



## Дубравка ОРАИЧ-ТОЛИЧ

### Сверхповесть

Сверхповесть (СП) или заповесть — ключевое понятие жанровой поэтики Велимира Хлебникова, возникшее в широком процессе самопонимания и самоописания, характерном для авангардного искусства и Хлебникова в особенности. В отличие от аналитических понятий как заумь | корнесловие | звёздный язык и др., являющихся терминами для обозначения отдельных приёмов, СП предстаёт как наивысший синтетический термин для нового — авангардистского жанра. В контексте эстетического сознания эпохи первый ряд понятий соответствует раннему периоду русского авангарда (кубофутуристические манифесты первых десятилетий 20-го века, Шкловский *Воскрешения слова*, Jakobson в период тезиса «установки на выражение»), тогда как СП соотносится со второй и, до некоторой степени, с третьей фазой русского формализма, для которой вместе с литературной эволюцией характерна именно поэтика жанра с рядом терминологических опор, как: «борьба жанров | ощущение жанра | обнажение жанра | установка на жанр» и т.п.

Авторское определение СП дано в *Введении* к последнему большому сочинению Хлебникова — *Зангези* (1922). В стиле паранаучной прозы Хлебников излагает тезис о жанре, который стремится осуществить:

Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. <...> Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело — белого камня, плащ и одежда — голубого, глаза — черного. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка (СП, 3, 317).

Определение, своим метафорическим языком связанное с пространственными искусствами архитектурой и скульптурой, подчёркивает

с одной стороны значительный квантитет (речь идет о здании или изваянии, построенном из большого количества глыб), а с другой — указывает на гетерогенность и автономию включенных единиц (самостоятельные отрывки | рассказы первого порядка).

Установка на большие жанры смешанного типа постоянно присутствует в авторской диахронии Велимира Хлебникова. Экспериментируя почти со всеми жанровыми формами, создавая параллельно прозу, короткие деиерархизирующие стихотворения, поэмы, драмы, научные и паранаучные трактаты и фрагменты, Хлебников очень рано начал размышлять о типе универсального синкретического жанра, в котором все отдельные формы были бы объединены в такой «сверх» — форме, которая сохранила бы автономию, жанровый и медиальный интегритет каждой части в отдельности и, одновременно, во взаимных монтажных соотношениях этих частей создала бы новое качество. К наиболее ранним документам, свидетельствующим о поисках подобного супержанра, принадлежит письмо Хлебникова Василию Каменскому, написанное в 1909 году, в котором будущий автор *Зангези* сообщает о своем намерении создать сложное произведение, где

Каждая глава должна не походить на другую. При этом с щедростью нищего хочу бросить на палитру все свои краски и открытия, а они каждое властны только над одной главой: дифференциальное драматическое творчество, драматическое творчество с введением метода вещи в себе, право пользования вновь созданными словами, писание словами одного корня, пользования эпитетами, мировыми явлениями, живописания звуком (НП, 358).

Данное автожанровое высказывание можно очевидно считать равноправным вариантом позднего определения из *Зангези*. В этом блестящем отрывке жанрового самосознания *in statu nascendi* содержится один из первых перечней «языков», т.е. возможных приёмов, входящих в СП, термин дифференциальное драматическое творчество указывает на связь жанра СП с театром и его принципом мультимедиальности, а в синтагме введение метода вещи в себе по всей вероятности речь идет о функции автодекодирования, которая полное выражение нашла именно в *Зангези*.

Если принять во внимание жанровую неканоничность творчества Хлебникова в целом, то станет понятным, почему трудно определить корпус текстов, принадлежащих к генологическому ряду СП. Н. Харджиев<sup>1</sup> причисляет в СП *Дети Выдры* (комбинация текстов, возникших в период 1911–1913 гг.), *Войну в мышеловке* (Тексты написаны в 1915/17 гг., а объединены в одно целое в 1919 г.), *Царапину по небу* (1920), *Азы из узы* (созданы в 1920 г., переработаны в 1921 г.) и *Зангези*. Разграничивая свой непосредственный предмет, поэмы,

от больших комбинированных произведений СП, В. Марков<sup>2</sup> причисляет к этому жанру, кроме упомянутых текстов, неоконченное произведение *Сестры-молнии* (начатое в 1915/16 гг., вновь переработанное в 1921 г.) и *Шествие осеней Пятигорска* (1921).

Жанр СП не совпадал с теоретическими интересами русского формализма. С одной стороны это объясняется самим жанровым релятивизмом СП, а с другой — концентрированием жанровой дискуссии в середине 20-х годов на материале прозы, которая именно в то время забирает первенство у поэзии. В статье «О Хлебникове» Тынянов называет *Зангези* «романтической драмой (в том значении, в котором употреблял это слово Новалис)»<sup>3</sup>. Анализируя *Дети Выдры*, Н. Харджиев замечает «циклизацию разновременных вещей принадлежащих к разным жанрам», упоминает монтаж, а саму СП классифицирует как «специфический композиционно-смысловый метод»<sup>4</sup>. Исследователь поэм Хлебникова В. Марков рассматривает СП как циклизацию разнородного материала, объединенного на «неспецифицированном уровне» (28), Й. Хольтхузен определяет *Дети Выдры* как монтажное произведение<sup>5</sup>, в то время как А. Флаккер объясняет СП в качестве характерной авангардной формы, в которой «принцип монтажа <...> в полной мере дошел до выражения, тогда как “эпос” (в смысле классического эпического принципа) совсем утрачен»<sup>6</sup>.

Проблематику жанра СП мы попытаемся рассмотреть на примере *Зангези* — последней СП Хлебникова, в которой сам жанр достигает степени самоосознания. *Зангези* возник как результат монтажа тематически, стилистически и генологически разнородных текстов, написанных в 1920–1922 годах. Кроме вводной метапрозы на тему собственного жанра и поэмы *Горе и смех*, большую часть *Зангези* составляет сюжетный костяк неопределенных очертаний. Где-то в горах на высокогорном плато живет поэт, философ и пророк Зангези (интертекстовые гомологии с Заратустрой Ницше). Он окружён птичьим пением, непонятной речью богов и толпой учеников или случайных посетителей. В этой странной обстановке появляются вдруг трое прохожих. Им удастся завладеть знаменитой авторской рукописью — досками судьбы, где Зангези объясняет законы истории с помощью философии чисел. Между главным персонажем и собравшейся толпой протекает характерный разговор, в котором контакт должен, но никак не может наладиться. Зангези излагает свои патетические «проповеди», а толпа слушает, удивляется, насмехается или определенно негодует (в одном месте предлагают забросать мыслителя солёными огурцами). После обширного фейерверка зангезиевых тирад о языке, истории и космосе главному герою подводят коня и он скачет берегом моря в какой-то город. Следует разрыв в сюжетной линии вклиниванием поэмы *Горе и Смех*. В конце мы знакомимся с двумя

людьми (очевидно из вышеупомянутой толпы), которые комментируют газетную новость о самоубийстве Зангези (он зарезался бритвой). И в тот момент, когда мы поверили, что сюжетная линия переживает окончательную развязку, Зангези немотивированно воскресает в выразительном бурлеске с деиерархизирующим жанровым предупреждением о незаконченной структуре: клишетизированным сигналом в стиле бульварных романов — «продолжение следует». (Последний сигнал, обнажающий конструктивную открытость жанра СП, содержится в первой публикации *Зангези* 1922 г. В *Зангези* из *Собрание произведений* этот сигнал был выпущен.)

Для того, чтобы получить критерии для классификации основных характеристик *Зангези*, рассмотрим текст из перспективы трёх основных семиотических отношений: 1. семантики (отношение между означенным и означающим, знаком и референтом), 2. синтактики (отношение между элементами внутри данной системы) и 3. прагматики (отношение между текстом и реципиентом). При этом следует отличать характеристики *Зангези*, представляющие важность для реализации жанра СП в этом тексте, от характеристик, существенных для целого генологического ряда. Мы можем сразу сказать: семантическое и прагматическое отношение в жанре СП переменны, могут изменяться от текста к тексту, синтаксическое же отношение является константой жанра СП, оно обязательно и единственно для всех текстов, принадлежащих этому генологическому ряду в творчестве Хлебникова.

1. Основной характеристикой *Зангези* в плане семантики является создание таких лексических значений (самовитое | чистое слово), которые или весьма далеки от естественно-языковых условиях значений «бытового слова» или же не встречаются и не могут встретиться в природном языке. Установка на неконвенциональные значения особенно ярко выражена в сфере хлебниковских неологических приемов<sup>7</sup>. Неологические креации Хлебникова возникают тремя основными способами: 1. по принципу аналогии со словообразовательными моделями естественного русского языка, с помощью активирования неиспользованных до настоящего времени словообразовательных возможностей, 2. по принципу контраста, с помощью нарушения словообразовательных норм и 3. по принципу гомологии, по ложным моделям, параллельно с естественным языком, т.е. по законам, созданным самим поэтом<sup>8</sup>. О хлебниковских неологических приёмах из семантической перспективы мы можем заметить следующее: чем больше удалённость этих приёмов от естественно-языкового канона, чем меньше реципиент при их семантической идентификации может опереться на естественно-языковой код и известные словообразовательные модели, тем сильнее выражена тенденция в хлебниковском

поэтическом языке к самодешифровке, различным видам демонстрации собственного метода, инструкциям, определениям, и, наконец, прямым переводам значения в специальных глоссариях. Эта тенденция достигает кульминации в звёздном языке (ЗЯ) или азбуке ума — важнейшей форме хлебниковского заумного языка и доминирующем типе словотворчества в *Зангези*.

В отличие от зауми Кручёных, где речь идет о радикальном отрицании референциальных языковых функций вплоть до сведения слова на семантический нуль, как например в знаменитых строках «Дыр бул щыл» из сборника *Помада* (1913), в хлебниковском ЗЯ речь идет об утопическом, для самого автора серьёзно представляемом, по своей культурной функции миротворческом интерлингвистическом проекте, основанном на фонематической мини-семантике начальных согласных слова. В программной статье «Наша основа» (1920) Хлебников говорит о двух основных принципах ЗЯ: 1. начальная согласная — носитель значения слова, управляет всем словом и 2. слова, начинающиеся с одной и той же согласной, принадлежат к одному семантическому полю, летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка (СП 5, 235–236). Поскольку ЗЯ возникает по ту сторону естественного языка, по гомологии с ним, Хлебников прямо переносит значение основных семантических атомов, обеспечивая доступ в свой параллельный семантический мир, удалённый от естественного языка и несовместимый с естественно-языковым кодом. В то же время как в СП *Царапина по небу* значения согласных были определены в отдельном глоссарии, приложенном к тексту, в *Зангези* глоссарии и отдельные экспликации значения представляют собой интегральную часть художественной структуры. Обширный глоссарий значений семантических атомов согласных ЗЯ содержит секция VIII в форме листовки *Зангези*, которую читают прохожие:

*Эль* — остановка падения, или вообще движения, плоскостью поперечной падающей точке (лодка, летать) (СП 3332).

*К* — встреча и отсюда остановка многих движущихся точек в одной неподвижной. Отсюда конечное значение *ка* = покой; закованность (СП 3, 333) и т. д.

В секции VI значения согласных излагаются учениками *Зангези*: Мы знаем <...> *Эр* — реет, рвёт, рассекает преграды, делает русла и рвы (СП 3, 325) и т. д., и т. д. Связь между означенным и означающим в естественно-языковом знаке согласно сосюрловскому определению условна, а сам знак арбитрарен, не отражает онтологические отношения. В художественном словесном знаке Хлебникова речь идет о поисках архаических онтологических связей знака с его референтом, слова с предметом, который оно обозначает, о конструкции индивиду-

альных связей означенного и означающего, которые имеют ценность и которые понятны в первую очередь в рамках самой конструктивной системы. Между фонемоморфемой *К* и словами ключ, кол, камень, Корнилов, Каледин, Колчак, Киев (Был 20 раз взят и разрушен Киев, СП 3, 325) в семантической системе Хлебникова существует реальная связь, как и между огнём и дымом, облаком и дождём. В этом смысле хлебниковский художественный знак, осуществленный во многих формах заумного языка, а в особенности в ЗЯ, мы могли бы определить как неконвенциональный, «остраненный» словесный индекс. В перспективе естественно-языкового знака и его условных связей между звуком и смыслом данный знак непонятен и «тяжёл», в перспективе же самых различных хлебниковских инструкций, аксиом или прямых экспликаций значения — доступен и лёгок. Если мы включим значения согласных *К* (покой, смерть), *Р* (разорительная сила), *Г* (наивысшая точка, гора, господин) и *Л* (см. определение выше) в строки

И тщетно *Ка* несло оковы, во время драки *Гэ* и *Эр*, *Гэ* пало, срубленное *Эр*,  
И *Эр* в ногах у *Эля!* (СП, 3, 330),

то мы легко придём к заключению, что поэтическая картина показывает: 1) воображаемую победу *Р* (Россия) над *Г* (Германия), несмотря на *К* (белые генералы Корнилов, Каледин, Колчак как носители принципа смерти в гражданской войне) и 2) первое послеоктябрьское время, когда разорительная мощь России сменилась принципом *Л* в двойном значении: а) расслабления (Народ плывет на лодке лени, СП 3, 328) и б) ленинского принципа полёта и любви (имя Ленина приведено в семантической ветви имён существительных на *Л* в *Царапине по небу*, Пришло Эль любви, лебедя, лелейки, / Леля, лани, Лаотзы, Лассаля, Ленина, / Луначарского, Либкнехта, СП 3, 84). Для того, чтобы обеспечить доступ в мир индивидуальных связей между звуком и смыслом, в свой язык, который стремится упразднить арбитражность словесного знака и установить онтологические отношения, Хлебников постоянно обосновывает и описывает собственный язык, создавая метаязык. Всегда, когда между хлебниковскими индивидуальными языковыми конструкциями и естественно-языковым кодом существует большое или непреодолимое расстояние, поэтический язык тяготеет к автометаописаниям. В *Плоскости XIV* переведены значения звукописи, того типа зауми, где речь идет о корреспонденциях звука и цвета:

Вео-вея — зелень дерева, Нижеоты — темный ствол, Мам-эами — это небо,  
Пучь и чапи — черный грач. Мам и эмо — это облако (СП 3, 344),

в *Плоскости IX* имеется обширный каталог значений слов, образованных от корня — ум (Выум — это изборо. Конечно, нелюба старого

ведет к выуму. Ноум — враждебный ум, ведущий к другим выводам, ум, говорящий первому «Но» и т. д., СП З, 336–337). Владея основными аксиомами хлебниковского ЗЯ, консультируя глоссарии, включенные в *Зангези*, или разбросанные в составе хлебниковской системы в целом, возможно проникнуть в те слои *Зангези*, которые не присутствуют на поверхности структуры, на которые поэт не указывает эксплицитно, предоставляя реципиенту самому расшифровать их свободной игрой интеллекта — как в загадке или ребусе. Так, например, из перспективы согласного З в значении отражение луча от зеркала (СП З, 333) и новообразования Зоум в значении отраженный ум (СП З, 337) возможно объяснить смысл и функцию образа Зангези как в контексте, принадлежащем СП так и в более широком контексте хлебниковского поэтического творчества. В соответствии с принципом, согласно которому слова, начинающиеся одной и той же согласной, принадлежат одному семантическому полю, Зангези ставится в один ряд с такими словами как *земля*, *звёзды* — имена мировых зеркал, *заря* — отражение солнца, пожара или молнии, *звон*, *звук* — отраженные слуховые ряды и т. д. (ср. глоссарийскую мини-прозу *З и его околица*, НП, 346–347). Из перспективы фонемы З Зангези является центральным зеркальным умом поэзии Хлебникова, конструктивным речевым субъектом, который на уровне художественной структуры создает от имени автора новый язык, параллельный естественному, язык, в котором значения не являются арбитрарными или не желают быть таковыми, а звуки «отражают» движение и структуру человеческой истории и вселенной, земли и звёзд (отсюда и само название ЗЯ).

Если бы мы на основании ЗЯ и подобных приёмов попытались дать основную характеристику *Зангези* на семантическом уровне, и если бы мы при этом пользовались терминами Якобсона из известной типологии словесных функций (1960), то *Зангези* мы могли бы определить как *текст с доминантной установкой на индивидуальный лексический код и доминантной метаязыковой или глоссарийской функцией*. Ни в русском, ни в западноевропейском художественном авангарде нет ни одного поэтического опуса или текста, в котором бы с такой интенсивностью и в таком объёме была осуществлена установка на индивидуальный лексический код и глоссарийская функция в буквальном смысле слова, как в случае художественной системы Хлебникова. Хлебниковский поэтический язык, ориентированный на собственный лексический код, выполняет метаязыковую или глоссарийскую функцию, потому что расстояние между этим кодом и естественно-языковым кодом, которым реципиент владеет, велико, и его требуется постоянно преодолевать. Чем больше расстояние между кодом отправителя и получателя, между индивидуальным хлебниковским и естественно-языковым кодом реципиента, тем больше

и количество самодекодирующих выражений, определений, аксиом и других сообщений о собственном языке. В этом смысле становится понятным высказывание Хлебникова из программной статьи «Наша основа»: Но есть путь сделать заумный язык разумным (СП 5, 235). Этим путём явилась глоссарийская функция поэтического языка. Заумь Кручёных антиреференциальна, заумь же Хлебникова — автореференциальна; Кручёных отбрасывает коммуникацию, Хлебников обеспечивает предпосылки для коммуникации тем, что эксплицирует свой собственный код; заумь первого редуцирующая по отношению к условным значениям, заумь второго — конструктивная. Тынянов сказал, что в случае Хлебникова речь идёт не о бессмыслице, а о «новой семантической системе». Подобную новую, авторефлективную семантическую систему Хлебникову удалось осуществить прежде всего в *Зангези*. В семантической перспективе *Зангези* является текстом, в котором с наибольшим художественным блеском осуществлена глоссарийская функция поэтического языка, в котором достигнуто максимальное единство создания индивидуальной семантической системы и её прямой экспликации, кодирования и самодекодирования, языка и метаязыка.

2. Основной характеристикой *Зангези* в плане синтактики является монтаж. Принцип монтажа — отличительная черта как генезиса, так и структуры *Зангези*, это конститутивный и конструктивный принцип данной и других СП. В качестве конститутивного принципа монтаж обеспечивает возникновение СП с помощью спаивания уже готовых, иногда опубликованных текстов или модификации и прямого цитирования отдельных частей других самостоятельных целых. В *Зангези* шесть вводных стихов из монтажной единицы «Звукопись» (СП 3, 344) представляет собой модифицированную автоцитату «Звукописи весны» из *Царапины по небу* (СП 3, 78), трансрациональный язык богов взят из драмы *Боги*, а строки Если кто сетку из чисел / Набросил на мир, / Разве он ум наш возвысил? (СП 3, 357) — из поэмы *Сердца прозрачней, чем сосуд* (СП 3, 25). О конститутивном монтажном процессе *Зангези* свидетельствует тот факт, что автор планировал вместо поэмы *Горе и Смех* ввести поэму *Ночной обыск* или же то, что, судя по одному из сохранившихся набросков, цитируемых редакцией *Собранных произведений*, существовала возможность ввести в СП самостоятельную поэму *Разин* (СП 3, 387). На монтажную процессуальность уже законченных и опубликованных *Детей Выдры* указывает предложение Хлебникова, относящееся к 1917 году, дополнительно включить в данную конструкцию сочинение *Девий бог*, рассказ «Ка», галицийскую вещь из *Изборника* и отрывок в прозе «Выход из кургана умершего сына» из книги *Ряв*<sup>10</sup>.

В качестве конструктивного принципа монтаж обеспечивает создание большой гетерогенной системы, в которой детерминация идёт



не от целого к его частям (закрытая органическая композиция), а наоборот — от равноправных и самостоятельных частей к открытому целому. В перспективе монтажной структуры *Зангези* является системой, построенной из ряда подсистем, демократической суперформой, допускающей синхронное представление разнородного тематически-стилистического и генологического материала. В цепи автономных фрагментов — плоскостей (термин взят из кубистической живописи, в *Детях Выдры* единицы названы парусами) чередуются мотивные и пространственно-временные сдвиги от Александра Великого до кобылицы свободы из 1917 года, прозаические отрывки (Колода плоскостей слова), лирические строки (Мне, бабочке залетевшей из *Плоскости VI*), поэма (Горе и Смех), драматические элементы (диалоги и дидакалии) и, наконец, «научнообразные литературные жанры»<sup>11</sup>. «Научнообразные литературные жанры» как правило присутствуют в СП. В *Зангези*, где доминирует метаязыковая или глоссарийская функция, они также являются доминантными. К подобным жанрам или жанровым фрагментам относятся глоссарии значений, парафилологические высказывания и аксиомы, вводная метапроза на тему собственного жанра, доски судьбы, построенные по принципу математического расчета исторических законов и т.п. Большая монтажная конструкция позволила Хлебникову продемонстрировать все основные виды своих неологических приёмов. Высшая форма зауми Хлебникова и доминантный тип словотворчества в *Зангези*, звёздный язык, появляется в различных видах и на разных уровнях структуры, ономотопейному типу зауми, так называемому птичьему языку, посвящена *Плоскость I*, наименее референциальный язык богов, построенный по модели детского лепета и доцивилизационного заговаривания, представлен в *Плоскости II* и *Плоскости XI*. *Плоскость мысли IX* содержит целую ветвь новообразований от корня — ум, сопровождаемую специальным глоссарием, в *Плоскости X* представлена неологическая модель субституции начального согласного в таких словах как *бог, богатство, богатырь, пожар* «звёздным» консонантом *М* (семантическое поле: «деление целого на части», мощь), в результате чего возникает кумулятивная цепь *мог, могатство, могатырь, можар* и т. д., функциональная в более широком тематическом составе *Зангези*, где главный персонаж со своими учениками олицетворяет царство мощи, новый порядок, идущий на смену исчерпавшему себя порядку старых богов. В перспективе неологического творчества особенно выделяется *Плоскость XIII*. Она является наиболее целостной и лирически наиболее действенной неологической монтажной единицей в *Зангези*. В водовороте неологизмов, построенных по аналогии, по контрасту и по гомологии с природным языком, здесь описано отступление богов старого по-

рядка и одновременно выражена любовь к тому порядку и ностальгия за ним. Боги показаны как летуры, которые летят в собеса, в голубой тихославль, в никогдавель, они Закона земного нетуры | По синему небу бегуричи (СП 3, 340–342). *Плоскость XIII* является одной из вершин художественной функционализации хлебниковских неологических креаций вообще.

В отличие от установки на индивидуальный лексический код, которая может, но не должна быть семантической доминантой жанра СП (помимо *Зангези* она присутствует в *Царапине по небу*), значительный квантитет, гетерогенность и принцип монтажа являются теми синтаксическими характеристиками *Зангези*, которые составляют константу жанра СП. Они одновременно являются характеристиками, содержащимися имплицитно в автодефиниции жанра из вводной плоскости *Зангези*. Эти характеристики позволили исследователям определить корпус СП в творчестве Хлебникова. Если бы мы корпус хлебниковских СП представили в виде круга, *Зангези* без сомнения занял бы центральную точку в этом круге. Из перспективы вводного определения жанра, *Зангези* является метасознанием жанра СП текстом, который не только строится, но и одновременно сам эксплицирует предпосылки для своей генологической принадлежности и строительства. Из перспективы включенных генологических, тематических и языковых монтажных единиц, это произведение является наиболее обширной энциклопедией поэтической системы Хлебникова, суммой его творчества, осуществленной в одном художественном жанре. Тот факт, что эта сумма осуществлена именно в плане жанра СП позволяет нам заключить, что СП — высшая форма генологического эксперимента в художественной системе Хлебникова.

3. Основная характеристика *Зангези* в плане прагматики — установка на мультимедиальное представление. В авангардном искусстве принцип мономедиальности уступил место принципу мультимедиальности в рамках глубинного поворота от «*Werkästhetik*» к эстетике перформанса. В системе русского художественного авангарда прагматическую установку текста Хлебникова угадал и в своей постановке *Зангези* воплотил конструктивист Владимир Татлин. Первое представление *Зангези*, состоявшееся 9 мая 1923 года в петроградском Институте Истории Искусств., было, как сообщает Татлин в статье «О *Зангези*», одновременно представлением, лекцией и выставкой материальных конструкций. Судя по свидетельству Татлина, речь шла об авангардном мультимедиальном спектакле, в котором принимали участие люди различных специальностей: Н. Пунин читал лекцию о хлебниковских законах времени, фонетик Якубинский говорил о хлебниковском языковом новаторстве, а Татлин сконстру-

ировал в числе остального особый «аппарат», с помощью которого устанавливается контакт между Зангези и массой. Причину для проведения мультимедиального спектакля Татлин находит в самом словесном знаке, особо подчеркивая хлебниковское понимание слова как пластического материала.

Установка на мультимедиальное представление можно объяснить, исходя из более широкого принципа интермедиальных гомологий, имеющих на уровне структуры *Зангези*. Гомологии с кубистической живописью особенно ярко выражены в сфере ЗЯ Хлебникова. Все определения семантических полей консонантных атомов даны в пространственно-геометрических терминах. Ориентация на визуальное представление ЗЯ эксплицитно выражена в статье «Художники мира», в которой Хлебников художникам краски предназначает задание дать основным единицам разума начертательные знаки (СП 5, 217). Говоря о создании мирового словаря, самого краткого из существующих (СП 5, 219), автор ЗЯ предлагает две визуальные транспозиции своего интерлингвистического проекта, колористическую: Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *М* темно-синим, *В* — зеленым, *Б* — красным, *С* — серым, *Л* — белым и т. д. (СП 5, 219) и графическую: Мне *Вэ*кажется в виде круга и точки в нем, *Ха* в виде сочетания двух черт и точки. *Зэ* вроде упавшего *К*: зеркало и луч, *Л* круговая площадь и черта оси. *Чв* в виде чаши. *Эс* пучок прямых (там же). <...>

Комментарий редакции СП к статье «Художники мира», в котором говорится, что «предложенная Хлебниковым графическая символика букв была осуществлена Татлиным» в его постановке *Зангези* (СП 5, 352), относится по всей вероятности к данным графемам. Об интермедиальном поэтично-художественном сотрудничестве свидетельствует и художественное оформление первого издания *Зангези*, осуществленное другом Хлебникова, художником П. Митуричем, так же как и зашифрованное имя художника в глубинных слоях структуры — ряду неологизмов на — ич (12).

Кроме гомологии с кубистической живописью в *Зангези* имеются интермедиальные гомологии и с другими видами искусства, осуществленные на других уровнях структуры. Наименее доступный тип хлебниковской зауми, язык богов, достигает полной функциональности, если его рассматривать в рамках установки на музыкальное представление (авангардная какофония). На музыкальную интерпретацию указывает первая часть *Плоскости IX*, конструированная как месса различных типов ума в четырех частях (Зангези подобно священнику зазывает толпу на обряд: Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума! Все оттенки мозга пройдут перед вами на смотре всех родов разума. Вот! Пойте все вместе за мной, сам

по себе обряд состоит из целого ряда новообразований от — *ум* и ономатопии звона: Гоум. / Оум. / Уум. / Паум. Соум меня / И тех, кого не знаю / Моум. / Боум. / Лаум. / Чеум. / Бом! Бим! Бам! и т. д., III:334–336), звучность присутствует в *Зангези* и как тема (синтагма всадник звука, строки Лавой беги человечество, звуков табун оседлав. / Конницу звука взнуздай, III:360) и т. д. Монтажные плоскости *Зангези* построены по гомологии с оперными ариями или с кадром фильма, а определение жанра СП из *Введения* выражено метафорическим языком пространственных искусств. Если бы мы попытались в плане интермедийных гомологий довести до конца хлебниковскую метафору о зодчестве из «рассказов», тогда мы могли бы сказать, что *Зангези* занимает такое же место среди традиционных литературных жанров, какое занимает большой кубистический жанр модернистской архитектуры — небоскрёб — в системе классического низкого и среднего строительства.

По своей третьей основной характеристике — установке на мультимедийное представление — СП соотносится с вагнеровским жанром «всеобщей художественности» (*Gesamtkunstwerk*), построенным на синтезе текста, музыки, танца, картины. В рамках русского авангарда *Зангези* принадлежит к тому же ряду авангардных «всеобщих художественных произведений», к которому относится и алеаторическая «опера» Кручёных *Победа над солнцем*, 1913 (пролог Хлебникова, музыка Матюшина, рисунки костюмов и сценическая постановка Малевича) и *Мистерия-Буфф* Маяковского, 1918 (режиссёр Мейерхольд, сценическая постановка Малевича). На уровне европейского авангарда *Зангези* близок дадаистическому спектаклю («синхронная поэма») Р. Хюлзенбека, М. Янко и Т. Цары, поставленному в «*Cabaret Voltaire*» в 1916 г. в Цюрихе.

С точки зрения жанровой диахронии в русском литературном авангарде можно различить три основные фазы: фазу 10-х годов XX столетия, когда доминирует лирика, фазу 20-х годов, когда доминирует проза и фазу 30-х годов, когда доминирующее положение занимает драма. На всех трёх генологических планах и во всех трёх основных генологических фазах протекала большая деканонизация традиционных жанров и традиционной жанрово-медийной системы. В 10-е годы центральное место занимают короткие шокирующие стихотворения Кручёных с полным отрицанием референциальных функций поэтического языка, неологические миниатюры Хлебникова типа прославленной Бобэбби пелись губы, грубая деэстетизирующая лирика Маяковского с гиперболической экспрессивной функцией и, наконец, авангардные поэмы, которые пишут как футуристы Хлебников и Маяковский, так и поэты как Пастернак и Есенин. В 20-е годы жанровый центр перемещается в область прозы, где доминируют раз-

личные виды монтажной и документальной прозы (Бабель, Пильняк, Шкловский), а в 30-е годы — в область драмы абсурда (Маяковский периода написания *Клопа* и *Бани*, Хармс, Введенский). В рамках этих глобальных жанровых событий СП Хлебникова появляется как последняя ступень генологической деканонизации в первой фазе русского авангарда, когда в жанровой системе доминантой была лирика. Если русский авангард периодизировать из жанровой перспективы, то год опубликования *Зангези*, 1922, можно было бы считать верхней границей между первой, «лирической» и второй, «прозаической» фазами.

