



Борис ШИФРИН

Эвристика примечаний: четвертый способ видения в поэтике Хлебникова

Эвристика примечаний

1. Город, собор или нечто подобное не охватывается одним взглядом; но виды, открывающиеся нам, складываются в некоторую мелодию. Гнозису поэтики Хлебникова можно приписать три перспективы: горизонт метода, горизонт концепта (мотива, темы), горизонт знака. Но есть еще нулевая и четвертая перспективы. Нулевая — само полагание плана видения, плоскости, паруса, доски. Это онтологическая установка, актуально проявляющая себя в последующих явлениях; ее, поэтому, только условно можно отделить и от моментов инструментально-орудийных (метод) и от моментов письма (знак). У Хлебникова плоскость динамизирована, связана с темпорализацией, даже одушевлением (витализацией) знака. Этот эффект указывает на своеобразную семиотику, далекую от идей Ф. де Соссюра и скорее созвучную тем потенциям иконичности, которыми наделены знаки у Ч. С. Пирса¹.

Знак, самая суть которого предполагает длящееся участие человека, его одушевляющую причастность — это знак пометки, возникающий в деятельности примечания, помечания. Примечание как деятельность и как длящееся событие — это и есть тот четвертый вид на поэтику Хлебникова, о котором пойдет речь. Вид этот открывается хотя и определенно, но не стесненно, не в узком (жанровом) смысле; скорее в смысле той чуткости-отзывчивости, которая составляет, например, мировоззренческую основу практики поэтов, художников и каллиграфов Востока и которая вовсе не ограничивается рамками реминисценции и комментария (Соколов-Ремизов 1985: 198–200). Миг, когда мы нечто примечаем, преобразуется в свете самой приметы, в ее гадательном, магическом, суеверном отблеске; примечание не чисто визуальная деятельность, но дело сердца, слуха, осязания. Вступление к «Онегину» Пушкина заканчивается словами: «...ума

холодных наблюдений и сердца горестных замет». Русский художник эпохи модернизма чувствовал «онегинский» оттенок примечаний (этот малый, при встрече руки и бумаги, отклик на «магический кристалл» непредсказуемой жизни): «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь» (Б. Пастернак).

Метод авангарда — свободная игра планом и масштабом, моделирование как лабораторно-экспериментальная или научно-утопическая активность. И физик начала XX в., и художник овладевают способами свободной работы с представлениями (мысленный эксперимент), — прежде всего, относительностью масштаба. Это тема микроскопии авангарда, тема практик лабораторной визуализации. У этой темы есть свой архетип, мотив тождества макро и микрокосма. Применительно к творчеству Хлебникова этот мотив особенно известен в варианте «представления себя государством атомов», соединенном с образами урбанистическими (каждый зеркальный волос — небоскреб). Гиперболы такого рода, выставления капли собственной крови как чего-то более грандиозного, чем миры космические и т.п. — все эти громкие сравнения столь часто встречаются у Хлебникова, что, казалось бы, выходит на первый план уже не сама идея, а риторика, гиперболизация поэтического Эго. Даже если парадоксы таких сопоставлений звучат по-новому, постоянное возвращение к ним озадачивает. Возможно, имеется в виду не эффект парадокса сам по себе, но попытка оживить метафору. Но это означает, что сам метод масштабной относительности следует увидеть в разных его формах. Первая форма имеет звучание, связанное либо с научно-утопическим оптимизмом, либо с гиперболизацией «Я», подхватывающей некоторые интонации Ницше (возможны и какие-то промежуточные варианты, вроде теософского видения эволюции, как это находим у П. Успенского) ².

Вторая форма отлична от первой, она исходит из ощущений хрупкости бытия. Иногда моменты игры и дрожания масштаба, чуткости и хрупкости соединяются самым причудливым (и все-таки естественным!) образом: «<...> мальчик, пускающий с соломинки один мир за другим и хохочущий беззаботно» ³.

Когда большое оказывается «послушно» малому, это уже не гипербола, скорее ирония или литота. А еще — это странная гулкость, отзывчивость мира. Статическая ситуация соположенности масштабов иногда заменяется у Хлебникова происходящей на наших глазах вибрацией. Обнаруживается нечто спонтанное: момент особой чуткости, случай совпадения или отклика. Форма научно (рационально) утопическая, столь ощутимая в мышлении Хлебникова, выступает в этом случае наряду с совсем иной формой соотношения планов, которую можно приблизительно обозначить как эвристику примечаний.

Попытаемся ощутить упомянутые перспективы («виды на») в единстве смысловой мелодии: тогда, даже ограничившись одним ракурсом, мы обнаружим и присутствие других. Например, хлебниковская концепция знака есть персонификация его как действующего лица (воина азбуки), но, одновременно, и метод выставления в качестве семантических примитивов некоторых «очищенных» (отвлеченных) жестов взаимосоотнесения-столкновения (схождения, центробежно-взрывного разбегания, контрастирования линии вертикали и плоскости-горизонтали, помещения-заклЮчения одного тела в оболочку другого и т.п.) — фокальных мотивов динамики⁴.

2. Итак, я хочу остановиться на одной негромкой интонации, возникающей на границе видения (представления) и высказывания; на мотивах, существенно связанных с поэтикой и образами «Досок Судьбы» и обнаруживающихся как в соответствующем корпусе текстов Хлебникова, так и в более широком контексте его творчества.

Подмечать. Уловить примету, некий намёк. Это тоже связано с поверхностями наблюдаемого и запечатлеваемого, но это вне нарочитого экспонирования, в стороне от манифестов и лабораторных демонстраций⁵. Каковы черты примечания? Примечание стоит с краю, набирается петитом, иначе настраивает зрение, погружает в мир деталей. Но оно же, как укол, прерывает безотчетность восприятия, так что один интервал сознания сменяется другим. Маятник непременно качнется в другую сторону, малое и невеликое укажет на большое, трудно охватываемое. Малое поставлено в воротах как метка при каком-то смысле, не укладываемом в рамки очевидного.

Ниже приведены некоторые примеры подобной активности примечания у Хлебникова. Они преимущественно связаны с моментами рукописания; вообще с осязательностью каких-то жестов, движений руки, мимики, отметин. Соответствующий (метафорический) ход масштабного переключения мы будем отличать от проекционного (оптического, экранно-кинематографического) управления масштабом, который мы трактуем как лабораторную или футурологическую риторику (в духе научно-технических утопий).

2.1. В «СвоЯси» Хлебников делает предметом рефлексии мотив (и образ) подробности/ мелочи, имеющей следствия большого масштаба: «Мелкие вещи тогда значительны, когда они так же начинают будущее, как падающая звезда оставляет за собой огненную полосу».

Этот образ можно сопоставить с образом царапины по небу, давшим имя поэме Хлебникова. К этому же образу примыкает образ «спички судьбы» из стихотворения 1921 г.: «Как стадо овец мирно дремлет / Так мирно дремлют в коробке / Боги бывшие огня — спички <...> / Капля сухая желтой головки на ветке / Это же праотцев ужас — / Дикий пламени бог <...>». Стихотворение повествует о приручении грозных

(космических) сил: «Сделали спички — / Стадо ручное богов, / Огня божество победив / <...> / К печке, к работе / Молнию с неба свели».

Отметим, что образ «делать спички/чиркать спичкой» соединяется здесь с жестом, относящимся еще и к письму (обмакивать, окунать):

Буду делать сурово
Спички судьбы,
Безопасные спички судьбы!
Буду судьбу зажигать,
Разум в судьбу окунув.
(Тв. 132)

В том же «Свояси» поэт закликает художников «вести дневники своего духа», примечать свои душевные состояния, как ведут записи восхода и захода звезд (Тв. 36–38). Но, возможно, тут не только имеется в виду уподобление художника чуткому прибору, сейсмографу. Отклик становится событием далеко не камерного характера (вектор воздействия меняет направление): акт начертания букв и цифр приобретает магическое значение, знакам на бумаге отвечают звездные письмена. Уже и отдельные буквы знаменуют собой определенные динамические лейтмотивы, буквы ратоборствуют, сулят столкновения, стягивают пространство или, напротив, велят ему центробежно расширяться и т.п. — как раз об этом и повествует «Царапина по небу». Более того, сама небесная драматургия (слово «механика» тут недостаточно) начинает мыслиться как имеющая в качестве источника именно это движение руки, в одних случаях оставляющее отметину ногтем, в других — представляющее как чирканье спичкой. Именно этот жест стоит за метафорой «спичечная коробка звездного неба», подробно разработанной в «Азбуке неба» — третьем листе «Досок Судьбы» (СС 6–2, 36).

2.2. Малое и подручное указывает на нечто, могущее произойти в огромном мире: таков мотив очерка «Ветка вербы» («День вербы — ручки писателя»). Близкий вариант, под названием «Железное перо на ветке вербы», включен В. Бабковым в издание «Досок Судьбы» (Лист V, «Глашатай»). Приведем выдержку из текста (Тв. 573–574):

Я пишу сейчас засохшей веткой вербы, на которой комочки серебряного пуха уселись пушистыми зайчиками, вышедшими посмотреть на весну, окружив ее черный сухой прут со всех сторон.

Прошлая статья писалась суровой иглой лесного дикобраза, уже потерянной.

После нее была ручка из колючек железноводского терновника. Что это значило?

Эта статья пишется вербой другим взором в бесконечное, в «без имени», другим способом видеть е<го>.

Я не знаю, какое созвучие дают все вместе эти три ручки писателя.

За это время пронеслась река событий.

Про родину дикобраза я узнал страшные вещи.

Я узнал, что Кучук-хан, разбитый наголову своим противником, бежал в горы, чтобы увидеть снежную смерть, и там, с остатками войск, замерз во время снеговой бури на вершинах Ирана.

<...> Когда судьбы выходят из береговых размеров, как часто заключительный знак ставят силы природы!

<...> А Кучук-хан опирался на Индию и юг.

Но самое крупное светило на небе событий, взошедшее за это время, это «вера 4-х измерений» — изваяние из сыра работы Митурича.

Ограничимся тремя наблюдениями над этим текстом: 1) осязаемое, рукой ощутимое как план происходящего, но и как предвещание 2) дальневосточная тональность, поддерживаемая не только атмосферой каллиграфии, но и некоторыми приметам пейзажа (есть и другие моменты, например, в варианте, приведенном в издании Бабкова, орудие письма видится драгоценным не в «терминах» серебра, а в «терминах» шелка: на ветке «сидят хохолки, уже помятые комочки шелка...». Добавим, что тут происходит контаминация, одновременно видятся и кисточка, и игла для письма; такая ручка непременно оставит царапины на бумаге.

Текст перекликается с письмом Хлебникова Крученых, где мотив созвучий фигурирует в связи с китайской поэзией (об этом письме речь пойдет позже). Что касается последней фразы, то тут Хлебников от масштабов необъятного физического мира полемически возвращает нас к масштабу подручного. Вернее, он добивается тут уже какой-то запредельной вибрации масштаба (в духе антропософской эзотерики): открывается выход в четвертое измерение (и при этом мера оказывается отзвучием веры... или наоборот?).

2.3. Лебедия будущего. Хлебников пишет в 1918 г. тетраптих, утопию всеобщей коммуникации (информационного пространства), и, прежде всего, — утопию экранной визуализации: высокие белые стены общественных зданий, превращенные в тенекниги. На этих стенах появляются и сменяют одна другую надписи, тенеписьмена, — это одновременно и киноэкран/проектор, и что-то вроде всеобщей сети (интернет), что-то вроде лазерного шоу (с письмом на облаках). Можно передавать и личные послания, но экран — огромный, и перед ним толпятся фигурки людей. Этот проект Хлебникова, в сущности, предлагает динамическую модификацию тех массовых зрелищ, которыми сопровождалось празднование годовщины Революции. Отчасти переосмысляются тут и традиционные искусства аллегорически-дидактических действий и виртуальных знаков — фейерверки и иллюминации. На первом плане — план большого экрана (техника репрезентации). Вектор воздействия направлен сверху; вспомним, что и фейерверки

и иллюминации означали десакрализацию небесных огней и молний, риторически заменяя их символами и эмблемами. Тем же импульсом десакрализации движется и идея вспашки облаков облакоходами. Вместо лестниц духовного восхождения предлагается освоение воздушных путей для общения (искровые голоса), для сообщений и известий. «Научная община» мыслится как обретающая единообразие благодаря тенекнигам и другим всеобщим средствам связи: публичный идеал преобладает (в своей социализирующей функции экраны Хлебникова подобны греческому театру или римскому стадиону): «В теневых читальнях дети сразу читали одну и ту же книгу, страница за страницей перевортываемую перед ними человеком сзади них» (Тв. 615). Позже, в проекте 1921 г., отпадает необходимость даже и в этом человеке: «Радио будущего» берет на себя все заботы по унификации членов общины: «...малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны» (Там же: 637–640).

Отгороженными в особом месте оказываются только звери и растения. Выясняется, что глаза зверей излучают особые токи, целебно действующие на душевно расстроенных людей. Тем самым в рамках проекта выделяется четвертый, весьма специфический раздел: «лечение глазами».

Пафос утопии — обретение огромного единого мира, поэтому вектор воздействия следует направить по-другому: если на больного воздействует направленный на него взгляд зверя, то здоровый движется вместе со всеми к освоению все более широких пространств (центробежная направленность): «Деревня стала научной задругой, управляемой облачным пахарем. Крылатый творец твердо шел к общине не только людей, но и вообще живых существ земного шара» (Там же: 615).

Но вот, на фоне этого победительного выхода в открытые просторы, концовка «Лебедии», — странная, совсем не похожая на все, что было до того:

«И он услышал стук в двери своего дома крохотного кулака обезьяны» (Там же).

Дом... дверь затворена... вместо торжествующей визуальности — слух, чутко внимающий миру. И, как бы из стихотворения эпохи Тан, этот поздний стук — обращение за помощью. Примечание. Островок в лесу. Хижина, противостоящая ветрам непогоды.

Некоторые дальнейшие наблюдения

3.1. Из письма Хлебникова Крученых. Хлебников предлагает список задач на будущее; под номером 7) следует: «Японское стихосложение. Оно не имеет созвучий, но певуче. Имеет 4 строчки. Заключает, как зерно, мысль и как крылья или пух, окружающий зерна, видение

мира. Я уверен, что скрытая вражда к созвучиям и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым прольются на нашу землю японские законы прекрасной речи» (Хлебников 2001: 340 Академический проект).

Помимо темы созвучий, тут возникает образ пуха, окружающего зерно. Это тоже динамический мотив от малого (пух), через расширение — в мир. И именно такой смысл универсального динамического лейтмотива Хлебников приписывает букве «П» в «Царапине по небу».

Как нам кажется, представляя эти картины расширения из точки по каким-то лучам, Хлебников имел в виду и известные картины звездного неба, неизбежно вводящие образ «звездной пыли» (эта метафора характерна, например, для знаменитых книг Фламариона). Можно сказать, что «путь» примечания, жест от малого и отмеченного — к большому, был по-своему концептуализирован Хлебниковым, выделен им как фундаментальный смысл: пух, порох, пыль.

3.2. Но есть и более конкретная модель, постоянно волновавшая Хлебникова, научная метафора, связанная со звездной пылью, можно даже сказать — некий естественно возникающий прибор/орган чуткости к пульсациям мира (речь идет о своего рода синестезии). Мы имеем в виду так называемую пластинку Хладни. Пылевые картины, линии и узоры стоячей волны, как некая осциллограмма мира, пылевая примета. Каллиграфия пылью: «я бабочка оставляю пыльцу», голограмма событий огромного масштаба. Н. Башмакова обращает внимание на то, что этот мотив в сильной степени волновал и П. Флоренского, который писал: «Но во мне была повышенная впечатлительность, никогда не смолкавшая внутренняя вибрация всего существа от заветных впечатлений. Это почти физическое ощущение себя струною, или, скорее, хладни-пластинкой, по которой природа ведет смычком, не в душе, а во всем организме». Хлебников писал: «Рассматривать землю как звучащую пластину, а столицы — как собравшуюся в узлах стоячих волн пыль»⁶. Вопрос об инструментальном (или интуитивном?) восполнении человеческой чуткости, об отзывчивости на вибрации мира, был в фокусе художественной и исследовательской мысли органической школы русского авангарда (Е. Гуро, М. Матюшин и др.)⁷.

Мотив ногтей и когтей

Вот разговор двух прохожих из сверхповести Хлебникова «Зангези»:

2-й прохожий. «Доски судьбы! Как письмена черных ночей, вырублю вас, доски судьбы! <...> Читайте, читайте прохожие! <...>

<1>-ый прохожий. Темно и непонятно. Но все-таки виден коготь льва. Чувствуется. Обрывок бумаги, где запечатлены народов судьбы для высшего видения.

(Тв. 476).

Хлебников дает здесь реализацию известной метафоры, крылатой фразы «Опознать, как льва по когтям» (*tamquam ex ungue leonem*). Тут есть оттенок загадки, тайны. Как лев по когтям, опознал Ньютона Иоганн Бернулли, ознакомившись с переданным ему (под девизом) решением задачи о брахистохроне. Но дело не только в латинском изречении. Зангези — ипостась авторского Я. И, таким образом, львиный коготь оказывается некой приметой поэтической силы, даже моментом самоидентификации Хлебникова. Возможно, поэт ощущал и некую линию преемственности, восходящую к Пушкину, у которого «была африканская синева под ногтями».

«Онегин» весь полнится оттенками, отсветами отвлечений, замет на случай, авторских примечаний. В седьмой главе в игру вступают и ногти, причем уже не как объект особой заботы, но как источник отметин на полях книг, этих помет при входе в загадочный для Татьяны мир ее героя: «Хранили многие страницы / Отметку резкую ногтей; / <...> Ужель загадку разрешила?»

Но примечания и отступления делают и еще одно дело: автор возвращается к основной фабуле, обсуждает с читателем разного рода сбои в рассказе, саму композицию и ход действия, так что роман и впрямь пишется на глазах читателя⁸. И это соотнесение вслушивающегося-вглядывающегося и всего того, что происходит на страницах с его персонажами, становится тем странно-неопределенным, колеблющимся наподобие облака, соприсутствием. Впрочем, когда образ столь ощутим, то уже и не до примет, призванных этот образ одушевить: дух явился, и нет нужды в этих помощниках. Поэтому можно проститься, будто бы взяв бинокль не с той стороны, настроив его на удаление. Впоследствии пушкинские открытия воспринял (и обыграл) Набоков, приберегая под конец своего романа «Дар» следующий пассаж: «И все это мы когда-нибудь вспомним, — и липы, и тень на стене, и чьего-то пуделя, стучащего неподстриженными когтями по плитам ночи». Набоков дал и явную отсылку к первоисточнику мотива: сопроводил прощание с романом (каким из двух?) собственным вздохом: «Прощай же книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, но удаляется поэт. И все же звук не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть...».

Есть основания предположить, что и Хлебников ощущал пушкинские истоки «эвристики примечаний». В знаменательном письме

к Матюшину (дек. 1914 г.) следуют один за другим три упомянутых выше мотива: львиный коготь поэтической силы и обиды, деятельность примечания (отслеживания звезд небосвода своего духа), моменты биографии Пушкина:

<...> Я еще вернусь к этому вопросу — царапнуть его на смерть своим когтем, если они у меня от старости к тому времени не выпадут. Эта простодушная болтовня, я знаю, не встретит в вас, Мих<аил> Васильевич, сурового судью, так как вы, по обычаю, балуете, поддерживая мои слабые силы такими громкими словами, как гений. В этом году я замечаю обратное отношение к прошлому, т.е. мрачные для меня дни в прошлом году были светлыми в этом. Я хотел бы изучать «Труды и дни Пушкина» Лернера, как человеческую жизнь, точно измеренную во времени. Но не сейчас. Поэтому на всякий случай купите и храните у себя... (Хлебников 2001: 354).

В контексте данных рассмотрений нам представляется возможным «коннотативное» присутствие темы загнанности/гибели поэта (пушкинской темы) в хлебниковском стихотворении «Трущобы». Олень, загнанный охотниками, неожиданно обретает острый львиный коготь и оказывается в силе отомстить обидчикам: «Но вдруг у него показалась грива / И острый львиный коготь, / И беззаботно и красиво / Он показал искусство трогать»⁹.

Размышление о масштабе

1. Настойчивость, с которой происходит у Хлебникова соотнесение/уподобление большого — малому, малого, отдельного, интимного — грандиозному, космическому, единому — возможно, и не вызовет вопроса у читателя, но исследователя в той или иной степени озадачит. Он мог бы спросить: зачем Хлебникову эти повторяющиеся экскурсы в фонд риторической образности, это варьирование средневековой темы тождества/сопоставленности макро и микро космоса? Поскольку подобные мотивы непосредственно экспонированы текстом, то возникает желание увидеть за этим феноменом некую мировоззренческую (ментальную) подоплеку, — способ категоризации, идиостиль, когнитивную установку. Исследователь стоит тут перед проблемой истолкования, но не истолкования образа как такового, а истолкования поэтического видения, метода. Это проблема герменевтики поэтики и эвристики Хлебникова (метод в понимании Хлебникова — это путь открытия: момент, некогда отмеченный Тыняновым, а в настоящее время с замечательной энергией отстаиваемый В. П. Григорьевым¹⁰). Но тогда мы сами должны начинать с удивления перед провокативно-риторической повторяемостью мотива, а еще более — перед многообразием его вариантов. Ведь так легко сказать: ну вот, опять то же самое,

хотя и в других декорациях. Как ни странно, этого удивления в трудах велимироведов не обнаруживается, т.е. не обнаруживается и сам феномен отмеченного повтора как феномен поэтической практики. Что касается самих мотивов масштабной соотнесенности/относительности, то их анализируют преимущественно в аспекте поэтического мировоззрения, как тему или тип образности или в связи с вопросами текстологии. Герменевтика поэтики требовала бы заметить здесь, прежде всего, инструментальность этих мотивов (и их включенность в процесс поэтической авторефлексии).

В данной работе мы несколько раз уже говорили о нестатической, динамической соотнесенности планов, уровней, масштабов. Тут термины перенос, метафора, сравнение — очень приблизительно подходят. Скорее — не подходят. Это давно ощущается исследователями, поэтому и поднят вопрос о процессах реализации метафоры (сравнения) как более адекватных в практике Хлебникова. По ходу рассмотрения мы обращали внимание на подвижную векторность хлебниковских соотнесений; иногда вектор направлен от малого к большому, иногда обратно, иногда он колеблется, пульсирует («туда и обратно»). Тогда уместно сказать о соотнесенности как драме, о перемене направлений во времени, о ритме перемен этих направленностей от большого к малому и обратно.

И действительно, коль скоро вектор отнесенности направлен пульсационно, мы имеем жестикуляцию смысла, отличную от метафоры (ведь жест переноса мыслится в определенной направленности). Но кроме этой векторно-пульсационной (и статико-динамической) проблемы, исследуемый феномен имеет и иные аспекты: 1) само явление масштаба, его актуализация как чего-то предельно важного; 2) обретение космоса (лада-гармонии) в сопряжении (не только сопоставлении) уровней; 3) проблематизация меры как и количества, и качества, и масштаба.

Мысль, сознание причастны масштабу, но сами они по своей природе не имеют прирожденного масштаба. Масштабная неопределенность не есть простое свойство «субстанции мышления», — но предстает как жизненная драма. Какие бы горизонты созидания не намечала себе утопическая мысль, власть в своем истоке отправляется от жеста, от масштаба человеческой руки. Отказ от этого масштаба трагичен. За таким отказом неизменно обнаруживается метафизический план бездомности.

Это и выражается в «Лебедии Будущего». Лебединя это утопия, надстраиваемая над утопией (научно-технической и властно-устроительной). Это утопия «в квадрате». Утопия выводит людей из мира домашних очагов, выводит их на площадь, на простор, в космос. Но утопия Лебедии — это утопия преодоления и самой бездомности...

Каким-то образом тут восстанавливается масштаб кровли, двери, руки. И он услышал стук в двери своего дома крохотного кулака обезьяны.

2. И вот еще и поэтому так существенно для Хлебникова явственное чувство Книги, Страниц-Плоскостей-Листов ее; чувство доски, пишущей руки, инструмента письма, Буквы как Персонажа (воина азбуки). Как отмечает Р. В. Дуганов¹¹, речь в этом случае идет об акте творчества/творения — о той актуализации, в которой Поэт и Природа уподобляются друг другу. Книга и листы/плоскости — не пребывание, а явление целого и одновременно множественно-единого. Казалось бы, это особый мотив, лишь каким-то краем примыкающий к обсуждаемым вопросам. И все-таки это такое уподобление, или такая драма, которые как раз и порождают, делают жизненно явленной ту коллизию/пульсацию масштабов (мира и личного бытия), о которой мы тут говорим. Эта пульсация есть не что иное, как само представление, но не «представление о», а представление как действие, — представление, выставляющее/делающее окружающее «вот таким», т.е. имеющее в виду творительный падеж¹².

Нередко говорят о том, как много дала метафора науке. Но Хлебников показывает как много дает наука метафоре¹³. Она дает ей неустранимую проблематичность. И образом этой проблематичности, символом ее являются открытые глаза, взгляд устремленный на... Таков взгляд зверей. В счастливой радио (кино-, теле-) фиксированной Лебедии почему-то обнаруживаются и такие, которых надо лечить от визуальной (?) болезни. Лечить глазами животных. Ситуация взгляда — ситуация, когда пульсация направленности составляет самую суть происходящего. От чего, от какой болезни излечивает человека это глядение глаза в глаза, глаза зверя?

