



Наталия БАШМАКОВА

**Гуро и Хлебников:
формы фрагментарного высказывания**

Я, по крайней мере, убежден,
что говорить есть не иное что,
как возбуждать в слушателе
его собственное внутреннее слово
<...>.

В. Ф. Одоевский, Русские ночи

Дело не в рисунке, а в возбуждении настроения <...>.

А. Н. Веселовский.

Поэзия чувства

и «Сердечного воображения»

В модернистской эстетике, начиная с символизма, неопределенность и даже некоторого рода распыленность фрагментных форм приобретает все более и более отчетливо признаки тяготения к выражению внутренней формы описуемого. Путем расшатывания границ авторского слова, модернисты начинают нащупывать эту «память о памяти», отталкиваясь от себя-творящего как типа и устремляясь вглубь себя-творящего как личности. Поэтому они всячески подчеркивают важность фиксации непосредственной работы художника с материалом. Отсюда новый характер фрагмента как чего-то схваченного на лету, мимолетного, как эскиза, зарисовки и импрессию, всего того, что связано с процессом «одевания идеи в плоть» и «уплотнения» словесного материала¹. С уплотнением же и выявлением внутренней формы связаны приемы подчеркнутой интенсификации образности, выявления некоторого «внутреннего изгиба мысли»².

Как замечает Екатерина Бобринская, новая функция фрагмента особенно четко прослеживается на рисунках, сопровождающих футуристические издания. Они «сохраняют в себе признаки изображения какого-либо предмета, человеческой фигуры или лица, но в то же время все более напоминают формы, фиксирующие отпечаток внутреннего ритма и чувства художника, чертившего их. В этих рисунках форма оставлена как бы в нарочито открытом состоянии»³. В футуристических книгах пространство текста аналогично организуется не как стройное и связное целое, а как своеобразный дисконтинуум, который «насыщен пустотами, аритмией и диссонансами» и который «принципиально фрагментарен и лишен линейной, причинной связности»⁴.

Пропуск, лакуна как контраст значимому тексту, активизирует воображение воспринимающего, выводит его напрямую в никем еще не занимаемое творческое пространство⁵. В результате в тексте возникает скрепление, шов, предоставляющий пространство стыка воображению автора и воспринимающего. Шов помогает читателю ощутить фактуру словесной ткани. На шве тот нащупывает материал, учитывает контраст сочетаемых единиц, приобщается вплотную к творческому процессу. Именно в смещении субъектно-объектных отношений модернисты видели возможность роста семантики текста за счет творческого диалога между писателем и читателем. «Только в силу того, что содержание слова способно расти, слово может быть средством понимать другого», писал еще Потебня⁶.

Как замечает Тынянов, малая форма фрагмента сама по себе сужает поле зрения, необычайно усиливает все стилистические особенности текста. И, прежде всего, — словарный, лексический колорит. Слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента⁷. Здесь форма фрагмента функционирует как подзорная труба, которая фокусирует и уточняет поле зрения воспринимающего. Одновременно она увеличивает и интенсивность восприятия.

Суммируя основные признаки фрагмента, можно сказать, что эта малая литературная форма тяготеет, с одной стороны, к краткости и композиционной компактности, к внутренней связности и четкой, выразительной и сгущенной образности, а с другой — к открытости зачинов и концовок и к семантической прозрачности, подвижности и незаглавленности единиц высказывания. За счет возможности ассоциативного разветвления и новой сочетаемости, такая противоречивая, центробежно-центростремительная структура резко усиливает рост всей семантики текста.

В настоящей статье я постараюсь провести сравнительный анализ двух текстов одной эпохи с точки зрения функционирования в них жанра фрагмента. Первый текст — «Щебет весенних» Елены Гуро, вышедший в сборнике *Союз молодежи* (1913). Второй — «Охотник Уса-гали»⁸ Велимира Хлебникова, вышедший в сборнике *Трое* (1913).

Я буду рассматривать предложенные тексты по четырем основным, приписываемым фрагменту признакам:

1. краткость, образная сгущенность и композиционная компактность малой единицы текста;
2. стилистическая пестрота, ломкость и хрупкость словесной ткани, прозрачность слова;
3. незаглавленность, открытость зачинов и концовок, неполнота единиц высказывания, разомкнутость сюжета и присутствие пропусков;

4. монтажность, сочетание несочетаемого: сдвиг как прием соотношения текста и контекста.

«Щебет весенних».

Заголовок: Рассматриваемый фрагмент озаглавлен. Однако заголовок имеет вид незавершенности и дается в предельно открытой форме⁹. Оказиональная субстантивация и остранение в словоформе «весенних» придает заглавию оттенок загадки. Читателю непонятно, с первого взгляда, о чем идет речь: о птицах ли, людях или иных одухотворенных существах. Здесь наблюдается явное отталкивание автора от антропоцентрической точки зрения и мироощущения и, вместе с тем, налицо яркая, чувственная образность. В слуховом восприятии возникает образ пробуждения весны, весенние голоса в природе, звукоподражательные «щебет», «щебетание». В итоге обрисовывается авторское уподобление человека природе, а не наоборот. Заголовок подсказывает читателю смысловой стержень общей структуры фрагмента, построенного на щебечущих репликах героинь.

Структура: Высказывание открыто, в тексте нет формальных зачинов и концовок. Текст состоит из двух коротких, как будто бы не связанных между собой сегментов. Это два случайно подхваченных и достаточно бессвязных разговора, ведущих «из ниоткуда в никуда». Случайность реплик подчеркивается отрицательно-вопросительной формой «не правда ли...». Адресат не определен, не определен и говорящий; между говорящим и адресатом чужеродные официальные обращения, например, «господа» или «Вы — повесившийся на черной мысли!», которые выпадают из общего задушевного стиля беседы. Не раз реплики начинаются с «и...», словно вырванные из потока сознания.

Повествование ведется от 3-го лица, но точка зрения иногда единичного повествователя «я», иногда коллективного «мы». Текст построен на намеках, на значимых смысловых лакунах:

1 В квадрате затененной дачной комнаты а-а-ах — широко!¹⁰ (С. 346)

2 У тебя кисейная хрупкая рубаха, у тебя шнурочек из зеленого бисера вокруг горла, и кого так любят, тот... (С. 347).

В первом сегменте наблюдается отсутствие внешней динамики. Действие происходит в сознании и ощущениях говорящих; приводятся бытийные глаголы (или же глаголы в бытийной функции) — «развалились», «изрисован», «лежали и радовались», «опушили и зеленили». Инертность глаголов в первом сегменте подчеркивает порыв и стремительную динамику внезапного сворачивания сюжета во втором сегменте.

3 На ручей побежали — суровый и бешеный, и в мокрых хлопьях, и вихре просыпали <...> Сумасбродство же, Ей-Богу! (347).

Сюжет: Три героини, духовно близких друг другу, приехали ранней весной на дачу. Две из них — сестры, а одна почти сестра («найденная»). Они приехали в разное время («вчера» и «сегодня»)¹¹. Легли отдыхать, размечтались, разнежались. Кроме описания очевидной реальности, в сюжет вовлекается незаметная реальность, явно продиктованная сознанием живописца: блики солнца, игра теней, импрессионистический колорит вещей. Яркие внешние детали в описании одежды и нарядов даются в женском восприятии:

4. На ней была белая кисейная рубашка с черными бретельками, они мне казались не то норвежскими, не то шварцвальдскими (С. 346).

Сюжет разворачивается в направлении отвлеченной беседы на модно литературные темы. Приводится имя датского писателя Германа Банга. Беседа ведется на темы самые существенные: говорят о любви, смерти, бессмертии. При этом внимание на себя обращает символика цветовой гаммы Гуро, писателя-живописца: «зелена» или «красна» нить вокруг горла; потолок из «золота»¹². Героини срываются с места, бегут стремглав в весеннюю природу. Здесь наблюдается возврат автора к своей ранней тематике «Ранней весны».

Фабула: Фабула разворачивается вокруг основной темы — хрупкости жизни. Весна наступает, весеннее настроение, идет борьба, затем победа жизни над смертью:

5. И наша смерть только ошибка, неудача неумелых — потому что наследники инерции (С. 347).

Идет поединок духовного и телесного, динамичного и статичного. Жизнь человека уподобляется естественному природному циклу: весна несет в себе воскрешение живого. Поединок ведется от двух противоположных начал — женского («мы летаем в эфире») и мужского («Банг, повесившийся на черной мысли»).

6. Банг!.. Он не знает законов Духа, — над этой головой виснет неизбежность, и любовь его — убийство!

Но, если бы мы ворвались к нему!?

— Послушайте нас скорее! Зачем любить тяжело и кровью? Мы летаем в эфире! У нас есть дверь в солнце! И соснового изумруда целые глубины!

Мы носимся в эфире, Банг! Вы — повесившийся на черной мысли! (346–347).

Банг и Гуро противопоставляются также в поединке классического диалога учителя и ученика, превзошедшего своего мэтра: схематически освещается их разное мировоззрение и понимание творчества¹³. Обрывающуюся концовку второго сегмента можно истолковать с точки зрения фабулы как метафорическое самопожертвование, как добровольное приношение себя в жертву природе. Больные героини («я так слаба», «у тебя туберкулез») выбегают по холодной погоде («снег порывался бросать белых мух в открытую дверку») на улицу и бегут стремглав к ручью, к вешним водам:

7. На ручей побежали — суровый и бешеный, и в мокрых хлопьях, в вихре просыпали <...> Сумасбродство же, Ей-Богу! (С. 347).

На уровне фабулы криптограммой проходят также биографические мотивы: передача эстафеты, «светлое избранничество», тема последней весны. Гуро скончалась 23. IV. 1913 (6. V. н. ст.) на даче в Ууси-киркко¹⁴, текст датирован мартом 1913.

Стиль: Сюжетно рассредоточенное, скользящее повествование проходит потоком сознания, который подчинен, в основном, логике острого зрительного (внутреннего и внешнего) восприятия. Текст резко сфокусирован на эмоционально-чувственное восприятие читателя¹⁵. Импрессионистическая легкость, наводящая мысли на традицию Фета («Шепот, робкое дыханье...»), проходит стилеобразующим стержнем сквозь весь текст. Как стилистический прием используется также интимность женской интонации в диалоге: импульсивность, вздохи и восклицания, недосказанность, нагромождение вопросов, не ожидающих ответа, ласкательные и уменьшительные словечки, неологическая изобретательность.

8. Ты — пушковатый скромный луч, мой-Олли! Когда ты воскользяла на балкончик, видна стала на рыжей двери, и смотрела в изумруд ветвей (С. 346).

Далее, стилистически используется эмоциональность высказывания как некое взвинчивание и нагнетание настроения, словно повествователь хочет оторваться от земного притяжения. Восклицания используются также как средство монтирования. Смысловой сдвиг происходит на вздохе, звучит задыхающаяся «речь стакато», которая вторит основной теме текста, повторяющей: истекает срок — творите в любви ко всему сотворенному. Беглый обзор стиля фрагментарного повествования в «Щебете весенних» можно обобщить словами З. Г. Минц, которая считает, что поздние тексты Гуро — полистилистичны, автор «свободно владеет всеми языками искусства XX века, создавая из них неповторимый мир своего итогового произведения»¹⁶.

Теперь перейдем к рассмотрению текста Хлебникова. «Охотник Уса-гали» является частью авторского замысла, «Три охотника», задуманного Хлебниковым из трех самостоятельных кусков повествования на охотничью тему. Из трех сохранились лишь два — «Охотник Уса-гали» и «Николай» (Тв. 1986, 699).

«Охотник Уса-гали».

Заголовок: Текст озаглавлен и заголовок предельно однозначен¹⁷. «Охотник Уса-гали» — заглавие конкретное, в отличие от семантически расплывчатого заглавия Гуро. У Хлебникова одним заглавием сразу четко передается образ героя: определяются его пол, профессия и этническая принадлежность (не-русский, киргиз). Как у Гуро, так и у Хлебникова заглавие имплицитно дает читателю понять, что в самом тексте речь пойдет о природе.

Структура: У Хлебникова повествование в целом эпично и ведется от 3-го лица; в него вкраплены несколько реплик прямой речи. Точка зрения единичного повествователя; нарратив ведется безыскусно в духе очерка или местной хроники. Описательно-повествовательные сегменты, зачастую, начинаются с определения времени («в то время», «раз», «тогда», «между тем»). Действие развивается в широком многообразии временного и видового высказывания. Оно разрабатывается автором в разных пластах и скоростях, в возвратности и протекаемости глагольных функций. Например: «воспитывал», «охотился», «ползет», «просыпается», «будет жить», «окружила», «повернул», «свистнул», «были подкрасться, — на скаку сунуть», «делаешь», «пасется», «срываются», «уносятся» (Тв. 1986, 515–517).

В целом повествование стремится к завершенности и эксплицитности¹⁸. Общая связность текста оставляет впечатление высказанности. У читателя нет ощущения недомолвок или случайности зачинов и концовок. Однако при более пристальном рассмотрении абзацы все же, если не случайны, то и не с первого взгляда вписываются в общую логику повествования. Например переход от абзаца к абзацу заставляет читателя углубиться в мифопоэтический пласт повествования, иначе текст не открывается в целом.

9. Между тем прибавился ветер, и сильнее закачалось гнездо ремеза, похожее на теплую рукавицу, подвешенную к иве. Лунь, весь черный, с красивым серебряным теменем, проносится мимо. Вороны и сороки радуют как хорошая примета.

— Слышите? — рассказывают про пленную турчанку. — Она выходила в поле, ложилась, прикладывала голову к земле и, когда ее спрашивали, что она делает, она отвечала: «Я слушаю, как на небе служат обедню. Хорошо как!»

Русские стояли кругом. Здесь же Уса-гали, в стороне, что-то скромно ест. Он был хороший степной зверь. Урус построил пароходы, урус провел дорогу и не замечает другой, степной жизни. Неверный урус, гяур-урус (Тв. 1986, 517).

Несмотря на общий принцип монтажа, в котором автор оставляет ощутимые швы, текст Хлебникова собран и образно сгущен. Он как бы пульсирует от сосредоточенности к рассредоточенности. По сравнению с небольшим своим объемом, хлебниковский текст — предельно насыщен образами. Повествование стремится к динамике, текст изобилует глаголами, при чем вид глагола четко определяет отдельные сегменты текста как описательные или повествовательные. Временные пласты высказывания быстро и неожиданно сменяются. В первом абзаце, открывающем рассказ, динамика времени стремительно развивается от прошлого к будущему: «воспитывал», «охотился», «занимался», «уличали», «спрашивал», «увидев — ползет», «прижимает», «просыпается», «сидит», «подкрадывается», «смотрит», «подымается», «висит», «выбегает», «тянет», «достигают», «едет», «будет жить» (Тв. 1986, 515). Время изображается не только как реальное — прошлое, настоящее или будущее, но и как бытийное — мифическое или сказочное. Начиная с вмонтированного в текст куска «птичьей утопии» — повествование переходит в пласт времени мифического, т. е. бытийного, вселенского, утопического:

10. Таков Уса-гали. Белый конь пасется у стоянки. Стая витютней наносится ветром. Лебеди блеснули в глубокой синеве неба, как край другого мира. Белые стрепеты пасутся на песчаном бугру. Витютни, сидевшие в траве, вдруг срываются и уносятся. Рассказы, журчит беседа. Начинается вечерянка (Тв. 1986, 517).

Два последующих абзаца, седьмой и восьмой по порядку, проходят в том же времени. Девятый абзац переносит повествование в пласт времени сказочного, легенды и сказания.

11. — Слышите? — рассказывают про пленную турчанку. (Далее см. пример 9.)

Десятый абзац возвращает читателя к эпическому повествованию в реально-прошедшем времени, которым и начинается вся история о необычайном охотнике. Итак — время закрывается, окольцовывается.

12. Русские стояли кругом. Здесь же Уса-гали, в стороне, что-то скромно ест. Он был хороший степной зверь. (Далее см. пример 9.)

Последний, одиннадцатый абзац в структурном отношении стоит особо; это как бы мораль, нравоучение, предлагаемое повествователем, и не входящее в эпическую часть текста, а отсылающее к мифопоэтике автора, к раннему тексту «Зверинца». Воспроизводя образ гладиаторских боев, и намекая на возможность разрушения рабских отношений между человеком («цезарем вселенной», поработителем иных живых видов) и природой, просыпающейся и осознающей себя в крике диких гусей, повествователь завязывает концовку с заглавием. Этим самым он переносит весь текст на следующий уровень задуманного супертекста охотничьего триптиха. Здесь автор, как бы обрисовывая текст малой единицы одного фрагмента, дает внимательному читателю ключ к задуманному сверхтексту в его мифопоэтическом пласте.

13. Если вы прислушивались к голосам диких гусей, не слышали ли вы: «Здравствуй! Долженствующие умереть приветствуют тебя!» (Тв. 1986, 517).

Сюжет: Сюжет завязывается туго вокруг темы охоты. Описываются сцены из охотничьего быта, изумительная охотничья опытность и ловкость героя. Даются точные, в духе «Зверинца», наблюдения и характеристики поведения птиц и зверей, отношение между охотником и зверем. Русский быт, русское понимание природы приводится в сопоставлении с не-русским («урус», «киргиз», «турчанка»).

Фабула: Стержневой мыслью фабулы проходит понимание природы как обретенного и утраченного рая¹⁹. Хлебников превозносит идеально-гармонические отношения человека с природой, от которой цивилизованный человек отрешился. Им забыты глубинные законы природы. Охотник — связующее звено между вольной и приручаемой природой.

Костяком повествования служит симметрия, основанная на зеркальности мира — видимого и невидимого. Земное и неземное — живет по принципу отражения. Жизнь земная вторит жизни небесной, небо и земля служат общему делу природы. Так, турчанка слышит, словно праведник в китежской легенде, как на птичьем небе «служат обедню» (Тв. 1986, 517). В плане хлебниковской мифопоэтики речь здесь идет о понимании земного притяжения как основного препятствия в гармоническом слиянии человека с вселенной. Приземленные существа — тяжелее и неприспособленнее неприземленных. Например, рассказчик, вместе со своим героем-охотником с одной стороны описывает факт действительности, а с другой — иронизирует и высмеивает цивилизованного читателя, рассказывая, как Уса-гали погоняет хворостиной стадо дроф²⁰. Вместо ружья, опытному охотнику достаточно хворостины.

14. Раз его застали важно гнавшим хворостиной целое стадо дроф.
— Уса-гали, ты что делаешь?

— Крылья подмерзли, мало-мало продаю их, — равнодушно отвечал он. Это было во время гололедицы (Тв. 1986, 517).

В «гибком зеркале природы» особенно близко видится автору хорошо ему знакомый птичий мир. Это мир неба на земле, который рассказчик осмысляет как путь человека в новое будущее — «как край другого мира» (пример 10), когда человек, подобно птице, преодолеет свою земную тяжесть. Охотник — промежуточное звено между человеком и тварью. Это посредник-медиатор между двумя мирами: «Он был хороший степной зверь»²¹. В таком ракурсе фабула начинает резко разворачиваться с четвертого абзаца: описывается приручение орла, порывание с земным притяжением. Следующие сегменты текста условно можно назвать «птичьими странами» с их специфическими жителями, общим знаменателем которых является водный элемент: первую населяют дрофы, вторую витютни, лебеди и стрепеты (полыхание крыльев, ощущение воздуха), третью гуси, четвертую ремез и лунь. Это все птицы земноводные или живущие при воде. Далее указываются еще две птицы — ворона и сорока.

15. Вороны и сороки радуют как хорошая примета (Тв. 1986, 517).

Это переходный элемент, «не землеводные» птицы-вестницы, живущие при человеке, но приносящие ему вести из незнакомого, не прирученного птичьего мира. Центром фабулы становится идеальная гармония человека и твари: «Охотник Уса-гали» показывается в птичьем ореоле. Уса-гали приручил птиц. Птицы живут в симбиозе с человеком (пример 10). Здесь можно усмотреть желание автора уподобить своего героя Уса-гали Франциску Ассизскому. У Хлебникова наблюдается антропоцентрический симбиоз природы и человека, природы — под понимающим руководством человека. Из этого и мораль: человеку следует служить природе, природе — человеку. Распределять функции труда, т. е. повелевать должно не силой, а приручением и воспитанием. «Охотник Уса-гали» представляется как новый тип культурного героя XX века.

Стиль: Повествование семантически собрано; четкие, конкретные образы подчинены друг другу и образуют иерархическую цепь ярко выраженных превращений. Стилистика в целом ориентирована на приемы сдвига и монтажа. Как Гуро, так и Хлебникову свойственна полистилистичность: здесь можно встретить сказание («В то время чумаки ездили...»), анекдот («Раз его застали...»), пародию на легенду («Слышите? — рассказывают про пленную турчанку...»), где вместо русских странников, прислушивающихся к звонам Беловодья, дается образ пленной исповедницы ислама — турчанки.

Текст в целом сфокусирован на динамическое восприятие образа, переходящее плавно через границы отдельных смысловых сегментов. Последовательный нарратив не позволяет читателю выпасть из стремительно нарастающего разбега колеса превращений.

У Хлебникова нет рассредоточивающих, мимолетных импрессий, реплик, брошенных на ходу, как у Гуро. Чужая речь твердо вмонтирована в общую ткань текста. Текст чутко передает как эпическую, так и мифопоэтическую интонацию автора-повествователя. Интонация автора служит связующей амальгамой между отдельными смысловыми кусками текста.

Подытоживая и сопоставляя наблюдения над рассмотренными текстами Гуро и Хлебникова, можно сделать следующие выводы:

1. В тексте Гуро признак краткости присутствует; образность сгущена, однако, не собрана, а рассредоточена. Вместо выстраивания иерархического ряда автономных образов, Гуро, подобно художнику пуантилисту, стремится передать распыленными, зачастую не метафорическими, выразительными средствами²², а чистой цвето-свето-звуковой гармонией словарного колорита значимые состыковки разнородной образной ткани. Таким способом Гуро скорее «впрыскивает» в текст некое настроение и духовную напряженность, нежели строит упорядоченный кадр поэтических образов. Она явно рассчитывает на смешение выразительных элементов в восприятии читателя. Образы Гуро — невещественны и невесомы, они пребывают «в парящей легкости», как предметы в ее холстах; это — поэтика, аналогичная ее живописи «касания»²³. Или, как пишет Крученых, в творчестве Гуро вещи находятся «в воздушном беспорядке» (ИЛНК 1999: 189).

У Хлебникова также наблюдается признак краткости. Однако образная ткань не работает по принципу распыления, а по принципу обрисовывания, она предельно сгущена. Образ подгоняется к образу вплотную, как в постройке кирпич к кирпичу. У Хлебникова акцентируется собранность, у Гуро — рассредоточенность. Хлебников идет путем экстенсивным, Гуро — интенсивным.

2. Тексту Гуро присуща стилистическая и жанровая пестрота, которую Зара Минц приписывает мировоззренческой «полигенетичности»²⁴. Наблюдается расшатывание привычной логики, не громкое, как у Крученых, а скорее — минималистское. Это происходит за счет сдвига в чувственном восприятии.

Полистилистичность Хлебникова всецело подчинена мифопоэтической концепции. Хлебников как бы скрепляет одним центральным мифопоэтическим образом-преображением²⁵ каждый отдельный сегмент высказывания, обводит и закрепляет отдельные сегменты текста, а далее выявляет их и стягивает четкими зачинами и концовками.

Из подобных разностильных «глыб» он строит затем более объемное целое. И так до сверхповести.

3. У Гуро ориентация на открытость, расплывчатость зачинов и концовок. У Хлебникова текст собран и скреплен эпичностью повествования; пропуски и лакуны приходятся как бы на естественный водораздел мысли.

Заглавие у Гуро скорее правило, чем исключение; зато в самих заглавиях нередко наблюдается явная ориентация на открытость и расплывчатость. Открытыми остаются также зачины и концовки отдельных сегментов текста. Неискушенному читателю сюжет кажется разомкнутым, даже разорванным, в нем наблюдаются пропуски, семантическая двусмысленность и остранения. Как говорит сама Гуро в письме к Крученых, это — «полуявленная возможность» нового смысла: «Недовольство формой бросило меня теперешнему отрицанию формы, но здесь я страдаю от <...> недостатка того лаконизма подразумевания, который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность»²⁶. Так, например, концовка первого сегмента в «Щебете весенних»:

В квадрате затененной дачной комнаты а-а-ах — широко! И пол изрисован портретами властительных Кэтэваана и Кэтэвааны. Минуту дерутся. — «Я тебе дам властительных Кэтэваана и Кэ-тэваане»!!! (С. 346).

не только остраняет на уровне высказывания, но и вводит читателя в образно-остраненный мир теней, т. е. того реального мира, который в искусстве слова обычно остается незамеченным. Зато его замечают художники-живописцы.

У Хлебникова каждая малая единица текста — сегмент ли, абзац, — несмотря на свою открытость, или, быть может, — вопреки ей, является автономной частью нарратива. Ее можно изолировать от контекста, и она, даже в таком положении, будет в какой-то мере работать.

4. У Гуро наблюдаются сдвиги в соотношении текста и контекста. Например: финская среда — русский культурный текст. Соотношение текста/контекста оправдывается изнутри самим строением текста. Ярко выраженный принцип монтажа подсказывает читателю каждой своей строкой: «читай меня как будто я — иная»²⁷.

Эту принципиальную неопределенность художественного письма Гуро Топоров определяет следующим образом: «Оно несет в себе следы некоей неокончателности, фрагментарности, слабой детерминированности, предполагает разреженности и зазоры, между которыми склublяется некое звуко-смысловое облако, лишь отчасти проясняемое ритмическими доминантами»²⁸.

У Хлебникова монтаж как бы предопределен; автор проторяет свой путь в дисконтинууме текста словно слепец, предаваясь чуткости путеводителя-мифа.

Итак, если постараться определить к чему стремятся разноликие высказывания Гуро и Хлебникова, то можно сказать, что и те и другие тяготеют к представлению сознания поэтического «я» как длительности, как процесса непрерывного становления. Что же представляет собой длительность вне и внутри личности, когда «я» замечает отдельные состояния и «делит» — неделимое? Хлебников решает дилемму, выявляя формой фрагмента внутреннюю множественность, резонирующую внешней. Гуро — идущую изнутри собранную расфокусированность. Один идет по пути тела, другой — духа.

