



**Мария ЛЕКОМЦЕВА**

## **Текст среди текстов: интертекстуальные особенности стихотворения «Бобэоби» Хлебникова**

...В изображении лика Христа сконцентрирована проблема богочеловечества, то есть задано изображение реальности, оцениваемой шкалой предельно высоких ценностей.

*Ю. М. Лотман<sup>1</sup>*

Бобэоби пелись губы,  
Вээоми пелись взоры,  
Пиээо пелись брови,  
Лиэээй — пелся облик,  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.

Стихотворение В. Хлебникова «Лицо» (1911) или «Бобэоби» (<1908–1909> (?)) своим появлением засвидетельствовало существенный разрыв в русской поэтической традиции. Ведущий арбитр и активный участник литературного процесса этого времени В. Я. Брюсов оценил это как «бессмысленные сочетания звуков», что подтвердило трудность интерпретации этого стихотворения и продолжения «диалога текстов» в возникшей ситуации<sup>2</sup>.

Однако при первом же взгляде на это стихотворение можно узнать «лицо»: «губы», «взоры», «брови», «облик» — почти стандартные, «общие места» представления «лица». Особенностью этих «черт лица» является здесь прежде всего то, что все они имеют один и тот же предикат — все они «пелись». Обращает на себя внимание форма залога этого глагола: это может быть активно-возвратное действие («губы» как субъект «пели себе») и пассивное («губы» как объект «пелись = воспевались кем-то» — неопределенно-личным субъектом). Стоит отметить, что эта ситуация — быть субъектом или объектом — для «лица» здесь в целом остается амбивалентной, переходя из ситуации «или-или» в ситуацию «и-и».

Само по себе «пение всего» возвращает нас к переживаниям, связанным, с одной стороны, с кругом смыслов Библейского «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150, 6) и «петь» как «воспевать, прославлять». Так, Песнь Моисея начинается словами:

Пою Господу, ибо Он высоко превознесся;  
 <...>  
 Он Бог мой, и прослаблю Его (Исх. 15, 1–2)<sup>3</sup>.

Или в псалмах:

Готово сердце мое, Боже,  
 Готово сердце мое:  
 Буду петь и славить (Пс. 56, 8).  
 Воспойте Господу песнь новую;  
 Восклищайте Господу, вся земля (Пс. 96 (95), 1; 4).  
 Пойте все разумно (Пс. 46, 8).  
 Да веселятся небеса, и да торжествует земля;  
 Да шумит море и что наполняет его.  
 Да радуется поле и все, что на нем,  
 и да ликуют все деревья дубравные  
 Пред лицом Господа (Пс. 95, 11–13).

Отношение Воспеваемого и воспевающего в Библии лучше видны на примерах с глаголом «благословить»<sup>4</sup>:

Благословлю Господа во всякое время (Пс. 33, 2),

с одной стороны, и:

Господь крепость народа Своего  
 И спасительная защита помазанника Своего,  
 Спаси народ Твой, и благослови наследие Твое (Пс. 27, 8–9) —

с другой. Субъект и объект в этой предельно сакральной ситуации становятся взаимно заменимыми, становятся «слиянно-неслиянными». Отношение «или-или» переходит в отношение «и-и», как и в рассматриваемом контексте с «пелись».

Но и европейская традиция знает о «музыке миров» — «гармонии сфер» Пифагора<sup>5</sup>, когда каждый элемент космоса (неслучайно это понятие как упорядоченной, гармонизированной Вселенной было введено именно пифагорейцами), каждое светило в соответствии со своей скоростью издает совершенный звук (при этом высота тона пропорциональна скорости движения светила), а весь космос образует постоянно звучащий гармонический аккорд. Душа как микрокосм тоже характеризуется гармонией. Музыка миров не слышна, так как звучание светил равномерно и непрерывно — так же, как и порождающее его движение (которое мы тоже ведь не ощущаем). Гармонию души, как и гармонию сфер можно уловить, если только в душе удастся установить контрастирующую со звуками «внутреннюю тишину». Гармония как мировой закон, т.е. музыка и ее математическая основа определяет строение космоса и природу души. «Не случайно поэтому музыка была в глазах Пифагора лучшей бессловесной проповедью.

Он утверждал, что она обладает способностью поднимать душу по ступеням восхождения и открывать высший порядок <...>, вселенское звучание космического строя»<sup>6</sup>.

Еще Ю. Н. Тынянов обратил внимание на то, что левые половины первых строк этого стихотворения представляют экспликацию или «перевод» правых половин соответствующих строк текста, т.е. «что поют губы» и-или «как воспеваются губы» и т. д. И здесь очень важно наблюдение М. Л. Гаспарова. Он заметил, что связь левой и правой половин стиха у Хлебникова аналогична связи левой и правой половин стиха в «Песне о Гайявате», переведенной И. А. Буниным (1898)<sup>7</sup>. Ср., например:

Вечерами, теплым ветром,  
У дверей сидел малютка,  
  
Слушал тихий ропот сосен,  
Слушал тихий плеск прибоя.  
«Минни-вава!» — пели сосны,  
«Мэдвэй-ошка!» — пели волны<sup>8</sup>.

Это представление северо-американских индейцев (оджибуэев) о существовании мира как пения всех его составляющих Хлебников перенес на черты лица.

Последовательности звуков «бобэоби», «вээоми» и т. д. представляли собой «главный вызов» литературоведению и литературоведам. Поиски смысла этого «заумного языка» шли в направлении прослеживания «звукового представления движения губ»<sup>9</sup> (мысль Ю. Н. Тынянова затем была закреплена Н. Л. Степановым<sup>10</sup>) или — после опытов анализа семантики дифференциальных фонологических признаков Р. О. Якобсоном — в направлении «дешифровки» этих признаков. Так, М. И. Шапир<sup>11</sup> выявляет в признаке лабиальности, характеризующем фонемы *b* и *o*, отсылку к губам. Однако, к сожалению, дальше первой строчки такая стратегия не приносит результата.

При рассмотрении «семантически неотмеченных звуковых последовательностей» в общем плане уже обращалось внимание на семиотически значимый аспект таких последовательностей, связанный с возможностью их функционирования в иконической роли — в функции изображения других звуковых последовательностей, т.е. в функции метаязыка<sup>12</sup>. Можно вспомнить эпизод из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», где описывалось, как русский солдат Сидоров изображал французский язык перед французскими и русскими солдатами: «Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска»<sup>13</sup>.

Интересно и то, что такой способ «звукового портретирования» некоторого слова регулярно используется и в фольклоре, например,

в русских загадках, где загадываемое слово может не только помещаться в характерный для него контекст, но и представляться в виде «фонологического портрета»<sup>14</sup>:

Что это за соломоница на столе?

Солоница.

Что в избе любо?

Блюдо.

Что в избе за Филаты?

Полати.

С этим связана и современная фольклорная традиция изображения другого языка с помощью средств родного «наречия»: ср. представление имени японца в детском фольклоре как: «То — канава, то — яма» = Токанава Тояма; или литовца: «Не матюкайтесь!» = Нематюкайтис.

Если с этой точки зрения обратиться к последовательностям, построенным Хлебниковым, то очевидно, что главной особенностью их с точки зрения фонологической является структура слога: все слоги здесь имеют структуру согласный — гласный или гласный (CV или V):

Vo-be-o-bi<sup>15</sup>

Ve-e-o-mi

Pi-e-e-o

li-e-e-ej (не исключается li-e-e-e-i).

Хотя структура слога CV встречается повсеместно — она относится к языковым универсалиям, а слоги типа V тоже распространены достаточно широко, однако языков, в которых встречались бы слоги исключительно структуры CV и V, и такие сочетания слогов, как V–V–V–, очень немного, и все они имеют точный адрес. Это — языки Полинезии. Здесь стоит вспомнить совпадающий по времени с появлением рассматриваемого стихотворения Хлебникова факт актуализации представлений об островах Полинезии как о рае на земле. Появление картин П. Гогена, вызвавших огромный резонанс в Европе и в России<sup>16</sup>, не только давали зримый образ этой мечты о рае, но и представляли собой новое слово в искусстве. Это новое слово касалось не только «референциального поля» живописи, «грамматики» или самой структуры изобразительного языка, но и включения в «текст» произведения элементов другой семиотической системы — именно языка<sup>17</sup>.

Так, на картине, теперь хранящейся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, П. Гоген изображает Богородицу в «таитянском воплощении» — не только как таитянку с ребенком, который по таитянскому обычаю сидит у нее на плече (оба в нимбах), не только в «таитянском окружении», но и как прославляемую на языке острова Таити: «Io

oana Maria». Это полинезийское соответствие «Ave, Maria» включено в картину, образуя в ней и с ней «транссемиотическое единство». П. Гоген органически включал в картину «аутентичный текст», как бы транскрипцию слов, произносящихся на картине полинезийцами. Название картины тоже часто дается по-таитянски и вводится в картину как ее составная часть. Напр., включенный в картину текст Arearea за пределами картины поясняется — переводится как ее название (за рамкой): «Радостные минуты». Аналогично Mata mua — «Когда-то», Te Aaa no Areois — «Королева племени Ареои», Te Raau Rahi — «Большое дерево», Te Faaturuma — «Грустящая», Vahine no te tiare — «Женщина с гарденией». Можно сказать, что в мире Таити, представляемого П. Гогеном, все пронизано если не пением, то, по крайней мере, словом.

В. Хлебников изображал «пение всего» так, как это делают американские индейцы. «Туда, где Гайавата, иди, Ариабхата» — эти строки нашел В. П. Григорьев в черновиках «Ладомира» (9: 2, 4–4 об.)<sup>18</sup>, а в статье «О расширении пределов русской словесности» Хлебников писал: «Создать русского «Гайавату»<sup>19</sup>. Но если «пение всего» представляется Хлебниковым так, как это делают индейцы, то сама «фактура звучания» изображается им как полинезийская<sup>20</sup>. Здесь В. Хлебников пошел по другому пути, чем, например, М. Кузмин, который стал описывать мир, изображенный П. Гогеном, не как мир, представленный в системе определенного визуального языка, не как мир, уже представленный семиотически, а как мир, неотличимый от других «первичных объектов»: изображенный мир он делал изображаемым.

Итак, если «как» «все поет и/или воспевается», изображается В. Хлебниковым так, как это делают американские индейцы, а сама «песня-хвала» звучит так, как пели бы ее на счастливых островах Полинезии, то «начальный звук» («корень смысла», по Хлебникову) — дается-открывается самим Хлебниковым как откровение: «Б — красный, В — синий, П — черный, Л — белый...»<sup>21</sup>. Со звуком «Эль» В. Хлебников особенно напряженно работал. Так, еще в 1908 г. В. Хлебников писал: «Ль указывает на уменьшаемость расстояния между познающим разумом и познаваемым» (СС 4, 325). В «Стихотворении о Эль» он дает «терминологическое» определение этого звука:

Эль путь точки с высоты,  
Остановленный широкой  
Плоскостью.  
В любви сокрыт приказ  
Любить людей,  
И люди те, кого любить должны мы.  
(СС 4, 72)

Здесь терминологичность, свойственная В. Хлебникову (как и Заболоцкому, к которому относятся приводимые ниже слова Ю. М. Лотмана), «создает художественное пространство невыразимости»<sup>22</sup>. Хлебников противопоставлял языку «вывесок на улице», «на которых простым и ясным языком написано: «здесь продаются...»», языку «понятному», язык поэзии: «почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти “шагадам, магадам, вагадам, пиц, пац, пацу” — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и является как бы замкнутым языком в народном слове» (СС 5, 225). «Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносающихся перед сумерками нашей души мировых истин»<sup>23</sup>.

В этом отношении В. Хлебников продолжает европейскую традицию — он подключает к традиции американских аборигенов и предполагаемой традиции полинезийцев и традицию Артюра Рембо, Ш. Бодлера, В. Гюго, Вольтера<sup>24</sup>. По сути, это — традиция каббалистическая, но усвоенная Европой еще в средневековье. Согласно этой традиции, буква как элемент алфавита означает и число, и цвет, и знак зодиака, и идею. В конце XIX в. произошел очередной всплеск увлечения каббалистикой в связи с общими поисками универсальных связей. И, возможно, «Соответствия» Ш. Бодлера, под влиянием Элифаса Леви, приобрели у Артюра Рембо форму «Гласных» (1872)<sup>25</sup>. Сам В. Хлебников тоже, как показал Х. Баран, по крайней мере был знаком с книгой Папюса<sup>26</sup> и вдохновлен идеей «азбуки маньчжурских татар», в которой каждой букве соответствовал определенный день лунного месяца. Х. Баран цитирует В. Хлебникова: «О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров — мнение маньчжурских татар: 30–29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звук азбуки есть скрип Месяца, слышимый земным слухом. Маньчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку...»<sup>27</sup> (Тв. 646–647).

На то, насколько внимателен Хлебников был именно к этой линии развития идей, указывает тот факт, что он помещает Вольтера в «узел времени». Однако Хлебников не пишет в соответствии с «канонem» А. Рембо<sup>28</sup>, как, например, его последователь Рене Гиль (Rene Ghil)<sup>29</sup>, а развивает его «способ письма» — следует его алгоритму, распространяя определение соответствий цвета и звука на согласные, включая сюда «экзотический звук» гз<sup>30</sup>.

То, что Хлебников «не прикоснулся» к «гласным» А. Рембо, оставил их «неприкосновенными», можно считать показателем его трепетного отношения к «поэтическому сообщению» А. Рембо — его понимания и согласия с ним. В связи с этим необходимо обратить внимание на некоторые особенности этого знаменитого сонета.

Сонет А. Рембо начинается с «а» — «черноты» и восходит к «о» — «лазури», охватывая мир от «черных мушек» до «тишины, пронизывающей миры и ангелов»<sup>31</sup>. А. Рембо, называя цветовые соответствия гласных, обещает рассказать об их *naissances latentes* — «скрытых началах». Так, например:

U, cycles, vibrations divines des mers virides...  
U, циклы, божественные вибрации морей из радуг...

Прекрасный перевод С. Я. Маршака дает другую интерпретацию этого сонета, что особенно проявляется в последнем терцете. Но интересно и то прочтение сонета, которое С. Я. Маршак оставил невыявленным. «O, suprême Clairon» можно перевести не только как «первозданный Горн» (перевод Маршака), но и как «последняя Труба», что Баррер<sup>32</sup> сопоставлял с трубой архангела («se clairon <...> de l'archange») в стихотворении «La Trompette du Jugement» В. Гюго. И, наконец, последние строки этого терцета:

Silences traversés des Mondes et des Anges:  
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Баррер видит в заглавных буквах последнего терцета указание на то, что речь здесь идет о Боге. «Глаз», напоминает Баррер, в треугольнике с исходящими от него лучами — христианская эмблема Бога. «Его Глаза» для Баррера — без сомнения Глаза Бога. Поэтому появляется «омега». Можно считать, что О как омега (и как последний гласный в ряду А. Рембо) имплицитно воспринимает и «а» как «альфы». Но и одного знака «О омега» достаточно для того, чтобы вызвать в памяти известные тексты:

Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь,  
Который есть и был и грядет, Вседержитель (Откр. 1,8);

Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний (Откр. 1,10).

Ср. у пророка Исаяи:

Так говорит Господь, Царь Израиля,  
И Искупитель его, Господь Саваоф:

Я первый и Я последний,  
И кроме Меня нет Бога (Ис. 44, 6).

О том, что Хлебников воспринимал «Ses Yeux» не как «синий луч и свет ее очей», говорит тот факт, что он пишет не «лицо», а «Лицо»! Но Хлебников еще более решительно устраняет возможность понимания описываемого лица как «лица девушки с синими или фиалковыми

глазами» (друзья А. Рембо — Делаэ (Delahaye) и Пьеркэн (Pierquin) считали, что здесь имеется в виду «таинственная незнакомка с фиалковыми глазами»<sup>33</sup>). В. Хлебников уточняет смысл сакральности Лица. Он говорит: «вне протяжения <...> Лицо».

Другими словами, употребляя заглавную букву как знак — индекс Божественной Сущности, Хлебников использует и определение духовного мира и Божественных Сущностей, данное Декартом, создавшим «катехизис» европейского рационализма — «Рассуждение о методе», «Метафизические размышления», «Начала философии».

Р. Декарт определил объекты материального мира как протяженные, т.е. имеющие длину, ширину и глубину (позднее добавив время, движение и скорость и переосмыслив их как измеримые), объекты же умопостигаемые, по Аристотелю, Декарт определил как находящиеся «вне протяженной субстанции». «Вне протяжения» — определение сущностей духовного мира. У Хлебникова этому соответствует и то, что «облик» — «лучистый», и что л — «это —  $\sqrt{-1}$ », т.е. сущность иррациональная.

Теперь настала очередь перейти к строке:  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Сам Хлебников «открыл», что «Г — желтый», «З — золотой». Итак, облик — лучистый, цепь — золотая.

Что в этом контексте известно о золотой цепи? Обратимся к «прототексту».

И сказал Господь Моисею:

И сделай гнезда из (чистого) золота; и (сделай) две цепочки из чистого золота; витыми сделай их работою плетеною, и прикрепи витые цепочки к гнездам (на нарамниках их спереди). <...> В золотых гнездах должны быть вставлены они (камни с вырезанными на них именами сынов Израилевых, по порядку рождения их. — М. Л.) (Исх. 28, 13–14, 20).

И будет Аарон носить имена их пред Господом на обоих раменах своих для памяти (Исх 28, 12).

Сих камней должно быть двенадцать, по числу (двенадцати имен) сынов Израилевых, <...> на каждом, как на печати, должно быть вырезано по одному имени из числа двенадцати колен. К наперснику сделай цепочки витые плетеною работою из чистого золота; и сделай к наперснику два кольца из золота, и прикрепи два (золотых) кольца к двум концам наперсника. И вдень две плетеные цепочки из золота в оба кольца по (обоим) концам наперсника. А два конца двух цепочек прикрепи к двум гнездам и прикрепи к нарамникам ефода с лицевой стороны его. Еще сделай два кольца золотых и прикрепи их к двум другим концам наперсника, на той стороне, которая лежит к ефоду внутрь. Также сделай два кольца золотых и прикрепи <...> и будет носить Аарон имена сынов Израилевых на наперснике судном у сердца своего, когда будет входить во святилище, для постоянной памяти пред Господом (Исх 28, 21–27, 29).



По подолу ее (ризы. — М. Л.) сделай яблоки из нитей голубого, яхонтового, пурпурового червленого цвета <...> позвонки золотые между ними кругом. Золотой позвонок и яблоко, золотой позвонок и яблоко, по подолу верхней ризы кругом. Она будет на Аароне в служении, дабы слышен был от него звук, когда он будет входить во святилище пред лице Господне и когда будет выходить, чтобы ему не умереть (Исх 28, 33–35).

Этот последний текст проясняет, что значит звук золотых позвонков. Это позванивание — знак пересечения границы святилища. Сама золотая цепь — наперсник — знак первосвященника. Особенно важным кажется то, что она представляет собой соединение золотыми кольцами золотых гнезд, в которых хранятся печатки с именами. Другими словами, эта цепь — метонимия имен, избранных имен двенадцати колен Израилевых. Это «их поют» и «они сами себя воспевают».

Возвращаясь к стихотворению «Бобэоби», зададим вопрос: где все это происходит? В тексте Хлебникова сказано: «на холсте каких-то соответствий» — т.е. все происходит в мире соответствий, которые «уплотнились» до концентрации «холста» — материальной метафоры нематериального мира.

«Пелась цепь» — смысл данного выражения в этом контексте, с нашей точки зрения, может быть интерпретирован как слияние буквального и символического смыслов, характерное для знаков «пресуществления»<sup>34</sup>.

Но как согласуется прошедшее время всех глаголов и в особенности формы «жило Лицо» с сочетающимися с ними именами, относящимися к миру «вне протяженья»? «Пелись», «пелся», «пелась» («пение-воспевание» как проявления бытия — и жизни как его высшей формы) естественно согласуется во времени и по времени с «жило». Но «жило Лицо»? И здесь, за словом «жило», как на палимпсесте, проявляется слово «было» — «было Слово» (Ин 1, 1). В этом контексте прошедшее время слова «было» обычно комментируется как указание на вечность, на существование до начала, до начала времени<sup>35</sup>. Напомним, что в Евангелии от Иоанна Слово как Бытие возводится в свою высшую форму — Жизнь Человеков. «Лицо», таким образом, не просто «было» — оно «жило».

Итак, в предварительном порядке можно сказать, что в рассматриваемом тексте Хлебникова используются:

1) традиционные знаки связи («диалога») с другими текстами — аллюзии (его «Лицо» — «Глаза» А. Рембо, «цепь» — «цепь Аарона», «вне протяженья» как цитата из Декарта);

2) новые знаки связывания текстов — разработывание и использование в данном тексте алгоритмов построения других текстов (способы «перевода» в языке американских индейцев, продолжение алгоритма «определения букв» А. Рембо);

3) семиотически новый способ «метаязыкового» изображения другого языка (например, его фонологической системы).

В. Хлебников писал о таких своих «мелких вещах», как рассмотренное стихотворение: «В «Кузнечике», в «Бобеоби», в «О, засмейтесь» были узлы будущего» (СС 2, 8). Эксперименты по расширению возможностей диалога текстов, по усилению их семантического (и семиотического) потенциала и направлению этого диалога в сторону глобализирующей тенденции в литературе и в культуре в целом прослеживаются у многих ведущих поэтов XX в. В. Хлебников оказывается первым в разработке такого рода способов диалога между текстами, в особенности в метаязыковом изображении других языков и традиций. Следующим шагом в этом направлении можно считать различные опыты Эзры Паунда, который, в частности, изображал с помощью лексем английского языка семантическую структуру китайских иероглифов, частично — В. В. Набокова и т. д. Раскрытие способа построения («алгоритма») некоторого текста и использование этого способа для построения другого текста создает особенно тесную связь этих текстов и приводит в действие новые механизмы порождения смыслов.

