

Т. А. Тернова

**“СЛОВЕСНАЯ ЖИЗНЬ” В СИТУАЦИИ СМЕНЫ
КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ
(Русский кубофутуризм)**

Ситуация рубежа веков спровоцировала радикальные изменения в мировосприятии современников и, как следствие, в художественной картине мира, зафиксированной в эстетических программах литературных групп первой трети XX в.

Мир в начале XX в. обнаружил себя неизмеримо более сложным, чем представлялся прежде: “Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.”, — пишет кубофутурист А. Крученых в статье “Новые пути слова”¹. По отношению к прежней позитивистской логической системе новое видение мира стало алогичным, принципиально негармонизированным, хаотичным.

В. П. Раков, возвращаясь к философской и эстетической традиции Серебряного века, вводит в современный литературоведческий обиход понятие “меон”. Под меоном он вслед за С. С. Аверинцевым понимает “дурное, неустроенное, бесструктурное, бунт вещества против устрояющей его формы <...> “не-сущее”².

Понятие меона подразумевает опровержение “риторико-классического дискурса” с его “установкой на рациональность высказывания и его жестко организованную структуру”³. В первой трети XX в. статика была ассоциирована прежде всего с системой мировидения, основанной на философских идеях позитивизма. Новое состояние мира укладывалось в определение “живая жизнь”⁴.

Определяя мир как смещенный с привычных пространственных и смысловых оснований, футуризм совпадает с общим направлением эстетического поиска Серебряного века. Тотальная потеря прежней системности как определяющего качества миропорядка зафиксирована в названиях трех статей А. Белого, написанных во время революции и начавшейся гражданской войны (“Кризис жизни”, “Кризис мысли”, “Кризис культуры”). Кризис осознан А. Белым как “нормальное и неизбежное состояние жизни”. Н. Бердяев писал о новом впечатлении от реальности как хаоса: “Ничего устойчивого больше не было. Исторические тела расплавились. Не только Россия, но и весь мир переходил в жидкое

состояние”⁵. Ощущение “бессвязности мира и раздробленности времени” стало доминирующим в начале XX века для А. Введенского⁶.

Идеолог итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти свидетельствует в “Манифесте футуризма” о желании представителей направления быть адекватными выразителями духа времени: “Мы познали новую красоту — красоту скорости: она дана нам в беге автомобиля, в аэропланном полете, мы должны воплотить ее в искусстве. Динамизм — основной принцип современности”⁷. С поставленной перед собой задачей — знаменовать собой настоящее и стоять у истоков будущего — соотносятся и самоназвание итальянского объединения (“футуристы”), и хлебниковская калька (“будетляне”). Название группы утверждает ее как новый канон, но не содержит идеи направленного движения, которое невозможно в условиях меона (“принцип нелинейности” является одним из основных понятий хаологии в интерпретации Л. Геллера⁸. А. К. Якимович достаточно точно определяет мироощущение первой трети XX века как “лабиринтное”⁹, расширяя характеристику патологии психики индивидуума (А. Бергсон, З. Фрейд) до характеристики эпохи. Определяющей чертой лабиринтного мироощущения становится для него смещение представлений о должном, ситуация, когда противоположные этические категории — добро и зло — оказываются не просто взаимно обусловленными, но легко трансформируемыми из одной в другую: “На пороге XX в. национальные культуры Европы всюду вырабатывали новое лабиринтное мироощущение. Речь шла о том, что блага цивилизации каким-то образом неотделимы от кошмаров цивилизации”¹⁰.

Футуристическая концепция слова напрямую обусловлена подобным мироощущением, в котором заложено неразличение начала и конца, части и целого.

Общим местом в современном литературоведении стало утверждение, что футуризм принадлежит к числу логоцентрических концепций начала XX в. Действительно, “слово как таковое” стало основным предметом размышлений уже в первых манифестах футуристов — “Пощечине общественному вкусу” и предисловии к сборнику “Садок судей-2”. В “Пощечине...” группа номинально обозначила факт своего существования и провозгласила наступление “зарниц Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова”¹¹. В Манифесте из сборника “Садок судей-2” кубофутуристы детализировали свою программу и объяснили ее центральные положения. Содержание Манифеста сконцентрировано вокруг Слова (“Мы выдвинули новые принципы творчества”¹²).

Футуризм, вслед за символизмом, воспринимает мир как

текст, слово приобретает миромоделирующие функции. Теоретики футуризма настаивают, что “словесная жизнь тождественна естественной, в ней так же царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают”. Слово становится моделью мира, в миниатюре оно представляет собой картину развития человечества, каждый этап (цивилизация) в рамках которой имеет фазу рождения, “детства”, “юности”, “зрелости” и смерти¹³.

В слове = мире, живущем по законам меона, одновременно присутствуют начало и конец, время и вечность. Слово выступает как мифологема, свернутый миф (одна из работ А. Ф. Лосева, к которой обращается и В. П. Раков, называется “Миф — развернутое магическое имя”¹⁴).

Становясь мифом, слово выходит из поля реальности (“конец”), созидая новую, художественную: “Мы можем отказаться от слова, как жизнедеятели, и тогда им воспользоваться как мифотворцем <...> слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова <...> критерий красоты слова — миф” (Н. Бурлюк, “Поэтические начала”¹⁵).

Задачей нового искусства на этом основании футуристы объявляют “слово, а не речь” (Н. Бурлюк, “Поэтические начала”¹⁶) — элемент, который уже содержит проект целого, равен ему: “Каждая буква — уже Имя” (Н. Кульбин, “Что есть слово”¹⁷). “Поэтическое слово чувственно”, оно “лишь настолько имеет значение для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств”. Слово заявлено у футуристов как свернутая схема художественной реальности, и потому они отказываются от прежнего “пути к слову” — “через мысль”, когда слово было целью, — и предлагают иной: от постижения части — к постижению целого, где слово становится одновременно и целью (слово = миру), и средством: “Через мысль шли художники прошлого к слову, мы же через слово к непосредственному постижению” (А. Крученых, “Новые пути слова”¹⁸). Похожую мысль высказывает Б. Лившиц в статье “Освобождение слова”: “Преимственность преимущественностью, но неужели всякий танец начинается от печки российского символизма? Неужели примат словесной концепции, впервые выдвинутый нами, имеет что-то общее с чисто идеологическими ценностями символизма?”¹⁹

В этой же логической системе — и отношение к подсознанию индивидуума, которое в восприятии футуристов оказывается связанным с коллективным бессознательным: “Чем истина субъективней — тем объективнее Субъективная объективность — наш путь”

(А. Крученых, “Новые пути слова”²⁰). Слово, созданное с опорой на подсознание, не может быть “понято” другим индивидуумом, но может быть прочувствовано им. Отсюда установка футуристов на намеренную непонятность (рациональную) их стихов: “Прилизанные символисты ужасно боятся, что их не поймет публика <...> мы же радуемся этому!” (А. Крученых, “Новые пути слова”²¹). “Мглистость, намеренно создаваемая семантическая темнотность” — следствие меона, явленного в стиле.

Слово, равное миру, получает свойства целого, в частности, способность к саморазвитию: “В настоящий момент у нас есть три единицы психической жизни: ощущение, представление, понятие (и идея), и начинает образовываться четвертая единица — высшая интуиция <...> В искусстве мы заявили: слово шире смысла” (А. Крученых, “Новые пути слова”²²). Этот футуристический тезис рожден меональностью мира, во всеобщем самодвижении фрагментов которого само наличие некоего общего “смысла”, определяющей идеи, актуальной для мира в целом, оказывается невозможным. В слове заключен “меональный”, бесконечно подвижный “уровень” — содержание. Выйти из-под власти меона, положить начало космизации позволяет форма. Еще А. Н. Веселовский пришел к выводу о тотальной, бесконечной изменчивости содержания и относительной устойчивости формы, радикальные изменения которой ведут к преобразованиям на уровне стиля. Таким образом, работа футуристов с формой призвана выработать такой ее вариант, который поможет преодолеть хаотическое самодвижение меона, “остановить мгновение”. Не противоречащей программе футуристов, в которой зафиксирована идея ненаправленного движения, оказывается поэтика импрессионизма. Показателен в этом смысле опыт Елены Гуро, которая так определяла содержание собственных текстов: “Легкие, чуть касающиеся до всего мысли”. С. Бирюков характеризует литературные опыты Е. Гуро: “Это своего рода благовествование самой жизни в ее начальном природном дрожании”²³.

Ж. Делез и Ф. Гваттари образно обозначили актуализированную в программе и художественной практике футуризма модель мира, лишённого единых ценностных оснований, как ризому — “особую грибницу, являющуюся как бы корнем самой себя”, “в ризоме нет участка, который был бы для какого-то другого участка корневым, осевым или находился бы по отношению к нему в метапозиции: все они одинаково принадлежат “субстантивному” множеству, не связанному с идеей единства”²⁴.

Следствием укоренившегося в первой трети XX в. представле-

ния о ризоматической конструкции мира становится актуализация работы с формой слова, долженствующей отражать хаос. Символисты призывали к “...тончайшей ювелирной работе над словом”²⁵, вменяли себе в обязанность “упражнять свою силу в сочтании слов”²⁶. Для представителей направления в формальных поисках отражалось стремление “сущее вочеловечить”, “рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение”²⁷, приблизить к высшему. Символизм понимал работу со словом как дар, вдохновенное творчество, ведущее к прозрениям. Космос (“иерархия текстов” (З. Г. Минц)) заявлен как изначально существующий, художественное пространство единожды структурировано и тем самым обеспечивает защиту от хаоса реальности. Поэт творит индивидуальный миф, встраивает “текст жизни” в “текст искусства” с его неизменной моделью, осмысляемой через категории “Небо” — “Земля”. По мысли М. Эпштейна, модернизм “был искусством эпохи, которая пыталась открыть истинную реальность”²⁸, а не продуцировать принципиально новую. Следовательно, поскольку схема мироустройства объявлена в символизме готовой, существующей, творящие функции слова оказываются ограниченными сферой личного и творческого пути художника. Слово становится не столько средством новой космогонии, сколько целью.

Представление о слове как о цели еще в большей степени обнаруживает себя в эстетических воззрениях акмеистов. Мир они понимают как готовый, не нуждающийся в кардинальном переустройстве-переосмыслении. Принимая мир, акмеисты принимают как данность и тайну этого мира, не пытаясь проникнуть за ее покров: “...непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении — нецеломудренны”²⁹. Они призывают “всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками”³⁰.

Работа со словом в условиях готового мира становится уже не творением в полном смысле слова, поскольку акмеистам предстоит искать присутствие высшего целеполагающего начала в явлениях вещного мира. Свой способ работы со словом они обозначают как ремесленничество. Ориентиром на пути к созданию новой, “мужской” поэзии для них служит “не идеалист-мечтатель Моцарт, а ремесленник Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира”³¹.

Гармония мира, представленного в художественной практике предшественников, воспринимается футуристами как нуждающаяся в радикальном преобразовании. Кубофутуризм, несущий “протест-

ный” дух авангарда, выстраивает свою программу на отталкивании от положений прежней эстетики. Объектами неприятия становятся для кубофутуризма равно классическая культура и культура символизма, воспринятые под общим знаком прошлого. Поскольку своей главной задачей кубофутуризм полагает ниспровержение культуры прошлого, которая реализует себя в определенном наборе знаков, легко объяснимым оказывается неприятие, проявляемое кубофутуристами к слову предшествующей литературы. Оно воспринимается как ложное, не отражающее сущности.

Вот что пишет по этому поводу А. Крученых в работе “Апокалипсис в русской литературе”, рассуждая о языке символистов: “Простое слово повторяют сто раз подряд фантазия убогая словарь ничтожный и вот — извиваются изламываются — все сделают чтобы преобразить мир по-своему вызвать чудо...” Русская литература представляется ему царством, “объятым конвульсиями сна”, где “люди разучились говорить и только по вечерам со сна свистят и енятся и някают... только и слышно гнусавое ени-ани, да пронизывающее уши: с-с-с...”

Итак, неприязнь направлена кубофутуристами, в первую очередь, против слова, и разрушение прежней целостности тоже осуществляется при помощи слова: “...баячи будетляне в своем творчестве уже исходят от других вещей, целей и замыслов” (А. Крученых, “Апокалипсис в русской литературе”³²).

Результатом разрушения становится меон, лишенный единой точки отсчета. Содержание как константный признак слова, отражающего изменчивый мир, оказывается невозможным, легко трансформируемым, а потому имеющим бесконечное многообразие воплощений: “Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма таким образом обуславливает содержание” (А. Крученых. “Новые пути слова”³³). Слово оказывается началом, гораздо более устойчивым, чем мир. Новая космогония начинается с разных способов работы со словом на уровне его формы. Отсюда, например, пространные размышления в декларации “Буква как таковая” о роли почерка в восприятии текста читателем. В тексте работы заявлено, что почерк связан с интуицией индивидуума, с его подсознанием, эмоциями: “...настроение изменяет почерк во время написания <...> Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те чары, которыми снабдил ее почерк в час “грозной вьюги вдохновения” “ (В. Хлебников “Буква как таковая”³⁴). В статье Н. Бурлюка “Поэтические начала” разворачивается идея “мир как текст”, речь идет о “значении расположения написанного на бумажном листе”, “о виньетке” и т. д.³⁵

О “поэтике растяжения и разрыва, выраженной при помощи таких знаков, как дефис, тире, отточия и т. п.,” где диссонанс есть стилевая имитация меона, пишет современный исследователь, обозначая ситуацию поиска нового³⁶. Именно в этом значении используется термин “диссонанс” в первых декларациях футуристов, обросший в ходе разработки исходных положений программы рядом синонимов. Так, Е. Гуро, подчеркивая смысловое и формальное новаторство своих стихов, использует глагол “кувырнуть” — поставить вверх ногами, А. Крученых называет диссонанс “сдвигом” (“Сдвигология русского стиха”³⁷). Это попытки описать новые качества формотворящего слова: “1) дисгармония (не плавность)”

2) “диспропорция,

3) красочный диссонанс,

4) диконструкция” (“Пощечина общественному вкусу”³⁸).

Новизна, как видим, связана с разрушением, с отрицанием уже бывшего: “До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный)”, “мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря” (А. Крученых, “Апокалипсис в русской литературе”³⁹). Диссонанс призван возродить восприятие мира, вернуть человека к себе самому: “Современные <...> баячи открыли: что неправильное построение предложений (со стороны мыслей и гранесловия) дает движение и новое восприятие мира” (А. Крученых, “Новые пути слова”⁴⁰). Наличие цели делает разрушение не бессмысленным. Так, в деконструкции оказывается заключенной новая космогония. Слово сохраняет творящую функцию.

Об этом писал Р. Якобсон. Для него обнажение знакового характера слова является конструктивным признаком авангарда: “Способ, которым означающее относится к означаемому, с одной стороны, и к денотату, с другой стороны, никогда не обнажался, семантические проблемы искусства никогда не выдвигались так провокативно, как в кубистических картинах, которые замедляют осознание трансформированного и затемненного объекта или даже сводят к нулю”⁴¹. На этом основании выделяются два периода в развитии авангарда: первый характеризуется установкой на означающее (отсюда работа со словом, ритмом), второй — вниманием к означаемому и, как следствие, созданием мировоззрения. Первый этап содержит в себе свернутую схему второго, второй хранит память о первом. В русском кубофутуризме оказались представленными обе стадии развития авангарда. Слово, существующее как

модель художественной реальности — текста, спроектированного по принципу лабиринта, одновременно несет и созидательное, и разрушительное начало. С одной стороны, оно делит реальность на фрагменты, обозначаемые отдельным словом или его составляющими (“формой, идеей, настроением”), с другой, слово моделирует мир.

С эстетикой диссонанса, целями и задачами его использования связано стихотворение А. Крученых “Памятник”, полемически направленное против пушкинско-державинского первотекста⁴². И в случае Пушкина, и в случае Державина поэзия вписывалась в уже готовую систему общественных координат. Поэзия воспринималась как несущая определенную этическую нагрузку и была призвана смягчить общественные противоречия. Г. Р. Державин видел свою заслугу в том, что

...в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласил,
В сердечной простоте беседовал о Боге
И истину царям с улыбкой говорил.

У Пушкина поэзия еще более ассоциирована с этикой, сохраняет связь с жизнью социума, но уже не стоит на службе государства:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу...

С точки зрения футуризма, произведение не может быть иллюстрацией этических посылок. Уже в ранней, с точки зрения истории футуризма, работе А. Крученых “Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму)” сделана заявка не только на разрушение прежней целостности, но и на создание новой системы мировидения, призванной существовать согласно законам эстетики, а не этики: “Мы даем новое искусство — без моралина и чертяковщины!”⁴³ Пересмотр этических оснований цивилизации — одна из важных составляющих наполнения понятия “лабиринтное мироощущение первой трети XX в.”: “Мысль рубежа веков была знакома с тем странным обстоятельством, что этически высокоценные вещи (прогресс, благосостояние, демократия и пр.), обеспеченные технологией и превозносимые за свои гуманные измерения, приносят с собой такие разрушительные силы, которых до толе люди не знали”⁴⁴.

Отношение к миру у русских футуристов сугубо эстетическое: поэзия “за исключением отправной точки не поставляет себя миру, не координирует с ним никак <...> все остальные точки ее

возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными” (Б. Лившиц, “Освобождение слова”⁴⁵).

Подмена действительности художественной реальностью, которая произошла в русском футуризме (и авангарде в целом) — адекватная и радикальная реакция на кризис мировидения в начале XX в., следствием которого Р. Нойгаузер называет “неприятие существующей общественной системы норм, которая воспринимается как фиксированная и нуждается в разрушении”. “Ощущение кризиса влечет за собой желание разрушить существующую систему норм, что, в свою очередь, проявляет себя в adolescentном поведении авангардиста, радикальном образе мышления и творчества”⁴⁶.

Своим вкладом в конструируемое будущее А. Крученых видит разрушение прежней нормативности. Разрушение предполагает грядущее созидание:

уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
не надо мне цветочных бань
и потолке зари чуть гаснувшей

про всех забудет человечество
придя в бюджетянские страны
лишь мне за мое человечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
ни даже рук — увы! —
а лишь на полушариях коленца...⁴⁷

Речь в стихотворении идет и о новом представлении об эстетическом. “Красивостям”, гармонии символизма противопоставлен слом, диспропорция, несистемность. Показателен в этом смысле опыт Д. Бурлюка. В. А. Сарычев отмечает в его поэзии “установку на антиэстетизм (обратная форма эстетизма символистов, своего рода эстетизм, поставленный с ног на голову”⁴⁸). Пафос поэзии Д. Бурлюка отражен в стихотворении “ПЛАТИ — покинем НАВСЕГДА уюты сладострастья...”:

Душа — кабак, а небо — рвань
ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА
а красота кошунственная дрянь⁴⁹.

Утверждение неэстетического лежит в основании созидания новой гармонии противоположного — хаосмоса. Выход к ней зафиксиро-

ван в опытах Д. Бурлюка с пародийной стилизацией, которая является одним из наиболее частотных приемов его лирики:

Ушел и бросил беглый взгляд
Неуловимого значения
И смутно окрылился зад
Им зарожденного влечения.

В данном случае два блока понятий, соотнесенных с символистской и футуристической эстетикой, противопоставлены друг другу как теза и антитеза. Еще более показательны примеры фрагментов лирических текстов Д. Бурлюка, в которых “архаические (“высокого” стиля) и подчеркнуто грубые или обиходно-прозаические слова и обороты <...> перемешиваются в едином потоке. Если при этом ломается синтаксис и снимается пунктуация, то это даже не поток, а “словесная масса”. В “непрерывности словесной массы”, подчеркнутой отсутствием знаков препинания, футуристы видели космическую сущность”⁵⁰. “Погружение в стихию языка для них — это “не архаика, а практика космологии, не допускающая для себя никакого измерения временем”, — утверждал Б. Лившиц в мемуарах “Полутороголазый стрелец”⁵¹.

Футуристы запечатали мир с принципиально новым, дискретным, нелинейным временем и пространством, которое в перспективе может быть структурировано:

Плывет копящий стеарин,
Вокруг безмерная Россия,
Необозначенный Мессия
Еще не созданных годин
(Д. Бурлюк⁵²).

Акцент с разрушительной функции слова может сместиться на созидательную. В статье “Капля дегтя” В. Маяковский фиксирует изменение внутреннего наполнения задачи, поставленной футуристами перед собой, произошедшее на излете футуристического движения: “Первую часть нашей программы — разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего”⁵³. В. Маяковский считает возможным участие футуризма в социальных преобразованиях: “...голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди”⁵⁴. Речь здесь идет уже о футуризме ЛЕФа, смыкающем, в отличие от кубофутуризма, художественный проект и социальную реальность.

В рамках футуристической концепции, прокламирующей разрушение как первый акт грядущего созидания, реализуется определя-

ющая установка авангарда: “Он разрушает систему норм, чтобы ее снова возобновить. <..> Авангардный текст предполагает наличие нового понимания мира и природы, нового представления о человеке, нового понимания роли автора, новой концепции отношений “автор” — “читатель”⁵⁵.

Двери в новую художественную реальность открывает заумный язык. Обращение к созданию зауми футуристы считают закономерным: в ситуации, когда “сдохли не одни эпитеты, а все слова”, “у поэзии остался единственный... почетный выход не употреблять выживших образов эпитетов и слов — перейти к заумному языку” (А. Крученых, “Декларация слова как такового”⁵⁶).

Заумное слово в представлении В. Хлебникова и А. Крученых обращено к праосновам мира, должно уничтожить налет цивилизации. Мир должен вторично родиться из хаоса: “Радость первого наречения” — задача нового искусства: “Художник, как Адам, дает новые имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и изнасилованное. А поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена” (А. Крученых, “Декларация слова как такового”⁵⁷). В. П. Раков отмечает, что в заумных текстах “прослеживается некое телеологическое задание”.

Мир как бы ждет быть названным, реалья жаждет быть определенной в слове. Один из характерных примеров такого рода содержится в рассказе Е. Гуро “Договор” из книги “Небесные верблюжата”: “Впереди в просветах еловых вершин бархатная, расплавленная заря. Безмолвие — ее голос. Она — знак, обращенный к тебе, — и в этом уже состоит договор... Приложи палец к губам! Шш-шш...”⁵⁸. Природа — знак, который нуждается в раскодировании. Природа не полна без присутствия человека. Человек, по Е. Гуро, приходит в мир открытым для природы, как ее часть. Он слышит крики “невидимых <..> что свистят у тебя в ушах” (см. Рассказы “Вася”, “Дети солнца” и др.). Под влиянием социума по мере взросления он перестает “вскидывать высоко голову с расплетенной гривой”, утрачивает естественность. Он уже не довольствуется внутренней жизнью, становится объектом чужих оценок: “Стыдишься, ходя по саду, плакать, молиться перед кустом жасмина или березы в белые ночи!” Залог гармоничного существования мира — синтез социального и природного, рационального и интуитивного.

Обращение к детству — своеобразный вариант поиска истоков мира, попытка его реконструкции на новых основаниях. “Заумные” эксперименты Е. Гуро сориентированы на воспроизведение структуры детской речи. Е. Гуро фиксирует моменты, когда из

фрагментарного восприятия мира рождается целое текста. Эту искомую целостность создает слово: “От счастья летнего рождаются слова:

Прудик, водик,
бродик,
верблюдик,
растерятик,
пароходик.

А пароходик со звонкой, красной Американской полосой сегодня утром видели с балкона”⁵⁹.

Заумь — то, что соединяет концы и начала, лежит за пределами ума (но не “вне”, а “после” него) и одновременно до возникновения смыслов. Заумь должна обеспечить искомый синтез “запаха и слова” (Н. Бурлюк, “Поэтические начала”⁶⁰), формы и содержания, слова и музыки, слова и живописи: “В начале — чистое слово, без примеси (музыки, пластики, философии). В будущем — синтез (конец)” (Н. Кульбин, “Новый цикл слова”⁶¹).

Заумь обеспечивает путь от подсознания каждого к коллективному бессознательному. В программной статье “Наша основа” В. Хлебников пишет об ориентации зауми на “древний разум”, на эпоху, когда человечество не выделяло себя из космического целого, язык был началом, объединяющим людей. “Общеславянское слово” должно стать “подобием доломения Лобачевского”, “обращаться через голову правительства прямо к народу чувств — прямой клич к сумеркам души”⁶².

Не связанная с жизнью социума, заумь самой своей непредсказуемостью, кроющейся за тайной индивидуальности, иллюстрирует хаотичное, несистемное с прежней точки зрения состояние мира. “Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь)” (А. Крученых, “Декларация слова как такового”⁶³).

Художественным воплощением теории заумного языка и тем самым событием, завершающим и воплощающим теоретические искания футуристов, можно считать творчество В. Хлебникова и особенно поэму “Ладомир” (1920 г.). Ее название воспринято в фундаментальном труде В. П. Григорьева “Будетлянин” (М., 2000) как “яркий хлебниковский неологизм с примерным значением ‘будущая мировая гармония, ‘мировое здоровье’, имя мира, в котором осуществились мечты человечества’ ”⁶⁴.

Р. В. Дуганов квазиэтимологически трактует центральное понятие текста: “вос-стание” он прочитывает как “восстановление и возрождение”⁶⁵. Основание для такой трактовки дает сам текст. Революция воспринята у В. Хлебникова не в социальном, а в мистериальном плане. За революционным разрушением должна прийти гармония мифа:

Где Волга скажет “лю”,
Янцекянг промолвит “блю”,
И Миссисипи скажет “весь”,
Старик Дунай промолвит “мир”,
И воды Ганга скажут “я”,
Очертит зелени края
Речной кумир⁶⁶.

В эпизоде нового первотворения мира из воды, традиционно трактуемой в рамках мифопоэтики как хаос, противостоящий гармонии суши⁶⁷, воспроизведена структура мифологического пространства:

Всегда, навсегда, там и здесь,
Всем все, всегда и везде! —
Наш клич полетит по звезде⁶⁸.

По масштабу деяния переустройство мира, совершенное человеком, равно божественному первотворению:

И небоскребы тонут в дыме
Божественного взрыва⁶⁹.

Религия воспринята “живыми” как статичное начало, канон, источник догматов (наряду с государственной иерархией и позитивистской наукой):

Когда сам бог на цепь похож,
Холоп богатых, где твой нож?⁷⁰

Бог теперь не источник гармонии, но вершитель хаоса, он не творец, но созерцатель:

И по небу почерк палаческий,
Опять громовые удары,
И кто-то блаженно дураческий
Смотрел на земные пожары⁷¹.

Неотмененное положение Бога наверху парадигмы “Верх — Низ”, “Небо — Земля” оказывается несущественным из-за произошедшего переосмысления составляющих ее категорий: теперь “Верх”, “Небо” становится источником дисгармонии, в то время

как на “Земле”, “Внизу” рождается новый космос (см. В. Маяковский, “Мистерия-буфф”).

Как созидательная, гармонизирующая сила в поэме воспринято искусство — предельно субъективное, с точки зрения русских футуристов, начало. В поэме декларировано право каждого на индивидуальное миро- (мифо-) творчество посредством искусства. Речь идет о творящем начале, заложенном в искусстве без разделения на его виды (синтез):

Где Юнона с Цинтекуатлем
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо,
Где Ункулункулу и Тор
Играют мирно в шашки,
Облокотясь на руку,
И Хоккусаем восхищена
Астарта, — туда, туда!⁷²

Средство, избранное Хлебниковым для пересотворения мира, но понимаемое как не единственное (возможны в этом качестве мазок художника, звук), — слово. Создание синтезированного, гармонизированного мира, не знающего разделения на народы и религии (отрывок иллюстрировал приемлемое в данном случае дохристианское многобожие) начинается с деформации названий государств:

Упало Гэ Германии.
И Русских Эр упало.
И вижу Эль в тумане я
Пожара в ночь Купала⁷³.

Переустроенное будущее будут созидать “те юноши, что клятву дали / Разрушить языки”. Человек станет властелином мира, судьбы: “И рок, слетевший к изголовью, / Наклонит умный колос ржи”⁷⁴. “Творяне” “с Трудомиром на шесте” единственно адекватны новому состоянию мира, существующего в “пространстве Лобачевского”, которое им тоже подвластно:

Это Разина мятеж,
Долетев до неба Невского,
Увлекает и чертеж
И пространство Лобачевского⁷⁵.

Меон оказывается осознанным в качестве новой нормы, “усмиренным”. “Ладомир” В. Хлебникова становится завершением футуристической миропреобразовательной программы, служит доказательством того, что благодаря футуристической концепции слова

искусство, по словам А. Крученых, “не суживается, а приобретает новые поля”.

¹ Русский футуризм. М., 2000. С. 50.

² Раков В. П. Миф, меон и Логос: Риторическое слово в художественном произведении и письмах А. Ф. Лосева из лагеря // Серебряный век. Потаенная литература: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 1997. С. 186—187.

³ Он же. Релятивистская поэтика Серебряного века: подступы к проблеме // Потаенная литература П. Иванова, 2000. С. 79.

⁴ Мущенко Е. Г. “Живая жизнь” как эстетическая универсалия Серебряного века // Филологические записки. 1993. Вып. 1. С. 41—49.

⁵ Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 164—165.

⁶ Кузнецов П. Реквием по авангарду // Звезда. 2002. № 2. С. 218.

⁷ Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 475.

⁸ Геллер Л. Замятин и постмодернизм // Кредо. 1995. № 10—11. С. 10—22.

⁹ Якимович А. К. Реализмы XX века. М., 2000. С. 7.

¹⁰ Там же.

¹¹ Русский футуризм. С. 41.

¹² Там же. С. 42.

¹³ Шпенглер О. Закат Европы 2000. М., 1994.

¹⁴ Раков В. П. Указ. соч.

¹⁵ Русский футуризм. С. 57.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 45.

¹⁸ Там же. С. 50.

¹⁹ Там же. С. 55.

²⁰ Там же. С. 53.

²¹ Там же. С. 51.

²² Там же. С. 50.

²³ Бирюков С. Е. Поэзия русского авангарда. М., 2001. С. 97.

²⁴ Курицын В. Русский литературный посмодернизм. М., 2001. С. 16.

²⁵ Белый А. Критика, эстетика, теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 14.

²⁶ Там же. С. 233.

²⁷ Брюсов В. Я. Диалог о футуризме. Здравое смысла тартарары. Литературная жизнь Франции // Собр. соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 29.

²⁸ Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вв. М., 1988. С. 246.

²⁹ Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизм // Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 174.

³⁰ Там же. С. 175.

³¹ Мандельштам О. Э. О природе слова // Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 259.

³² Русский футуризм. С. 34.

³³ Там же. С. 54.

³⁴ Там же. С. 59.

³⁵ Там же. С. 56—58.

- ³⁶ Раков В. П. Миф, меон и Логос. С. 79.
³⁷ Русский футуризм. С. 44.
³⁸ Там же. С. 41.
³⁹ Там же. С. 34.
⁴⁰ Там же. С. 51.
⁴¹ Якобсон Р. Работы по поэтике М., 1987. С. 57.
⁴² Сарычев В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы. Липецк, 2000. С. 17.
⁴³ Русский футуризм. С. 51.
⁴⁴ Якимович А. К. Указ. соч. С. 4.
⁴⁵ Русский футуризм. С. 55.
⁴⁶ Neugausser R. Авангард и авангардизм // Umjetnost rigeci. Zagreb, 1981. С. 6.
⁴⁷ Сарычев В. А. Указ. соч. С. 17.
⁴⁸ Там же. С. 32.
⁴⁹ Поэзия русского футуризма. СПб, 1999. С. 113.
⁵⁰ Там же. С. 21.
⁵¹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 488.
⁵² Поэзия русского футуризма. С. 113.
⁵³ Русский футуризм. С. 61.
⁵⁴ Там же. С. 61.
⁵⁵ Neugausser R. Указ. соч. С. 6.
⁵⁶ Русский футуризм. С. 44.
⁵⁷ Там же.
⁵⁸ Гуро Е. Соч. Oakland, 1996. С. 230—231.
⁵⁹ Там же. С. 256.
⁶⁰ Русский футуризм. С. 57.
⁶¹ Там же. С. 45.
⁶² Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. В. Проза поэта. М., 2001. С. 186.
⁶³ Русский футуризм. С. 44.
⁶⁴ Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000. С. 329.
⁶⁵ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.
⁶⁶ Хлебников В. Ладомир // Хлебников В. Избранное. СПб., 1998. С. 340.
⁶⁷ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
⁶⁸ Хлебников В. Ладомир. С. 328.
⁶⁹ Там же. С. 331.
⁷⁰ Там же. С. 324.
⁷¹ Там же. С. 326.
⁷² Там же. С. 332.
⁷³ Там же. С. 326.
⁷⁴ Там же. С. 341.
⁷⁵ Там же. С. 322.