глухонемые пласты языка», проложить «путь из одной долины языка в другую»<sup>15</sup>.

Данная установка может быть наиболее ярко проиллюстрирована уже на примере ранних стихотворений поэта. Так, в «Заключении смехом» из одного славянского корнеслова «смех» вырастает целое произведение, построенное на принципе «самовитого слова»:

<...>

Известно, что сам поэт называл данную вещь то «Смехачами», то «Смехунчиками». «Схема смеха» — так остроумно назвал этот

шедевр Будетлянина В. Маяковский. Действительно, один только чистый корень «смех» путем самых разных аффиксальных способов словообразования держит на себе все стихотворение: «Грамматическое творчество дано здесь в совершенно обнаженном виде: формальные возможности слова смеяться — смех детализированы почти исчерпывающе»<sup>16</sup>. Здесь проявляется хлебниковский принцип «скорнения», когда, по словам поэта, «берется в отличие от спряжения и склонения по падежам чистый корень, и корень делает все движения, доступные для него». Это — «сопряжение в борьбе», так как «каждое слово опирается на молчание своего противника». Позднее поэт писал в связи со скорнением о точке «отсчета от письменной революции Смехуничков».

Хлебников убежден, что его словотворчество не противоречит «духу русского языка», а «все, что не противно этому духу», имеет право на существование во имя «полноты языка»: ведь «каждый корень изначально все формы образовывал». Образчик такой «полноты языка» и демонстрируется как раз в данном стихотворении. Языковой эксперимент со словом направлен на раскрытие скрытых (или утерянных) возможностей русского языка, в данном случае — на раскрытие его словообразовательных потенциалов<sup>17</sup>.

В «Смехачах» мы имеем преобразование классического понятия «словообразовательное гнездо». Эксперимент со словом превращает нормативное словообразовательное гнездо в гнездо словотворческое<sup>18</sup>. Как показал В. П. Григорьев, за пределами «Смехачей» у Хлебникова также встречаются такие неологизмы, как «смехочество», «смехоторство», «смеявица», «смеюн», «смеярышня», «смехини», «смехучий», «смехучеустые», «смеяние», «смехочево», «смехоемный», «смехистели», «смехливел» и т. п. Это подтверждает, что эксперимент Хлебникова носил явно системный характер, и сохранял свои принципы на протяжении всего творчества поэта.

При желании в данном произведении можно было бы усмотреть намеки также и на другие семантические преобразования. Так, например, форма «сме» вполне могла бы омофонически (паронимически) отсылать, помимо центрального корнеслова «смех», и к таким корням, как «сметь» (ср. «смей» — «посмей» — «усмей» — «осмей»), «смеш» (ср. «смешивать» — «смешики») и тому подобным. При такой интерпретации стихотворение приобретало бы дополнительные смысловые пласты. Не исключено, что подсознательно это имелось в виду автором. Еще более напрашивающейся кажется интерпретация «звукописи» в данном тексте, особенно если принять к сведению позднейшую теорию «заумного языка». Кроме того, особый интерес представляет ритмический уровень стихотворения, в свете оригинальной концепции ритма, свойственной Хлебникову.

В целом же можно отметить, что даже в этом раннем поэтическом тексте Хлебникова в явственном виде наблюдается вся «периодическая система слова» (В. Маяковский) Будетлянина. И снова бросается в глаза математичность хлебниковской модели слова. Если для словотворчества А. Белого была характерна «периодичность» в музыкальном смысле этого термина (как «некое законченное построение, образованное соединением музыкальных фраз»), то для Хлебникова более актуальна «периодичность» в математическом смысле (как «группа элементов, изменяющихся по некоторому закону»). «Самовитое слово», реализованное в «Смехачах», и есть, собственно, группа слов, изменяющихся по закону «скорнения».

Идею «самовитого слова» Хлебников поясняет в другом месте в терминах «звук» и «понятие»:

Слово живет двойной жизнью.

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

То разум говорит «слушаюсь» звуку, то чистый звук — чистому разуму.

Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд.

В одном творчестве разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом — звук кругом разума.

Иногда солнце — звук, а земля — понятие; иногда солнце — понятие, а земля — звук («О современной поэзии»).

Из этих комментариев ясно, что хлебниковское «самовитое слово» — это чистое, или абсолютное слово, выражающее единство и полноту мира. Чистое — потому что оно «самодвижущееся», не связанное с бытовыми значениями, самим своим звучанием производящее смысл. Абсолютное — потому что, как и число, потенциально содержит в себе все значения и раскрывается как актуальная бесконечность. По замечанию Р. В. Дуганова, «самовитое слово» есть «слово мифопоэтическое», ибо «что такое этот бесконечный, разнообразный и единый мир, включающий в себя и живое, и неживое, и человека, и общество, и природу, содержащий в себе все, что было, и все, что будет, и все, что только можно вообразить: что такое этот мир, понятый осмысленный и выраженный в слове? Очевидно, это и есть не что иное, как миф»<sup>19</sup>. Самовитое слово осознает себя как самоцель, но так же работает и мифологическое сознание<sup>20</sup>. Подобно мифу, такое слово-самоцель «возвращается этим сознанием к первоисточкам, оно развивается по собственным законам, отличным от законов

словообразования и словосочетания разговорной речи, направляемой исключительно потребностью нашею во взаимном общении»<sup>21</sup>.

По предположению Р. В. Дуганова, открытие Хлебниковым самовитого слова состояло в обнаружении его мнимой, символической природы<sup>22</sup>. Рассматривая слово в качестве мнимого числа, Хлебников как бы извлекает вещественный корень из мысли, возвращает мыслям их исконную связь с вещами<sup>23</sup>. А это, несомненно, и есть принцип мифопоэтического сознания, лишь выведенный Хлебниковым в языковое пространство поэтического эксперимента.

Слово Хлебникова как бы погружено в свою собственную семантическую глубину, оно извлекает из себя смыслы подобно математическому корню из единицы. Говоря семиотически, «если словесное выражение, в отличие от живописного или музыкального, есть прежде всего внутреннее представление, то хлебниковское слово — это, так сказать, внутреннее внутреннего представления, слово слов, имя имен»<sup>24</sup>. В этом — несомненная близость Хлебникова с А. Белым.

Можно заключить, что слово у В. Хлебникова тяготеет к предельной обобщенности символа в понимании А. Белого. Разнятся только пути к достижению обобщения. У Белого путь лежит через музыкальный семиозис, у Хлебникова — через числовой. Хлебниковское слово стремится к конкретности и дискретности множества (являя собой, по выражению О. Мандельштама «чудовищно уплотненную реальность»), у Белого — к многозначности и континуальности единства. Интерес к «слову как таковому» («слову в нем самом») явно преобладал у Хлебникова над интересом к структурам разного рода словосочетаний<sup>25</sup>, в отличие от Белого. Здесь же, как представляется, проходит линия водораздела, позволяющая говорить о сходных, но все же различных, «образах языка» в поэтике того и другого автора<sup>26</sup>.

### 3. В. Хлебников как «строитель языка»

Для В. Хлебникова с соотношениями числа и слова связан вопрос о сравнении «постоянных мира». Математические аналогии в учении о слове, как уже говорилось, не случайны. Математика, или, вернее сказать, космология была моделью для хлебниковской теории слова, «где космос слова мыслился вполне подобным космосу мира. Слово есть выражение мира, и поэтому оно не просто рассказывает о мире, но самой своей структурой изображает мир, оно изоморфно миру. Слово, собственно, и есть сам мир с точки зрения его осмысленного выражения»<sup>27</sup>.

Подход к мирозданию как к слову и к слову как к мирозданию побуждает Хлебникова разобраться в том, чем же является человеческий язык как таковой. «По-видимому, язык так же мудр, как и природа,

и мы только с ростом науки учимся читать его», — говорит он в статье «Наша основа». В основании всех хлебниковских экспериментов с языком (и языками) лежит его оригинальная концепция искусства — прежде всего словесного искусства — как средства понимания и познания мира. Нельзя не согласиться с В. Вестстейном, заметившим, что хлебниковский поиск новых языковых форм никогда не сводился к чистой словесной игре (как в случае «зауми» А. Крученых), но был продиктован попытками обнаружить скрытое знание о мире в языке и знание о языке в мире<sup>28</sup>. Для Будетлянина — «тайноведа языка» (В. Гофман) — «мудрость языка шла впереди мудрости наук», а слова представлялись «живыми глазами для тайны» («Наша основа»).

Уже самые первые исследователи хлебниковской поэтики отмечали наличие в нем ярко выраженной языковой проблематики:

Одной из главных проблем, связанных с именем Хлебникова, является проблема языка <...> Теоретически и практически она стояла в центре внимания у самого Хлебникова, причем пресловутый вопрос о зауми составляет важную часть общей проблемы языка<sup>29</sup>.

С самых ранних пор от лингвистов не ускользнула проблема языкового новаторства Будетлянина-«языкоборца»: «Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь лингвистической инженерии <...>»<sup>30</sup>. Б. Бухштаб отмечает: «слишком важную в истории русской литературы сыграла выдвинутая Хлебниковым теория языка»<sup>31</sup> и сетует, что в сознании лингвистов Хлебников присутствует в неясном облике: то ли языковое мышление поэта объединяется в цельный комплекс идей, то ли это ряд случайных, повторяющихся в разных статьях мыслей: «Читая то, что пишется о Хлебникове, видишь, что критикам неясна основная установка этих статей: то ли в них дана самостоятельная и самоценная трактовка языковедческих вопросов, то ли это ряд заведомых для автора фикций, созданных им лишь с целью дать опору поэтическому эксперименту. Неясно, есть ли это теории — языка вообще или только поэтического языка. Отчетливо эти вопросы не поставлены, и разные взгляды часто смешиваются. Более того: самые основные мысли Хлебникова, повторяющиеся во всех статьях, то, что можно назвать ядром его теорий, интерпретируется не то что по-разному, но кардинально противоположным образом. Позицию Хлебникова понимают то как «ополчение против самого смысла вообще»<sup>32</sup>, то как раз наоборот: «Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания»<sup>33</sup>. Полемизируя с такими мнениями, Бухштаб пытается найти «идейную цельность» и систематичность в философии языка Хлебникова, замечая, что «Хлебникову, напротив, казалась

несомненной возможностью на основе добытых теоретических сведений вмешиваться в жизнь языка, и между «языковедением» и «языководством» (термин Хлебникова) для него не нужно было даже моста»<sup>34</sup>, как бы их не определять, были «вплотную и вровень» связаны с его поэтической практикой.

В то же время внимание исследователей сразу же было обращено на тесную связь «языковой мифологии» Хлебникова с символистской теорией языка: «Языковые принципы Хлебникова имели, как это ни странно на первый взгляд, более общего с принципами некоторых символистов, чем других футуристов; с последними у Хлебникова — и в теории, и на практике — были некоторые формальные точки схождения»<sup>35</sup>. Думается, что среди символистов наиболее близким и в этом отношении ему был именно Андрей Белый. В самом деле, для Хлебникова более чем приемлем принцип Белого «произведение искусства — искусство слова», со всеми его ответвлениями, как в теорию языка, так и в языкотворческую практику.

В общетеоретическом плане связь очевидна: и там и здесь — идеалистическая концепция особого поэтического языка, «языка богов», отгороженного от «языка быта»; и там и здесь — признание за словом, как таковым, ведущей суверенной роли в творческом познании мира и его преобразении путем философско-поэтической интуиции; и там и здесь — понимание поэта как тайновидца и тайноведа-прорицателя, прежде всего как тайноведа языка; и там и здесь попытки своеобразной натурфилософии языка <...>»<sup>36</sup>.

Но у Хлебникова характерно преобладание интереса к технике языка — в широком смысле. «Символистов техника языка глубоко интересовала, но не сама по себе, а как средство материализации, обнаружения «касаний к мирам иным», как неизбежно не прямое, приблизительное, символическое выражение «внутреннего глагола», слова-логоса. Для Хлебникова же языковая техника, способ выражения совпадают с «логикой открытий», законы грамматики, строя речи так же, как и законы чисел, стоят «впереди наук» и управляют всяким познанием»<sup>37</sup>. Начать хотя бы с того, что одним из «начал» хлебниковского языкотворчества является так называемое «разложение слова» (подобно разложению числа на множители). Рациональный анализ в отношении к языковым экспериментам, вызван опять-таки его пристрастием к числам. Интуиции, раскрываемые им в языке слов — ровно так же, как и в языке чисел, математике, — носят подчеркнуто рационалистический характер, в конечном счете. «Хлебников не отвергает «языка понятий», но всячески стремится его реформировать, «уточнить» и «оживить». Свою задачу он видит в том, чтобы даже заумное слово сделать «умным», то есть логически-содержательным. Хлебниковское слово преодолевает символистскую

антиномию явления и смысла. В его лингвистической эстетике весь бесконечный, раздельно-цельный, насквозь пронизанный смыслом мир «устроен числом и явлен в своем имени».

Символистской поэтике намека, поэтике невыразимого, противоплагается поэтика полного выражения, принципиальной открытости, символистскому требованию «музыки прежде всего» — «число» и «слово» в их максимальной смысловой напряженности. Так, если А. Белый делает звук единицей своей языковой модели, то для Хлебникова буква, т. е. прежде всего «зримый звук» становится микроэлементом поэтической речи. И это не удивительно, так как за буквами исторически всегда закреплялись числа и наоборот. Хлебников лишь доводит эту закономерность до предела творческих возможностей. Как раз в этом самом месте выходит на поверхность семиотическая установка Хлебникова на иконизм знака. Задаваясь целью «создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире», он не случайно обращается к опыту живописи, ведь «живопись всегда говорила языком, доступным для всех» («Художники мира!»).

Возникает закономерный для хода нашего рассуждения вопрос: а разве музыка, столь дорогая для символистов, в полной мере не удовлетворяет условию «языка, доступного для всех»? Безусловно, это так. Но Хлебников пытается нащупать какие-то «новые пути слова». Новый письменный язык, в его представлении, должен быть составлен из «немых» знаков: «Немые — начертательные знаки — помирят многоголосицу языков» («Художники мира!»). Итак, именно «начертательные» знаки призваны лечь в основу чаемого «единого языка». Если «на долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли», то «задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки» (там же). Таким образом, «здание слова» должно строиться из «азбуки понятий», выведенной, в свою очередь из пространственного словаря начертательных знаков<sup>38</sup>. Хлебников приводит 19 буквенных элементов такой «азбуки». К примеру:

1) В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что Х значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки.

3) Что З значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость (Там же).

Каждой из этих букв — единиц «азбуки понятий» — Хлебников приписывает особый начертательный знак. Так, букве В соответствует,

в его понимании, символ круга с точкой внутри, букве X — сочетание двух перпендикулярных черт и точки внизу, а букве Z — схему преломления луча на плоскости и т. д.

В рукописи поэта «Значковый язык»<sup>39</sup> он обращается к лингвистической проблематике «алфавита мыслей», отсылающей, с одной стороны, к интерлингвистическим трудам философов XVII в., а с другой — к его собственным поискам в области «немного языка» начертательных знаков. «Значковый язык» призван, согласно Хлебникову, способствовать «творчеству новых понятий (узлов и точек мысли, ее повторов, внезапных изгибов, красивых движений)», при этом выгода такой системы записи — в том, что «установкой нескольких новых понятий можно заменить множество частных понятий». Им провозглашается принцип сведения всех понятий «к немногим чисто геометрическим операциям на логическом поле», в итоге чего возникает «много нового сомкнутого смысла». Хотя, по собственному признанию поэта, попытка построения «значкового языка» является всего лишь пробой, она, согласно справедливому мнению Н. Н. Перцовой, явилась «подступом» к созданию «звездного языка».

Согласно теории В. Хлебникова, «простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира <...> Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени». Тут же даются примеры: «Ведь «вритти» и по-санскритски значит «вращение», а «хата» и по-египетски «хата»» («Художники мира!»). В той же статье Хлебников предлагает первые опыты «единого заузного языка» как «образа мирового грядущего языка»:

Вместо того, чтобы говорить:

«Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но, встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаек и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту», — не следовало ли сказать:

«Ша + со (гуннов и готов), вэ Аттилы, ча по, со до, но бо + зо Аэция, хо Рима, со мо вэ + ка со, ло ша степей + ча».

Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ.

Из данного примера хорошо видно, что техника языка Хлебникова следует логике математических операций. «Разложение слов» на-

поминает разложение чисел или химических элементов. В «Нашей основе» говорится: «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы “азбучных истин”, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозоля — последней вершины химической мысли». С помощью такого закона Хлебников пытается, к примеру, сопоставить понятия, относящиеся к нравственному миру человека, со световыми явлениями мира, основываясь на упомянутом выше принципе звуковых образов («азбучных истин»):

«Тот свет»	«Начало относительности»
Тело, душа	Тень
Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце (солния)
Сой. Семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черти	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло — место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, «светик»	Свет
Злой	Зола

По мнению поэта, этими двумя столбцами «рассказана молнийно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира». В этом примере язык как бы говорит сам за себя, Хлебников-«путеец языка» лишь устанавливает закон словесных соотношений, по аналогии с математическими законами уравнений. Здесь «языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир».

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. <...> Словотворчество не нарушает законов языка <...> Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или

несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, что они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения («Наша основа»).

Важно отметить, что идея «заумного языка» в таком виде далеко отстоит от представлений о зауми как «обесмысленной звукоречи» или «звукописи». «Звукопись» Хлебникова отнюдь не противопоставлена смыслу. Он говорит и о «звукописи» как «питательной среде, из которой можно вырастить дерево всемирного языка»<sup>40</sup>. Он не стремился к отрыву и обособлению звуковой (и графической) материи языка как формы от смысла как содержания, но, напротив, все его внимание было направлено на борьбу с исторически сложившимся разрывом между языковой техникой выражения и выражаемым смыслом, между звуковой формой и смысловым содержанием речи: «Другими словами, Хлебников прежде всего был озабочен вопросом преодоления «произвольности» языкового знака, который для современного языкового сознания выступает как мотивированная только традицией, «условная» форма, тогда как на самом деле генетически он неразрывно и непосредственно связан с мышлением, не «произволен» и не «условен»»<sup>41</sup>. Это доказывает, в частности, что языковой эксперимент Хлебникова был формально-содержательным, внутренне-внешним экспериментом<sup>42</sup>.

По замечанию В. Гофмана, В. Хлебников исходил из убеждения, что «языки на современном человечестве — это коготь на крыле птиц: ненужный остаток древности, коготь старины», и что, таким образом, перед наукой языкотворчества стоит проблема всемирного языка, не условного и произвольного, а по возможности реального: «новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи» («Наша основа»). Это значит, что, хотя всякий язык, по его мнению, — «игра в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира» и

для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек, — но путем известных операций можно вскрыть и рационально использовать исконную, «естественную» для всех языков значимость, присущую первоэлементам — основным единицам звуковой речи <...> слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки: согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы (Там же).

Перечень этих основных единиц составит тем самым «азбуку ума», «азбуку понятий» — основу для «словотворчества и словопользования», преодолевающих местные и национальные лингвистические границы. В реконструируемом виде эта «азбука» была впервые систематизирована А. Г. Костецким на основании анализа множества хлебниковских определений, данных значениям звуков-букв<sup>43</sup>.

\* \* \*

Построение единого мирового языка являлось у Хлебникова «вторым отношением к слову» (после словотворчества). В «Нашей основе» он пишет: «Увидя, что корни лишь призраки, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки — мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку».

Каким же образом «заумный язык» имеет дело с разумным содержанием?

Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; Ч — значит «оболочка».

Таким образом, заумный язык строится на двух предпосылках:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые с одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.

Далее Хлебников приводит другие слова на Ч (чёботы, черевики, чувяк, чуни, чупаки, чехол, чара, челнок, чахотка, чучело), подтверждая тем самым свою мысль о том, что буква Ч здесь не просто звук, но имя, «неделимое тело языка».

Следующим этапом «утверждения азбуки понятий» являются операции с гласными звуками. Так, относительно О и Ы, «можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (войти и выйти, сой — род и сый — особь, неделимое; бо — причина и бы — желание, свободная воля)». Этот принцип трансформации гласных звуков в словах получает название «внутреннего склонения», или «склонения по падежам основы», впервые сформулированный в статье «Учитель и ученик», и находит развитие в некоторых поэтических произведениях автора. Отношение гласных к согласным звукам мыслится поэтом следующим образом:

Язык сделал 2 начала, и согласный каждый есть особый простой мир, и гласные, которые условны, относят эти миры друг к другу. Гласные алгебраичны, это величины и числа, согласные — куски пространства.

Таким образом, явления омонимии, звукового подобия или тождества равнозначущих слов из частичного средства каламбурного выражения, свойственного как обычной поэтической речи, так и комизму

в повседневном языке, превращаются в основной семантический принцип или закон, управляющий движением мысли и вскрывающий сущность вещей, их тайные связи и отношения («разрушать языки осадой их тайны»). По верному замечанию В. Гофмана, все перечисленные средства языкового эксперимента имеют целью «своеобразно повернуть структуру языка в сторону синтетизма, возвратить — на новой основе — всем его элементам эмпирическую конкретность значения, ту самую конкретность, которая в способе выражения соответствовала синтетической конкретности примитивного мышления <...>»<sup>44</sup>. Парадоксальным образом, Хлебников путем «разложения слова» (т. е. анализа в лингвистическом смысле) движется в сторону дальнейшей синтетизации русского языка.

Из хлебниковской идеи о «ночном» и «дневном» разуме слова вытекает теория «звездного языка», противостоящего «бытовому» языку «будничного рассудка». «Звездный язык» — это язык «мировых истин», близкий одновременно «языку чисел» и «языку зрения»:

Все мысли земного шара (их так немного), как дома и улицы, снабдить особым числом и разговаривать и обмениваться мыслями, пользуясь языком зрения. Назвать числами речи Цицерона, Катона, Отелло, Демосфена и заменять в судах и других учреждениях никому не нужные подражательные речи простой вывеской дощечки с обозначением числа речи <...> Языки останутся для искусства и освободятся от оскорбительного груза.

«Числоречи» («алгебраический язык»), состоящие из «числослов» — один из вариантов «звездного языка». По словам Хлебникова, «звездный язык относится к бытовому, как действия над величинами алгебры к действиям над именованными числами». Он называет язык будущего «алгеброй, так как за каждым звуком скрыт некоторый пространственный образ».

Идея «звездного языка» прояснялась лишь постепенно и окончательно сложилась в последний период творчества Хлебникова, в пору написания сверхповести «Зангези». «Звездный язык» представляется ему «крайней степенью обобщения» всех его поисков и экспериментов. С ним поэт связывает свой личный идеал преодоления «много-языка» во имя «цельного, живущего как растение языка». В 1921 г. он провозглашает: «Вы, запутавшиеся в языках, учитесь мыслить движением». Вовсе не случайно идея «звездного языка» связывается им с кино<sup>45</sup>.

Подступами к созданию «звездного языка» можно считать уже ранние опыты Хлебникова над словами, начинающимися с одного звука или слога (см. выше). Наделение единицами мысли («эпитетами мировых явлений») отдельных звуков азбуки уже является попыткой очертить контуры «звездного языка»<sup>46</sup>. По Хлебникову, «слово имеет тройственную природу: слуха, ума и пути для рока». Тем самым

поэт намечает три основных подхода к наделению звуков смыслами: 1) непосредственное эмоциональное восприятие звука, в частности, соотнесение его с формой и с цветом; 2) поиски смыслового сходства у близких по звучанию слов русского языка («поэтическая этимология» (А. Крученых)); 3) исследование слова как «пути для рока» на материале начальных букв исторических имен и названий. Хлебников вводит допущение о том, что каждая из согласных корня реализует образ той или иной единицы «звездной азбуки», своеобразную смысловую доминанту: «Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, так все слова летят из одной и той же мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки как простейшего имени»; «Язык будущего — язык видения самой точки, освещающей вещи»<sup>47</sup>.

Свое вершинное воплощение теория и практика «звездного языка» нашла в сверхповести «Зангези» (1920–1922). В пояснительном «Введении» к тексту Хлебников записывает: «Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом». В переводе на научный язык это пояснение означает, что каждая часть текста («плоскость слова», по Хлебникову) написана на отдельном языке, каждый со своей грамматикой и поэтикой. Здесь мы имеем дело с реальным многоязычием поэтических языков, запечатленном в одном только художественном произведении. Все «образы языка», возникавшие в творчестве Будетлянина, оказываются представленными в общем, синтетическом сверх-языке. «Звездному языку» посвящена здесь «Плоскость VII». Все названные принципы этого «мирового языка» оказываются примененными в поэтическом тексте «Песни звездного языка»:

Где рой зеленых Ха для двух  
И Эль одежд во время бега,  
Го облаков над играми людей,  
Вэ толп кругом незримого огня  
И Ла труда, и Пэ игры и пеня,  
Че юноши — рубашка голубая,  
Зо голубой рубашки — зарево и сверк.  
Вэ кудрей мимо лиц,  
Вэ веток вдоль ствола сосен,  
Вэ звезд ночного мира над осью,  
Че девушек — червонные рубахи,  
Го девушек — венки лесных цветов.  
И Со лучей веселья,  
Вэ люда по кольцу,

Эс радостей весенних,  
 Мо горя, скорби и печали.  
 И Пи веселых голосов,  
 И Пэ раскатов смеха,  
 Вэ веток от дыханья ветра,  
 Недолги Ка покоя.  
 Девы! Парни! Больше Пэ! Больше Пи!  
 Всем будет Ка — могила!  
 Эс смеха, Да веревкою волос,  
 А рощи — Ха весенних дел,  
 Дубровы — Ха богов желанья,  
 А брови — Ха весенних взоров  
 И косы — Ха полночных лиц.  
 И Мо волос на кудри длинные,  
 И Ла труда во время бега,  
 И Вэ веселья, Пэ речей,  
 Па рукавов сорочки белой,  
 Вэ черных змей косы,  
 Зи глаз, Ро золотое кудрей у парней.  
 Пи смеха! Пи подков и бега искры!  
 Мо грусти и тоски,  
 Мо прежнего унынья.  
 Го камня в высоте,  
 Вэ волн речных, Вэ ветра и деревьев,  
 Созвездье Го — ночного мира,  
 Та тени вечеровой — дева,  
 И За-за радостей — глаза.  
 Вэ пламени незримого — толпа.  
 И пенья Пэ,  
 И пенья Ро сквозь тишину,  
 И криков Пи.

Таков звездный язык.

Сразу же за этим стихотворным отрывком в тексте сверхповести следует изложение «устава», или закона «звездного языка». Мудрец Зангези читает «звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами», разъясняя их слушателям:

Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи — здания из глыб пространства.

Частицы речи — части движения. Слова — нет, есть движения в пространстве и его части — точек, площадей.

Вы вырвались из цепей ваших предков. Молот моего голоса расковал их — бесноватыми вы бились в цепях.

Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее — вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык — и вы увидите пространство и его шкуру.

Кроме «звездного языка», в «Зангези» использованы еще, как отмечал Хлебников, «птичий язык», «язык богов», «заумный язык», «разложение слова», «звукопись», «безумный язык». Вот как, например, выглядит стихотворение («плоскость слова»), написанное «звукописью»:

Но вот песни звукописи, где звук то голубой, то синий, то черный, то красный:

Вэо-вэя — зелень дерева,  
Нижеоты — темный ствол,  
Мам-эами — это небо,  
Пучь и чапи — черный грач.  
Мам и эмо — это облако.  
Запах вещей числовой.  
День в саду.  
А вот ваш праздник труда:  
Лели-лили — снег черемух,  
Заслоняющих винтовку.  
Чичечача — шашки блеск,  
Биээнзай — аль знамен,  
Зиээгзой — почерк клятвы.  
Бобо-биба — аль околыша,  
Мипиопи — блеск очей серых войск.  
Чучу биза — блеск божбы.  
Мивеаа — небеса.  
Мипиопи — блеск очей,  
Вэава — зелень толп!  
Мимомая — синь гусаров,  
Зизо зея — почерк солнц,  
Солнцеоких шашек рожь.  
Лели-лили — снег черемух,  
Сосесао — зданий горы...

Из этих примеров становится понятно, что перед нами не просто разные речевые стили, а совершенно различные языки. Каждый из поэтических миров является нам в своей особой языковой действительности, и множественность их самым непосредственным образом реализуется в множественности языков, в разнокачественности слова: «Проходя сквозь эти миры, переносясь из прошлого в будущее, из реальности в фантастику, из микромира в мегамир, мы сталкиваемся не только с новыми сюжетами и действующими лицами, но непременно — каждый раз с иным языковым строем»<sup>48</sup>. Множественность языков, множественность пространственно-временных планов, множественность событий и смыслов — такова природа хлебниковского языкового эксперимента. «Образ языка» у него многомерен. Полная сводка наименований его «языков», впервые составленная Н. Степановым и значительно дополненная

В. П. Григорьевым, насчитывает 53 (!) позиции (от «числослова» до «сопряжения корней») <sup>49</sup>.

В. Хлебников экспериментирует не только со словом и поэтической речью, подобно А. Белому, но с языком и с языками, создавая некое подобие «воображаемой филологии» <sup>50</sup>. Неология Хлебникова, по замечанию Р. Вроона, тесно связана с проблемой создания языка, а не просто создания слова <sup>51</sup>. Отношение Будетлянина к слову и к языку в существенной мере определяется его математическими интересами и математическим складом ума. Однако трудно согласиться с утверждением, что «Хлебников навязывал поэзии свою лингвистику, а иногда и математику» <sup>52</sup>. Скорее надо сказать, что в своем поэтическом эксперименте он искал связей между математическим и лингвистическим подходами. Перенесение поэтом методов науки и философии отнюдь не было «незаконным», как полагает В. Ф. Марков; напротив — его целью было установление новых законов на основе данных разных наук, что, в конечном счете, вело к установлению «законов времени» и «законов слов».

Исходя из «числа» как знака особого рода, Хлебников строит свою «поэтику языка» по аналогии с математической, или числовой, моделью. Эта модель остается для его языковой мифологии определяющей (хотя, безусловно, не исчерпывающей) на протяжении всей творческой судьбы. Еще в 1913 г. он пишет о некоем задуманном им исследовании по «соизмеру слов»: «Задачей этого исследования будет нахождение простов языка, наименьших звучащих единиц, имеющих смысл, и проведение законов сложения этих единиц в числа языка <...>» <sup>53</sup>. Поиск «чисел языка» и составляет, таким образом, смысл языкового проекта Хлебникова, вплоть до самых последних его произведений. «Лингвистическая метафизика» <sup>54</sup> очень органично и взаимовыгодно соединялась в его творчестве с «математической метафизикой»; и, вопреки мнению Г. О. Винокура, «теоретизм» поэта отнюдь не был «препятствием» на его творческом пути, и уж тем более — «творческой трагедией» <sup>55</sup>. Лингвопоэтический эксперимент сливался с научным экспериментом в едином — научно-поэтическом дискурсе.

Языковой эксперимент В. Хлебникова проходит, таким образом, как бы несколько стадий, соответствующих тому или иному «началу словотворчества». При этом каждая последующая стадия не отменяет предыдущей, а задействует ее возможности. Таким образом, на протяжении всего творческого развития поэтики Хлебникова остается непреложной выведенная им еще в начале творческого пути формула отношения к слову «Слово — пальцы, слово — лен, слово — ткань». В переводе на язык современной филологии значение этой формулы, согласно В. П. Григорьеву, таково: слово не только готовый продукт исторического развития или нечто кем-то произведенное и предна-

значенное для использования («ткань»), не только материал для поэтических и иных преобразований («лен»), но и инструмент этих преобразований («пальцы»).

Характерно, что на первом месте перечисления стоит именно творческое отношение к слову. Как замечал еще при жизни поэта Р. В. Иванов-Разумник, у Хлебникова преобладает стремление «почувствовать в тягостном косноязычии новую силу и правду вечно рождающегося слова»<sup>56</sup>. Именно «рождающееся слово» стало предметом поэзии и теории В. Хлебникова — слово в экспериментальной ситуации<sup>57</sup>. Тезис В. фон Гумбольдта: язык — «энергейя», а не «эргон» (т. е. деятельность, а не продукт) — «получает в тезисе поэта существенное расширение и одновременно конкретизацию с учетом развития языка как орудия образной мысли и с особым вниманием именно к слову как важнейшему средству собственно поэтической деятельности и всякого творческого отношения к языку»<sup>58</sup>. Заметим также, что скрытое гумбольдтианство Хлебникова — при ярко выраженном лейбницианстве — было вполне очевидно для его ближайшего литературного окружения. Так, Б. Лившиц свидетельствует: «гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека»<sup>59</sup>.

Итак, можно заключить, что особенностью лингвопоэтического эксперимента В. Хлебникова является то, что опытному преобразованию здесь подвергается язык как системно-структурное образование. Математический склад хлебниковского идиостиля обуславливает функционирование в его поэтической системе слова как числа («самовитое слово»), а языка как констелляции элементов («звездный язык», «периодическая система слова»). Слово выполняет мирозозидающую функцию: неология приравнивается к космогонии. Слово-неологизм призвано у Будетлянина реализовать множественные языковые потенции, выполняя при этом эстетическую и эвристическую функцию. Формальное экспериментаторство в области языкотворчества непосредственным образом взаимосвязано с содержательными поисками в за-языковом пространстве и, как мы увидим дальше, в пространстве жизненном.

#### 4. Жизнетворчество и языкотворчество. Динамический взгляд на творчество В. Хлебникова

Жизнь как явление традиционно изучается двумя научными дисциплинами — биологией и биографикой. Первая изучает живую природу вообще; ее предметом являются физические проявления жизни и любых живых существ. Вторая ставит себе задачей описание жизни отдельной человеческой личности в ее целостности (так определяет сущность биографики, например, К. Ясперс). Поскольку биология является естественной наукой, а биографика — гуманитарной, при равных объектах изучения каждая из дисциплин имеет свой специфический предмет. Так, биографический уровень личности подразумевает наличие внутренней жизни, чего не подразумевает биологический метод. Внутренняя жизнь, в свою очередь, складывается из конкретных действий и достижений личности. Биографику интересует целостная биографическая картина личности, составленная из переживаний, событий и действий данного человека. Жизнь для биографа, таким образом, предстает как цепь внутренне взаимосвязанных процессов, происходящих с человеком с течением времени. Так же, как для биолога живое существо представляет собой подвижное взаимодействие различных систем и уровней, так для биографа живой человек — объект динамический по существу.

Филология долгое время считалась, и многими считается до сих пор, наукой, предмет которой — текст, памятник литературы — статичен. Однако в XX в. такая точка зрения была пересмотрена. Текст стал рассматриваться как порождающая структура, как процесс. Во многом на это обстоятельство повлияли смежные с филологией, и даже, на первый взгляд, далекие от нее дисциплины: языкознание (идея диахронии Ф. де Соссюра), биология<sup>60</sup>, теория музыки (ключевой текст — «Музыкальная форма как процесс» (1930) Б. В. Асафьева) и другие. С осознанием того, что художественный текст является динамической структурой, в 1960-х гг. возникло такое направление, как генеративная поэтика — на Западе его развивали французские постструктуралисты Ю. Кристева и Р. Барт, голландский прагматист Т. Ван Дейк, в России — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Вопросы о динамическом характере поэтического языка касался Ю. М. Лотман, говоря о том, что язык искусства является предельной реализацией динамической модели языка<sup>61</sup>.

Несмотря на исследования вышеупомянутых авторов, динамический подход в филологии не прижился, и говорить о тексте как о динамическом явлении сейчас не очень принято<sup>62</sup>. Между тем, когда речь заходит о художественной литературе Серебряного века

и авангарда, нельзя не усомниться в действенности и адекватности статических схем, сложившихся в классической филологии. Природа авангардного текста такова, что без принципиально динамических методов невозможно описать его структуру и статус. Как нельзя кстати приходится здесь мысль Густава Шпета о том, что «быть словом» значит не стоять на месте, а двигаться, быть принципиально началом динамическим»<sup>63</sup>. Уместно вспомнить в данной связи и максимуму Александра Блока: «...произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп»<sup>64</sup>. «Быть словом» и «существо движущееся» — эти формулы оказываются особенно точными, когда речь заходит об авангарде.

Здесь мы предлагаем лишь динамический взгляд на творчество Хлебникова, взгляд глазами его современников и отчасти нашими глазами. Сам динамический подход, как мы надеемся, еще впереди, и это коллективное дело всего сообщества хлебниковедов. Основной вопрос для нас — как вообще возможен принципиально динамический подход к В. Хлебникову как к творческой личности, как возможен динамический подход к его творениям, и что можно было бы извлечь из такого подхода.

На чем мог бы основываться подобный подход? Нам представляется, что один из ответов на данный вопрос кроется в одной частной проблеме, а именно — в проблеме взаимосвязи категорий жизни и текста. Иначе эту проблему можно сформулировать в виде соотношения: жизнь как текст и текст как жизнь<sup>65</sup>. Таким образом, для формирования динамического подхода к творчеству В. Хлебникова, необходимо разрешить проблему взаимосвязи художественного творчества и житнетворчества Будетлянина<sup>66</sup>. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не о подобосущии, а о единосущии текста и жизни, об их изоморфизме.

Начать следовало бы с того, что данная проблема — соответствие между житнетворчеством и словотворчеством — интересовала самого В. Хлебникова уже на самых ранних порах его творческого пути. В т. н. «тетради 1908 г» встречаем следующую запись: «Сито мировых волей в моей руке. Успокойтесь господа, делание веры <...> делание жизни, слова»<sup>67</sup>. Вопрос о «делании веры» у Будетлянина мы оставляем сейчас за скобками. Здесь хотелось бы заострить внимание на связи «делания жизни» и «делания слова». Совершенно определено, что эти мотивы были навеяны Хлебникову его непосредственными учителями — символистами. Идеи «теургии» и «мифургии» были общим местом в культурной атмосфере начала XX века<sup>68</sup>, Хлебников выстраивает свою собственную, оригинальную теорию житнетворчества и словотворчества. Так, уже в программном произведении Будетлянина — диалоге «Учитель и ученик» — возникает тема жизни и судьбы:

Учитель: Еще что?

Ученик: Еще? Видишь ли, я хотел прочесть письма, вырезанные судьбой на свитке человеческих дел.

Учитель: Что это значит?

Ученик: Я не смотрел на жизнь отдельных людей; но я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность (Тв., 586–587).

Итак, В. Хлебников буквально отождествляет знаки-слова и знаки-дела, приписывая им общую «судьбу», общую «жизнь». Подкрепляемая самыми ранними выкладками в автоэпитафии («Пусть на могильной плите прочтут...») о главенстве «князь-ткани» над «князь-человеком», эта идея не только легла в основу хлебниковской философии судьбы и философии языка, но и предопределила человеческую судьбу живого Хлебникова и пути его языкотворческих исканий.

К постановке проблемы «жизнь и текст» в семиотическом ключе одним из первых подошел в 1920-е гг. Г. О. Винокур в работе «Биография и культура» (первые идеи этой книги были изложены в 1924 г.). В ней ученым сформулировано положение о различии внешних и внутренних форм в биографии творческой личности. Рассматривая жизнь творческой личности как осмысленное целое, как внутреннюю форму, биограф, приступающий к составлению жизнеописания своего героя, не может ограничиваться «изучением одной только внешней смены состояний и проявлений этого целого», но должен, «стремиться разглядеть само целое как то внутреннее, которое скрывается за каждым из этих состояний и проявлений как за своим внешним знаком»<sup>69</sup>. Личная жизнь уподобляется творческой жизни в своем становлении, динамизме<sup>70</sup>. «Мы должны как бы рассечь его (предмет нашего изучения, т. е. творческую личность. — В. Ф.) вдоль всей его глубины, чтобы увидеть, как внешнее переходит там во внутреннее и через какие сочленения форм совершается этот переход от наблюдаемого к уразумеваемому, от явления к его содержанию». В этих рассуждениях Г. О. Винокура получает свое рождение традиция «глубинной семиотики», предметом познания которой является глубинная структура внутреннего человека<sup>71</sup>.

Предлагаемый подход рассматривает личность не как нечто константное и определившееся, а как «непрерывно динамическое»: «Та особая модификация, в форме которой личность занимает свое место в сознании биографа, есть модификация личности в ее развитии»<sup>72</sup>. Винокур подчеркивает, что это развитие есть «не что иное как синтаксически (вовсе не эволюционно!) развернутая личность»<sup>73</sup>. Из этого предполагается, что биографическая структура обладает «внутренней формой» как носителем духовного опыта в широком смысле слова.

Это та сфера личной жизни, где мы получаем право говорить о личной жизни как творчестве. Таким образом, Г. О. Винокур научно-философски обосновывает проблему «житнетворчества».

Основной тезис, к которому приходит в результате своих рассуждений автор «Биографии и культуры», гласит: «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни»<sup>74</sup>. Художественное произведение становится поступком, выражающим стилистическую манеру как жизненную манеру автора. Поэтический текст в своей глубинной структуре соотносится с жизненной манерой его автора. Важно подчеркнуть, что текст («поэма», в словоупотреблении Винокура) и личная жизнь при этом не просто уподобляются, но отождествляются в своих структурных формах. Жизнь текста обрачивается текстом жизни.

Нетрудно заметить, что такая цепочка теоретических рассуждений в принципе совпадает с практической эволюцией художественного авангарда. Однако осмелимся высказать точку зрения, что, сформулировав теоретически закон, устанавливающий соотношение биографии поэта и текстологии его творений, Г. О. Винокур не смог, однако, должным образом применить его на практике хлебниковедения. В самой книге «Биография и культура» В. Хлебников не упоминается, а в специальных работах Винокура о Хлебникове был — при всей свежести взгляда на Будетлянина — высказан ряд малосостоятельных утверждений, касающихся специфики его творчества (например, следующее мнение:

Жестокая судьба Хлебникова нам всем — еще современникам поэта — хорошо известна. <...> Не только внешняя судьба Хлебникова — вечная нужда, вечное непонимание, улюлюкание образованной толпы, странные психические предрасположения — повинна в том, что из человека, наделенного несомненными признаками поэтической гениальности, в конечном итоге <...> ничего не вышло; на этот итог Хлебников был осужден уже самими внутренними качествами своего таланта, самую структурой своей личности, тем культурным типом, какой был в ней исторически воплощен<sup>75</sup>.

К сожалению, подобные утверждения стали стереотипическими в дальнейшем хлебниковедении. Это сказалось и на книге Н. Л. Степанова<sup>76</sup>; и даже на содержательном и идеологически нейтральном эссе В. Маркова<sup>77</sup>. Современные исследователи Хлебникова, к счастью, избавились от многих предрассудков ранних трактовок. Тем не менее, о полной реабилитации творчества и поэтической личности Хлебникова в художественном, научном и общественном сознании наших дней говорить не приходится. В такой ситуации представляется перспективным обращение к биографической концепции Г. О. Винокура (но не к его собственно хлебниковским положениям). Представляет-

ся, что поэтика, эстетика, текстология Хлебникова, равно как и его жизнеописание, требуют выработки именно динамического подхода, учитывающего своеобразие идиостиля и идеостиля поэта и, главное, своеобразие его творческого становления.

Для формирования динамического подхода к текстологии и биографии В. Хлебникова оказываются важными три ключевые идеи авангарда. Каждая из них, что существенно, порождена художественным опытом.

Первая принадлежит художнику Василию Кандинскому и высказана в его знаменитой книге «О духовном в искусстве», а именно — в главке под названием «Творение и художник». Вопрос, который волнует Кандинского — каким образом возникает творение из художника? «Освобожденное от него, — пишет он, — оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-реальную жизнь, который есть существо»<sup>78</sup>. Творение уподобляется творцу: «Оно живет, действует и участвует в создании описанной духовной атмосферы»<sup>79</sup>. Главное в этой мысли В. В. Кандинского — отождествление творения с творцом, жизни произведения и жизни создавшего его художника. Наряду с художественным текстом существует текст жизни художника, и процесс порождения текста есть одновременно акт жизнетворчества, и наоборот.

Вторая идея восходит к поэту Осипу Мандельштаму. В заключительной части «Разговора о Данте» высказывается идея о «соподчиненности порыва и текста»<sup>80</sup>. Это соподчиненность обоюдная. Порыв как еще не оформленное проявление жизни создает текст как оформленное воплощение порыва. В свою очередь, текст служит порывом к определенным жизненным поступкам. Т. е. текст и жизнь как бы моделируют друг друга.

И, наконец, третья мысль, значимая для динамического подхода к В. Хлебникову, была развита Ю. Тыняновым. Он пишет: «Хлебников смотрит на вещи, как на явления, — взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание, — вровень»<sup>81</sup>. Знаменателен здесь сам ход мысли Тынянова. Подчеркивая, что Будетлянин не только поэт, но и незаурядный ученый, он тем самым выводит и особенность художественной техники поэта. Эта техника процессуальна и динамична. Вещь в поэтической вселенной Хлебникова «протекает, она соотносена с миром». Отсюда и «отношение к слову как к атому, со своими процессами и строением». Для Ю. Н. Тынянова как исследователя поэтического языка форма (конструкция произведения) — явление не статического, а динамического характера. Любой элемент не только находится в связи с другими элементами произведения, но и согласуется с целым (в качестве целого при этом могут выступать отдельные

синтагмы, фрагменты текста, весь текст целиком, цикл текстов, корпус текстов, биографический текст жизни автора и, наконец, текст мира, т. е. сам мир). Говоря о динамике текста, Тынянов пишет: «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции»<sup>82</sup>. Одним из следствий динамического принципа является ощущение формы как ощущение протекания, «развертывания». Этот момент теории Тынянова отразился и на его воззрениях на феномен Хлебникова.

Отдельные элементы динамического подхода к текстам Будетлянина встречаются и у Р. Якобсона. Например, сюда можно отнести то, что в качестве одного из характерных приемов хлебниковского словотворчества Якобсон выделяет метаморфозу, определяя ее как «реализацию словесного построения» во времени<sup>83</sup>. Целый ряд других приемов, отмеченных Якобсоном, тоже можно причислить к динамическим. И все же прием как таковой не является еще динамической единицей в нашем понимании. Динамическая единица — величина соотносительная, она определяет не тип той или иной структуры, а тип отношения между разными структурами в рамках единого целого. Именно тип отношения позволяет, согласно динамическому подходу, составить представление об индивидуальной природе какого-либо явления, в нашем случае это явление Хлебникова. В соответствии с данным подходом, в любом тексте автора, сколь бы малым и сколь бы крупным он ни был, содержится в свернутом виде авторский стиль мышления и авторский стиль творчества.

Для иллюстрации описываемого подхода можно привести поэму Хлебникова «Царапина по небу». На ее примере отчетливо виден «стиль мышления» Будетлянина. И это несмотря на то, а скорее даже благодаря тому, что это текст экспериментальный, «с неубранными лесами», выражаясь языком самого Хлебникова. Но фокус в том, что чистое искусство и околонучный эксперимент у Будетлянина как раз не существуют по разные стороны творческих баррикад, а напротив, взаимопроникают друг друга и подтверждают друг друга. Ю. Н. Тынянов утверждал, что Хлебников перешагнул через пропасть между методами науки и искусства<sup>84</sup>.

Такое взаимопроникновение определяет, по нашему мнению, и тип личности Хлебникова, и типологию его текстов. Хлебников и ученый, и художник одновременно, и поэтому его экспериментальные тексты одновременно и научны, и художественны. В этой связи важное значение имеет заглавная метафора «Царапины по небу» — «Прорыв в языки». Словарное значение слова «прорыв» — это преодоление какой-либо преграды. В данном случае смысл хлебниковской метафоры как раз и означает преодоление границ сознания по отношению к раз-

личным языкам — языкам культуры и языкам природы, искусства и науки, словесности и живописности, языкам чисел и языкам звуков. На примере «Царапины по небу» мы видим образчик такого «прорыва», при котором исторические выкладки перемежаются числовыми уравнениями, звукопись трансформируется в звездный язык, а азбука ума — в азбуку мира, и где «обнаженный костяк слова» дополняется словарем звездного языка, общего всей звезде, населенной людьми».

Все содержание поздней поэмы «Царапина по небу» перекликается с ранней автохарактеристикой Хлебникова: «Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и только ее» («Пусть на могильной плите прочтут...»). Таким образом, задача Хлебникова-толмача по осуществлению «прорыва в языки» определяла все метаморфозы творческой судьбы Будетлянина, являясь своеобразной динамической метафорой всей его деятельности, и в жизнетворчестве, и в языкотворчестве. Далее мы рассмотрим, как хлебниковская поэтика реализовывала свой принцип соответствия жизнь-текст на примере отношений поэта с Западом и западной культурой.

## **5. Поэтика жизни и поэтика языка: В. Хлебников на rendez-vous с Западом**

В публичных дискуссиях и различных публикациях неоднократно высказывались суждения по поводу того, был ли Велимир Хлебников националистом, вестернофобом и даже шовинистом. Такие ярлыки вряд ли справедливо безоговорочно применять к творческой личности такого масштаба, как Хлебников. Хотя, бесспорно, необходимо серьезное и беспристрастное разбирательство этого вопроса, и данный раздел будет отчасти затрагивать его — правда, лишь отчасти.

В хлебниковской поэме «Поэт» есть следующие строки:

И около мертвых богов,  
Чьи умерли рано пророки,  
Где запады — с ними востоки,  
Сплетался усталый ветер шагов,  
Забывший дневные уроки.

В этом стихотворном фрагменте привлекает внимание, срединная, вполне амбивалентная и мерцающая фраза-строчка, содержащая необычное множественное число слов «запад» и «восток»: «Где запады — с ними востоки». Далее в нашей статье речь пойдет о том, что можно было бы назвать концептом и концепцией Запада в творческом мышлении, языковом идиостиле/идеостиле и жизненном поведении В. Хлебникова.

Существуют многочисленные работы хлебниковедов о теме Востока в произведениях поэта, начиная от доклада Рудольфа Абиha, продолжая монографическими исследованиями и заканчивая работами Иоффе и Емельянова<sup>85</sup>. Образ Хлебникова, безусловно, связан с Востоком более крепко, нежели какие-либо другие персоналии русского авангарда. Однако до сих пор в стороне от внимания исследователей оставалась тематика Запада и — более специально — Европы, в мировоззрении и языкотворчестве Хлебникова. Имеются в виду не отдельные наблюдения, связанные, как правило, с идеологическим пластом его «антизападных» воззрений<sup>86</sup>, а целостная картина западного мира в поэтике Хлебникова<sup>87</sup>. Представляется что концепция Запада у Будетлянина требует более пристального и разностороннего рассмотрения, ибо она, во-первых, помогает прояснить специфику Хлебникова как мыслителя, и во-вторых, позволяет сопоставить его так сказать «вплотную и вровень» с другими деятелями русского и европейского авангарда, как исторического, так, возможно, и современного. В настоящей статье хотелось бы наметить, следуя пионерской традиции Якобсона, некоторые «подступы» к теме «Хлебников на rendez-vous с Западом». Остановимся лишь на двух таких подступах.

Никакого реального рандеву Хлебникова с Западом, разумеется, не было. За всю свою жизнь, полную странствий и скитаний, он ни разу не побывал на Западе, в большой Европе. Западная граница его жизненной географии проходит через Волынскую губернию и причерноморские степи нижнего Днепра на Украине, тогда как восточная простирается до Урала, южная — до Ирана (Советского Гиляна), а северная — до Финляндии (Усикирко), окна в Европу, которым Хлебников, впрочем, не воспользовался. Действительно характерно, что при такой страсти к путешествиям, он, по-видимому, сознательно избегал путей, ведущих на Запад.

Это обстоятельство жизненного поведения Будетлянина можно связать с его идеологическими настроениями, вызванными событиями вокруг Первой мировой войны. Показательна в этом плане статья 1913 г. «Западный друг», в которой немецкая нация представляется как тлетворная и отживающая: «Вокруг белолицой Славии с криком “никогда” носится ворон Австрии. Зарубежный запад обратился в кузню, в которой лихорадочно куется меч войны». Противодействие Западу обыгрывается и на уровне «азбуки понятий», в соответствии которой «запад» уравнивается со «злостью зенок»:

Мы почерневший кровью нож  
Волной златою осушая,  
Сурово вытря о косы венки,  
.....

Несем на запад злобу зенок,  
Туда, в походе поспешая  
(«Тверской», 1914).

Антигерманские позиции Хлебникова выразились в мифотворческом и словотворческом плане в оппозиции «славь и немь», репрезентирующей как чисто этнографическое противопоставление славянства и немечины (на смену немецкому веку идет, согласно Будетлянину, славянский), так и поэтико-этимологическую аксиологию: славь как славный, звучный — немь как немой, немотствующий<sup>88</sup>. Эти смыслы обыгрываются в раннем стихотворении 1908 г. «Боевая» (в черновом варианте — «Песнь славянская»), в строчках типа:

Расскажи, расскажи, как заслави твои  
полонила волна неми,  
с запада яростно бьющей  
<...>  
Напор слави единой и цельной на немь!

а также в другом стихотворении начала 1908 г.:

Немь лукает луком немным  
В закричальности зари.  
Ночь роняет душам темным  
Клича старые «Гори!»

В этом же ряду находится относящееся к тому же 1908 г. «Воззвание учащихся славян», в котором звучат громкие выпады против Запада и столь же громкие призывы к антизападному всеславянству.

Мотивы «слави» и «неми» продолжают оставаться актуальными для Хлебникова и в 1913 г.:

Немотичей и немичей  
Зовет взыскующий сущел,  
Но новым грохотом мечей  
Ему ответит будущел.

Антинемецкой идеологии Хлебникова посвящен цикл работ Хенрика Барана, который трактует его взгляды преимущественно в политическом ключе. Однако, как представляется, политическая идеология в случае с Будетлянином не может рассматриваться вне связи с прочими контекстами как его собственного творческого и жизнетворческого проекта, так и идеологической платформы его ближайшего окружения, то есть, прежде всего, футуристов группы «Гилея» и кубофутуристов.

В программном виде эта идеология отчетливее всего заявлена в манифесте «Мы и Запад» Якулова, Лившица и Лурье, в котором провозглашается:

Европу в ее творческих исканиях (достижений не было!) постиг кризис, внешне выразившийся в обращении к Востоку. НЕ ВО ВЛАСТИ ЗАПАДА ПОСТИЖЕНИЕ ВОСТОКА, ибо первым утрачено представление о пределах искусства (смешаны вопросы философии и эстетики с методами воплощения в искусстве). ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО АРХАИЧНО И НОВОГО ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ НЕТ И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, так как последнее строится на КОСМИЧЕСКИХ элементах. Все же искусство Запада ТЕРРИТОРИАЛЬНО<sup>89</sup>.

В этих громких и амбициозных заявлениях слышна уже не политическая инвектива против Запада, а некое сущностное эстетическое кредо, строящееся на противодействии западным принципам в искусстве в пользу восточных, исконно российских.

Разумеется, в основе антизападных выпадов русского бюджетлянства лежит грандиозная традиция славянофильства XIX века. Общим фоном для нее являются и вызревающие в начале XX века доктрины космизма, евразийства и скифства<sup>90</sup>. В самом кругу русских «гилейцев» пренебрежительное отношение к западному искусству, в том числе авангардному, выразилось в известной реакции на приезд Томазо Маринетти, столь красочно описанной Бенедиктом Лившицем. В заметке «На приезд Маринетти в Россию» Хлебников и Лившиц порицают петербургских угодников, «припадающих к ногам Маринетти», за то, что те «склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы». Вместе с тем, Маринетти оказывается приглашенным наряду с Уэллсом в хлебниковскую Думу Марсиан.

У самого Хлебникова отзвуки этой отрицательной реакции на европейское искусство слышны в его жалобах на западные веяния в русской литературе. Так, в рукописном фрагменте 1909 г. читаем:

В Руси нет преемственности  
во времени нить преемственности  
тянется из Парижа  
Русская душа поскольку она выражена в слове есть  
отмирающий и оживающий стебель  
которого корни Париж.

В этой же связи — хлебниковское неприятие французских символов, в частности, П. Верлена. Возможно, здесь сказывалось еще и скрытое противоборство с учителем Вяч. Ивановым, носителем высокой европейской культуры античности и современности. Этим же может объясняться и выбор им греко-латинского корнеслова в качестве табуированного в собственном поэтическом творчестве. С другой

стороны, Хлебников представляет Россию как некоторое усиление Запада за счет Востока, ср. строчки из стихотворения «Бурлюк»:

Россия, расширенный материк,  
И голос Запада громадно увеличила,  
Как будто бы донесся крик  
Чудовища, что больше в тысячи раз.

Принимая во внимание все эти околохлебниковские контексты, правомерно задаться вопросом: разделяет ли Хлебников полностью антизападные установки русского футуризма и развивает ли их как-либо в своей индивидуальной поэтике? В чем же своеобразие его концепции Запада? На наш взгляд, ответ на этот вопрос необходимо искать в том, что было специфически хлебниковским ноу-хау в отличие от общефутуристических экспериментов — а именно в его оригинальной языковой теории и языкотворческой практике.

Как отмечалось выше, «языководство» Хлебникова претерпевает эволюцию на всем протяжении его творческого пути. И очевидно, что в основе этой эволюции лежат определенные перемены в его творческой идеологии и самих жизненных обстоятельствах. При этом всегда сохраняется соответствие его теоретико-лингвистических постулатов и чисто художественной практики.

Так, высказывая в 1908 г. свое «первое отношение к слову» (свободная плавка славянских слов, основанная на «сплюсненном в одно общеславянском слове»), он противопоставляет свое словотворчество западным языковым влияниям в русском языке («Курган Святогора»). Характерно, что это противопоставление он строит на оппозиции Евклид-Лобачевский, т.е. представитель западной классической геометрии противостоит русскому ученому, изобретателю неклассического доломерия: «И если живой и сущий в устах народный язык может быть уподоблен доломерии Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров».

В том же 1908-м он вторит себе же уже в художественной форме, в сказке «Снежимочка», где участники рождественского праздника торжественно клянутся единым будущим славян: «Руководитель празднества: Клянемся ли мы не употреблять иностранных слов? Все: Клянемся!». И собственно сама «Снежимочка» представляет собой один из первых опытов такого «антизападного» словотворчества, когда, например, слово сцена заменяется на неологизм «деймо» и т. д.

Уже на самом раннем этапе творчества у Хлебникова возникает убеждение, выраженное в его записи: «Внутренняя ложь — пользоваться иностранными словами». В радикальной форме эта установка выражена в его заявлении: «Я буду думать, как бы не существовало

других языков, кроме русского». В более поздней автобиографической заметке 1914 г. он напишет: «Выступил с требованием очистить русский язык от сора иностранных слов».

Эта установка Хлебникова на славянское слово имеет неслучайную связь с основным его концептом «самовитое слово», причем связь эта прослеживается как на идеологическом уровне, так и на чисто фонетическом. Уже отмечалась важность фигуры Само (Самко) — мифического славянского первовождя, современника Магомета, для идеологии Будетлянина<sup>91</sup>. Идеологический субстрат «славянского братства» подтверждается и чисто лингвистическими экспериментами Будетлянина. Родство концептов «славь», «слово» и «самость» для Хлебникова очевидно уже исходя из его принципа «первой согласной», объединяющей все термины, начинающиеся с нее. Но этим не ограничивается. Вспомним первый принцип его словотворчества — «свободная плавка славянских слов». Словотворчество неизменно связано со свободой. Но свобода, в свою очередь, производится от «свой», «собственный», «сам по себе». Таким образом, самовитое слово для Хлебникова — это свободное, славянское, самостийное слово. Любопытно, что в автобиографическом тексте с характерным названием «Свояси» эта близость обыгрывается одновременно и на декларативном, идеологическом, и на фонетическом, чисто языковом уровне:

Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз.

Таким образом, славянское слово, противопоставленное словам иностранным, западным, — это слово самовитое, то есть самостоятельное, свободное от западных влияний.

Известна черновая запись Хлебникова: «творчество языком самого себя». Этот мотив — мотив «самости» — получил своеобразное развитие в его «Записной книжке». Хлебников словотворствует здесь, медитируя на корневом элементе «сам»:

Самь. Самость. Самостный.  
Признак самости: самый, самь самизна  
Самота.  
Самастый — своеобразный лик. Бессамный.  
Самовничаю. Самовник. Самовой  
Самовый веноч.  
Самный. Самовничий.  
Самовизна  
Самодей — самодейный человек.  
Самкий  
Самую один я в поле. Самь — до-полая стихия

В дальнейшем Хлебников развивает свои славяноязычные идеи в статье «О расширении пределов русской словесности» и других теоретических материалах. Узость русской литературы он предлагает расширить за счет восточных веяний, в том числе ценой отказа от употребления греческого и латинского корнеслова. Об этом принципе знает любой читатель Хлебникова, однако мало внимания обращается на тот факт, что на самом деле этому принципу поэт следует отнюдь не столь неукоснительно. Русские слова, заимствованные из западных языков, вовсе не исчезают из текстов Будетлянина. И тут обнаруживается довольно любопытная закономерность.

Больше всего таких иностранных слов остается в теоретических текстах, записных книжках и черновиках. В поэзии же этот принцип запрета на греко-латинский корнеслов соблюдается практически идеально. К примеру, в разных местах — по большей части в черновых записях — встречаются такие заимствованные слова, как «революция», «аксиома», «абerrация», «система», «индивидуум», «академический», «раут», «цемент», «принципы», «политический», «лаборатории», «материальный», «культ» и многие другие.

Конечно, такие вкрапления в подготовительных материалах объяснимы: Хлебников, очевидно, продолжает думать на обыденном русском, которому не чужды западные слова. Но, с другой стороны, такие примеры можно найти и в готовых его вещах. Так, один из параграфов «Нашей основы» озаглавлен «Математическое понимание истории. Гамма Будетлянина». Сразу три иноязычных западных термина оставлены в нетронутom виде. Пропускается иностранное заимствование и в статье «Радио будущего», где на основе латинского радио даже строится неологизация, причем с участием как русских, так и западных корнеслов: «радиочитальни», но «радиоаудитории», «радиоклубы».

Особо стоит отметить два заимствованных слова, помещенных Хлебниковым в заглавие своих двух важных произведений. «Скуфья скифа» неожиданным образом получает подзаголовок «мистерия». Думаю, автор мог бы подобрать без труда какой-нибудь славянский аналог, но отчего-то не пошел на это. Ну и конечно, стоит задуматься над тем, почему Хлебников допустил такое явно западное слово как «поэт», в заглавии своей самой важной поэмы. Не отказывается он и от слова «поэзия» и в некоторых других местах. Не беремся здесь давать объяснение этому факту. Однако осмелимся сделать одно общее предположение, касающееся этих отклонений от словотворческих принципов Будетлянина.

Нет сомнений, что поэзия была для самого Будетлянина основным занятием и главным предметом устремлений. Но нельзя обойти стороной тот факт, что научные, или — скажем более осторожно —

теоретические амбиции Хлебникова занимали значительное место в его творческой биографии. Но при этом своем двойном интересе он вставал перед довольно затруднительной дилеммой. Заниматься наукой как таковой в установленных им самим условиях ему было невозможно. И его отношение к слову, «осада слова» были тому едва ли не главным препятствием. Ведь научное знание неизбежно строится на терминологии, традиция которой неразрывно связана с Западом и, соответственно, с западными языками, на которых преимущественно эта терминология и базируется. Отвергнув эту традицию, невозможно оставаться в рамках общепринятой научности. Это и произошло с Хлебниковым, который был обречен впоследствии на такие характеристики, как «паранаука», «псевдонаука», «утопическая наука» и т.п. Между тем, часто упускается из виду, что, на самом деле, в случае Будетлянина мы имеем дело с очень редким случаем некоторой авангардной рациональности, отличной как от чисто поэтической, так и от чисто научной в западном смысле. Эвристика здесь, несомненно, присутствует, но она синтетически связана с эстетикой. И поэтому так часты и значимы переходы и резонансы в поэтической практике и в теоретических, экспериментальных работах<sup>92</sup>.

Хлебников стремился к науке — язык строгих чисел был для него, как мы показали в начале статьи, ведущей путеводной нитью. Думается, что он мог бы даже стать ученым, если бы избрал другую поэтику и другую творческую идеологию. Некоторые его ранние опыты выглядят вполне научно. Например, статья «Опыт построения одного естественнонаучного понятия» 1910 г., в которой определяется биологическое понятие метабиоза, по аналогии с существующим симбиозом (Хлебников здесь остается в рамках западной терминологии). И современная биология, между прочим, подтверждает научный смысл этого хлебниковского понятия.

Научные попытки и претензии Будетлянина видны и в самом раннем из известных его текстов — «Пусть на могильной плите прочтут», который еще полон западных слов — «классификация», «масса», «геометрия», «институт», «микроб», «химия», «прогрессивный», «идеал», «гипотеза» и др. Со временем объем заимствованных слов в целом снижается, даже в работах теоретического плана. В итоговом труде «Доски судьбы», самом, как казалось Хлебникову, научном и строгом его тексте, посвященном законам времени и математическому объяснению исторических событий, иноязычных вкраплений западного происхождения практически нет. Впрочем, если на лингвистическом уровне отход от традиционной научности уводит его очень далеко, отказаться совсем от западной рациональности он не может. Для него по-прежнему значимы имена европейских ученых, таких

как Лейбниц, философов, таких как Ницше, и писателей, таких как Уитмен и Уэллс.

Таким образом, уже к концу жизни хлебниковский пафос против Запада существенно спадает, но вернуться в лоно западной рациональности он уже не может, а может быть уже и не хочет. В достаточно раннем письме своему учителю Вяч. Иванову 1912 г. он провозглашал:

Собственно европейская наука сменяется наукой материка... Вот почему в росте науки предвидится пласт — Азийский». Вот такую «азийскую науку и культуру» он и пытается обосновать. И здесь нам видится аналогия с его современником автором «Заката Европы» Шпенглером, которого он вряд ли мог читать, но направленность мысли схожа. Хлебников протестует против того, что немецкий мыслитель называет «закатывающейся фаустовской культурой XIX-начала XX века.

В «Досках судьбы» противоборство Запада и Востока видится Хлебникову уже в чисто математических терминах. Запад ассоциируется с негативно окрашенной тройкой, а Восток — с позитивной двойкой: «Так чередовались «да» и «нет». Мы видели войсковой поединок Востока и Запада...». Взаимодействие Востока и Запада ему видится как диалектический, волновой процесс. В «Зангези» читаем:

Востока и Запада волны  
Сменяются степенью трех

Но все-таки Европе отводится куда менее значимое место, чем Азии. Из «Азосоюза»: «В этом величественном чертеже Азии мы видим место Европы как спутника, вращающегося вокруг главного светила — Азии».

Подводя итог сказанному, следует отметить, что обращение к такому пласту хлебниковского творчества, как языковая теория и практика, позволяет, как кажется, скорректировать существующие оценки Хлебникова по отношению к Западу. Хлебников не поворачивается спиной к Европе, обращая лицо к Азии, как пишет С. Мирский. Его языковой эксперимент (идиостиль) не исключает абсолютно западные заимствования, а его идеостиль (то есть уровень идей) включает в себя Европу как составную часть чаемого им «материкового сознания» и «всемирного звездного языка», хотя и на гораздо меньшем уровне, чем Восток и Азия. П. Тартаковский усматривает в жесткой оппозиции «Азия против Европы» С. Мирского европоцентризм и сам делает вывод, что Хлебникова интересует больше не отрицание Европы, а поиск неповторимого «лица» России и ее национального характера.

Наше же заключение сводится к тому, что Запад и Восток не имеют в хлебниковской поэтике языка и поэтике жизни однозначного негативно-позитивного смысла, а оказываются диалектически встроен-

ными в общую поэтически-научную космополитическую концепцию Будетлянина. И его нельзя назвать ни чистым антизападником, ни славянофилом, ни вестернофобом. Стоит прислушаться и к мнению соратника Хлебникова Артура Лурье, который в воспоминаниях писал: «Теперь мне думается, что в то время Хлебников был тем щитом, которым бешеные мальчики от искусства отгораживались от Запада, от западной механичности и эволюционизма»<sup>93</sup>.

На самом деле, хлебниковский Запад был именно хлебниковским Западом. Лирический герой поэмы «Поэт» — «вечный узник созвучия» и «жертвенник дум» — задумчиво мучает свой измученный ум ожерельем из «усталого ветра шагов», который дует одновременно и с запада, и с востока. Поэтическая формула «где запады — с ними востоки» может быть без потери смысла перевернута: где востоки — с ними запады. Можно говорить об антизападных, может быть даже националистических его настроениях на определенных вехах его биографии, но, если рассматривать в целом его западно-восточную концепцию, прежде всего, необходимо иметь в виду ее творческий и житнетворческий контекст.

### **6. «Людоконин» Хлебников — поэт в науке или ученый в поэзии?**

В последнем разделе речь пойдет о взаимодействии поэтического и научного разума в жизненном поведении и текстах Будетлянина. Попробуем ближе взглянуться в эту двойственность Хлебникова и попытаемся понять — как поэт превращается в ученого, не переставая быть поэтом и, более того, отдавая обратно поэзии свои научные интуиции и достижения?

Задумываться над этим вопросом начинали уже при жизни Хлебникова — критически, как например, в рецензии<sup>94</sup>, или сочувственно, как в воспоминаниях<sup>95</sup> или известной статье<sup>96</sup>, но в широкую публичную печать, естественно, эти мысли не попадали. Отдельные замечания — как правило, отрицательного толка — находим у первых исследователей Будетлянина: В. Гофмана, Н. Степанова, В. Маркова. Первым, кто всерьез обратился к научной стороне личности Хлебникова был Вяч. Вс. Иванов цикле статей. Среди тех, кто не обходил эту тему стороной, были также Б. Лённkvист, Н. Башмакова, Р. Дуганов. И, наконец, на настоящий момент мы имеем диссертацию А. Хакер — первую работу, полностью посвященную «Доскам судьбы»<sup>97</sup>. Таким образом, только в XXI веке Хлебников предстает перед нами в полный рост как научная фигура.

Это обстоятельство вызывает другой важный вопрос — о специфике восприятия поэта как ученого в разных исторических и общественных

условиях. Могло ли при определенной более благоприятной судьбе Хлебникова научное сообщество воспринимать его как актуального деятеля науки, а художественное сообщество — как непротиворечивую личность, вмещающую в себя на равных правах поэтический и научный разум?<sup>98</sup>

Думается, что в первом случае ответ мог бы быть положительным, если бы научное сообщество 1920-х гг., то есть времени написания «Досок судьбы», не находилось постоянно на грани самосохранения и распада под влиянием политических обстоятельств. Имеются обширные свидетельства того, что передовые научные круги того времени активно сотрудничали с художественными силами. В пример можно привести деятельность Вольфилы — Вольной философской ассоциации, в составе которой были многие выдающиеся мыслители, философы и писатели, но также и представители естественных наук. Кстати, именно в Вольфиле, по сохранившимся документальным свидетельствам, был однажды проведен вечер памяти Хлебникова, и там шла речь в том числе о его научных изысканиях<sup>99</sup>. То есть, в общем-то, научная общественность была готова к восприятию Хлебникова как ученого, чего, как нам кажется, нельзя сказать о поэтической среде. Научные выкладки Хлебникова более сочувственно принимались в среде художников — К. Малевичем, М. Матюшиным, В. Кандинским и другими, в среде поэтов же некоторый интерес в этом плане проявлял, пожалуй, только О. Мандельштам, для остальных уход Хлебникова в научные дали оставался чуждым.

Надо сказать, что такая ситуация сохраняется и сейчас: Хлебниковым-ученым интересуются многие научные деятели, а для современных поэтов при всех симпатиях к поэтической практике Будетлянина, продолжение этой, научной хлебниковской линии оказывается лишним и ненужным. Почему? Этот вопрос, как представляется, может адресоваться социологам и историкам литературы. Но есть, как нам кажется, более глубинное объяснение, касающееся природы творчества и природы личности самого Хлебникова.

Здесь нам хотелось бы привести контрастный пример, позволяющий провести некоторую черту, отделяющую один тип личности и соответственно, тип методологии творчества, от другой и даже отталкивающую их друг от друга. Это пример Бориса Пастернака, который, хотя и начинал с футуризма и преклонения перед талантом Хлебникова, все же к середине и концу жизни отрекся от хлебниковской линии, именно из-за поздних научных пристрастий Будетлянина<sup>100</sup>. В «Охранной грамоте» Пастернак как будто бы положительно характеризует личность Хлебникова, говоря о его «тонкой подлинности», но тут же замечает: «Но часть его заслуг и доныне для меня недоступна, потому что поэзия моего пониманья все же протекает

в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью»<sup>101</sup>. Чего не может понять Пастернак? И неужели не в сотрудничестве с историей и действительной жизнью протекает жизнь Хлебникова?

Сам Хлебников, несомненно, ответил бы ему, что история и действительная жизнь — его опорные творческие зоны, его «осады». В чем же разница между этими двумя пониманиями? Как представляется, в самом принципе творческого мышления, в разном устройстве творческого сознания. В поздней книге «Люди и положения» Пастернак дальше развивает свою мысль: «Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, напиривали, нащупывали его слоги, его гласные и согласные. Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов»<sup>102</sup>. Мы видим, что творческое мышление Пастернака работает в другом режиме — в режиме молниеносного поэтического вдохновения и интуиции. Хотя сам Пастернак сторонится любой научной деятельности, ему, несомненно, известно, как делаются научные открытия и что в этом деле тоже никогда не обходится без вдохновения. Вряд ли есть коренное различие в поэтическом вдохновении и научном озарении. Разница состоит лишь в том, как в дальнейшем это наитие преобразуется в форму. По Пастернаку, наиболее подходящей формой творческого выражения является записанное по наитию стихотворение, тогда как Хлебников, действуя порой таким же образом, не останавливается на этом, за каждым текстом ему видится некоторое более широкое пространство, которое он называет «Единой книгой», «Звездным языком» или «Мирозданием в слове».

Хлебников отдает себе отчет в том, что вместе с новым языком он создает новое видение мира, и — в идеале — новый мир как таковой. И вместе с этим он проходит три стадии личностного и творческого становления. Создавая новый язык, он действует как поэт, создавая новое видение мира — действует как ученый, а в попытке создать новый мир он превосходит и поэта, и ученого и находится уже на новой, присущей только ему стадии творческого становления, синтезирующей обе предыдущие: «Слово управляет мозгом, мозг — руками, руки — царствами». Далее он описывает обратный процесс — процесс чтения у него превращается в процесс познания, а процесс познания — в «действительную жизнь» и в конечном итоге в «историю»<sup>103</sup>.

Получается, что и Пастернака, и Хлебникова в равной мере интересуют одни и те же вещи, только Пастернак представляет собой классический тип творческой личности, тогда как Хлебников уже

является человеком новой формации, которую сам же и формирует<sup>104</sup>. Хлебников не довольствуется статусом поэта и статусом ученого, его интересует выход в новое жизненное пространство: «Мы должны раздвоиться: быть и ученым, руководящим лучами, и племенем, населяющим волны луча, подвластного воле ученого» («Наша основа»). Поэтому предлагается не просто читать стихи и книги, а «читать клинопись созвездий». Уже в манифесте «Наша основа» он предвидит «доски грядущих законов», которые вскоре начнут обретать очертания в «Досках судьбы». Таким образом, само мышление Хлебникова в корне отличается от мышления других «чистых» поэтов тем, что, действуя в поэтическом пространстве, он стремится наложить на него пространство научное — пространство точной числовой истины, и все это для того чтобы тем самым выйти в пространство третье — пространство самой преображенной жизни. Эстетика, эвристика и этика для него — части одного творческого акта.

Именно поэтому Хлебников называет себя Будетлянином: будущее для него — просто настоящее, увиденное через призму слова, звука и числа: «Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее» («Свояси»). Здесь снова озвучивается мотив прорыва скрытого содержания в реальность, в жизненное пространство. Наука здесь оказывается пропитанной поглощенной самой сырой жизнью. В другом месте наука уже видится ему частью искусства — числового письма:

В последнее время перешел к числовому письму, как художник числа вечной головы вселенной, так, как я ее вижу, и оттуда, откуда ее вижу. Это искусство, развивающееся из клочков современных наук, как и обыкновенная живопись, доступно каждому и осуждено поглотить естественные науки.

Далее, уже в «Досках судьбы», он призывает вылететь из «курятников наук», чтобы выйти на «широкую дорогу мирового разума». А мировой разум слагается, по Хлебникову, в равной мере из поэтических образов и из научных истин.

Хлебников постоянно варьирует номинации собственного творчества, балансируя между искусством и наукой. Ю. Тынянов лучше всех его современников понимал его, говоря, что пропасть между методами науки и искусства совсем не так велика: «Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии»<sup>105</sup>. Поэтому поэзия Хлебникова требует прочтения как научное открытие: «поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников. Она должна быть раскрыта, как наука, навстречу явлениям». Ключевое слово здесь — навстречу. Научный метод отличен

о художественного тем, что открывает в самой реальности некоторые закономерности.

Научность выражается в законе — «законы времени», «закон поколений», «закон превращения слов» и т. д. Хлебников спорил с А. Андриевским по поводу «доказательности» законов времени: «Во всем естествознании, в том числе в физике законы не доказываются, а открываются, обнаруживаются, выявляются путем отвлечения от бесчисленных частных и нахождения того, что является постоянным и потому составляет необходимую связь в кажущемся хаосе «толпящихся» вокруг нас «зыбких явлений». Доказываются только следствия из законов»<sup>106</sup>. В таком изложении нахождение закона не отличается от нахождения образа в поэзии, разница только в том, как дальше используется открытая формула. В поэзии она, как правило, развивается за счет других образов, в науке же — за счет четкого логического обоснования. Хлебников постоянно балансирует между этими двумя путями.

В качестве близкой аналогии такому творческому методу из области живописных искусств можно привести размышления Павла Филонова о «каноне и законе»<sup>107</sup>. «Канон» — понятие классической эстетики, тогда как «закон» — понятие аналитического искусства, приближающегося к науке. Классическое произведение искусства создается по канону, определенному извне, тогда как произведение аналитического искусства учреждает свой внутренний закон, базирующийся на собственном, неповторимом опыте художника. Художник при таком подходе перестает быть просто живописцем, и становится «мастером-изобретателем», аналитически исследующим свой предмет, осознающим процессы, происходящие во внешнем и внутреннем мире человека и природы, и так же «аналитически-интуитивно» работающим с пространством холста:

Так как я знаю, анализирую, вижу, интувирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств., имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов», и все его правые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип «биологически сделанной картины»<sup>108</sup>.

Картина, по Филонову, создается как вполне научно выверенное произведение, и этот метод близок хлебниковскому научно-поэтическому подходу<sup>109</sup>. Важно, что, как у Филонова, так и у Хлебникова по-

стоянно сохраняется контакт с живой реальностью: «Я не выдумывал эти законы: я просто брал живые величины времени...» — Хлебников). Т.е. законы не выводятся, а либо изобретаются как художественное открытие, либо заимствуются у самой жизни. Связь искусство-наука-жизнь на протяжении всего творчества постулируется и формулируется Хлебниковым).

\* \* \*

В заключение остается сказать несколько слов о том, почему в подзаголовке раздела Хлебников уподобляется «людоконину» (его собственный «славянизированный» аналог «кентавра», употребляемый в «Детях Выдры»). Метафора кентавра, кроме своего мифологического ореола, имеет еще одно важное культурологическое значение. Обозначая две сущности, существующие нераздельно друг от друга и функционирующие как единое целое, кентавр может рассматриваться как символ союза науки и искусства, воплощенного в одной отдельно взятой личности.

Такое понимание кентавра отражено, например, в пластических и живописных работах скульптора Эрнста Неизвестного. Кентавр — центральный образ в его творческой концепции. Концепция художественно-научного синтеза для Э. Неизвестного связана с введенным им понятием «цивилизация кентавров»<sup>110</sup>. Примером такой цивилизации может служить, согласно Неизвестному, египетская цивилизация, интерес к которой к Хлебникову поэтому неслучаен. Но и сам Хлебников может выступать представителем такой «цивилизации кентавров», которая им только предощущается, но представителем которой он, несомненно, является.

Думается, В. Хлебникова можно было бы причислить к разряду представителей так называемой «кентаврической литературы». Изобретатель этого термина Петер Слотердаjk применил его по отношению к Ф. Ницше. С его точки зрения, дарования Ницше — не набор отдельных, рядоположенных способностей; между ними нет настоящего водораздела, они не просто сосуществуют друг с другом:

Более того, в этом авторе всякий раз одна сила действует через другую, и поэтому он не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и т.п. Он был музыкантом как писателем, поэтом как философом, практиком как теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу — делая одно, он именно тем самым делал другое<sup>111</sup>.

Ницше, согласно Слотердаjку, человек «многострунной» культуры. В его пластическом сращении языков и сил возникает своеобразный интеллектуальный кентавризм: «Кентаврический гений начинает

открывать для себя свой личный язык или, лучше сказать, языки выражения». В чем бы ни проявлялось это слияние различных источников и образцов, решающим является «событие кентаврического рождения, то есть высвобождение бесконечно богатого следствиями и двойственного по своей природе художественно-философского красноречия, в котором таланты Ницше впервые соединились в живое и плодотворное целое».

Слотердаjk заимствует определение кентавризма у самого своего героя. Выражая предчувствие кентаврически-литературных тенденций начала следующего века, Ницше в письме Эрвину Роде обмолвился: «Наука, искусство и философия растут теперь во мне в таком тесном переплетении друг с другом, что когда-нибудь я непременно разрожусь кентаврами». Но не сказал бы нечто подобное и наш герой — Велимир Хлебников? Ведь он, как и Ницше, позволял себе быть одновременно художником-ученым и ученым-художником<sup>112</sup>. И поэзия для него была лишь компонентом в кентаврической ментальности. Ибо кентавристи, считает Слотердаjk, «пересекает границы обособленных друг от друга сфер и отстаивает идею их взаимосвязи». Кентавристами, согласно ему, были такие личности в культуре, как Э. Т. А. Гофман и З. Фрейд, С. Кьеркегор и Т. В. Адорно, Новалиса и Р. Музиль, Г. Гейне и А. Кюге, П. Валери и О. Пас, Б. Брехт и М. Фуко, В. Беньямин и Р. Барт. Будь «научное» творчество русского Будетлянина известно более широким европейским кругам, имя Хлебникова, несомненно, вписалось бы в этот ряд «кентавров» от культуры.

Понятие кентавра как синтетической личности, балансирующей на границах искусств и наук, получило развитие и в своеобразном направлении отечественной науки, получившем название кентавристика. В работе 1974 г. «Перекресток» основопологатель этого направления Даниил Данин выдвинул так называемый принцип «кентавра» — совмещения категорий научности и художественности, «формулы и образа»<sup>113</sup>, что достигается не просто популяризацией научного материала, а рассказом о нем как о драме человеческих поисков правды истории и природы. Воплощением этого принципа явились жизнеописания Даниным великих физиков XX в. Э. Резерфорда (1967) и Нильса Бора (1978).

Образ кентавра отражает, по Д. Данину, парадоксальное состояние сознания, порождавшего феномен, которого не было в реальном мире. Своеобразное осознание (представление) воображаемого мира воплощалось в образе, означавшем возможность совмещения несовместимого. Иначе говоря, кентавр — воплощенная несовместимость разных начал, каким-то образом преодоленная, что можно представить как метафору сочетания несочетаемого: «внутреннему миру каждого человека присущ врожденный КЕНТАВРИЗМ — каждый из нас ПО-

ТЕНЦИАЛЬНО кентавр НАУЧНОСТИ=ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ»<sup>114</sup>. Даниным предпринимается попытка разделения кентавров научности=художественности на три группы: А. Кентавры-произведения научно-художественного рода. В. Кентавры-взаимовлияния искусства и науки. С. Кентавры-творцы — люди двойной одаренности — ученые и художники одновременно.

Это положения, из которых исходит кентавристика, и, хотя Хлебников в данных публикациях упоминается с оговорками пейоративного толка<sup>115</sup>, его кандидатура как никакая более подходит для изучения в этом свете, наряду с такими личностями-кентаврами, как Пифагор, Гераклит, Эмпедокл, Лукреций, Леонардо, Дюрер, Гете и Новалис. Для всех перечисленных персоналий, в том числе для Хлебникова, в их творчестве доминирующей чертой является синтез научного и художественного познания мира. Для Хлебникова, в особенности, научно-художественная, или художественно-научная деятельность, представляет собой не двунаправленный, а однонаправленный процесс, а точнее сказать — едионаправленный, если иметь в виду значимость категории единства для всего хлебниковского живо-слово-творчества.

