

Модели мира в литературе русского авангарда

© 1992, Хольтхузен И.

Термин «модель мира» по своему происхождению связан с культуроведением и ввиду этого может служить интегральному пониманию структурных констант любой культуры, а далее пониманию структурного единства творения искусства в рамках данной культурной формации.

Художественная модель мира по своему существу во многом противоречит так называемой глобальной модели мира, поскольку она оспаривает ценности, признаваемые обществом, поскольку выражает свою новую иерархию ценностей, поскольку оспаривает самые основы ценностей и мирового порядка в целях полемики или сатиры, в целях творческой игры или в целях утопических переделок.

В таких случаях нередко возникают или праздничный мир, или голый мир, или безумный мир, или мир наоборот. Как система всевозможных переходов и превращений художественная модель мира является системой определенной структурной амбивалентности с преобладанием соответственных функций, которые могут простирались от резкой полемики до игры слов.

Моделировать мир – это для художника скорее всего бессознательная деятельность, и поэтому модель мира как таковая может совсем ускользнуть от внимания исследователя. Тезис настоящей статьи, однако, сводится к следующему: у художников в известные исторические эпохи перелома ощущается необходимость открыто разбирать вопросы мироздания, вопросы мирового порядка и вопросы мировой судьбы, то есть роковые вопросы всего человечества. Такой переломной эпохой, несомненно, является время до и после первой мировой войны, эпоха европейского авангарда.

У всех моделей мира есть, конечно, своя топология, свое членение пространства. Как первый пример беру четыре страны света, которые в известном смысле предопределяют культурно-историческое сознание народов. Особенно характерным для русского авангарда здесь является уничтожение традиционной противоположности Востока и Запада, Азии и Европы. Апокалипсическая тема монголизма, резко выделяющаяся в творениях Андрея Белого и в идеологии «Скифов», сменяется темой мудрого, миролюбивого и даже благочестивого Востока – Азии как первой страницы в «Единой книге» земного шара¹.

В поэме «Война и мир» Маяковского важнейшие континенты или страны света уподобляются волхвам с Востока, которые человеку приносят свои дары как раз по примеру волхвов из Евангелия:

«В холоде севера мерзнущий,

Африки солнце тебе!»

«Африки солнцем сожженный,

тебе,

со своими снегами,

с гор спустился Тибет!»²

Снеговые горы, конечно, следует рассматривать как символ чистоты, и центральный хребет Азии, как мы еще увидим, не случайно назван страной света.

В поэме «Ладомир», как известно, Хлебников свою фразу «люблю весь мир я» разбивает на пять слогов и распределяет ее на пять голосов пяти центральных рек Востока и Запада:

Где Волга скажет «лю»,

Янтцекиянг промолвит «блю»,

И Миссисипи скажет «весь»,

Старик Дунай промолвит «мир»,

И воды Ганга скажут «я»...

Главные реки земного шара таким образом превозносятся до сакральной сферы, подобно райским рекам, и кроме того, нужно и здесь указать на возможность ритуального очищения в воде.

В стихотворении Хлебникова «Единая книга» реки даже становятся «шелковинкой-закладкой» в книге мира, «где остановился взором читатель». В частности, упоминаются «Волга, где Разину ночью поют», «желтый Нил, где молятся солнцу», Янцзекиянг, Миссисипи, Ганг, Дунай, Замбези, «бурная Обь, где бога секут» – очевидно, символ шаманизма – и, в конце концов, «Темза, где серая скука».

В поэме Маяковского «Война и мир» обнимаются две реки, которые равным образом являются жертвами кровавой войны: Рейн и Дунай. Особенно на себя обращает внимание мифопоэтическое олицетворение рек

Это Рейн

размокшими губами лижет

иссеченную миноносцами голову Дуная.

В результате подобных превращений материки и реки в модели мира русского авангарда становятся символами всеобщего примирения и взаимной любви. Сила любви после мировой войны Маяковскому кажется столь великой, что ему даже мерещится примирение Христа с братоубийцей Каином:

Земля,

откуда любовь такая нам?

Представь –

там

под деревом

видели

с Каином

играющего в шашки Христа.

Эту картину мирной игры, очевидно, отсюда взял Хлебников, который позднее в своей поэме «Ладомир» изображал кумиров прошлого, объединенных в дружеском коллективе:

Где Ункулункулу и Тор

Играют мирно в шашки,

Облокотясь на руку...

Было бы, конечно, неразумно представить себе модель мира у авангарда как картину всепобеждающей любви. Доминирующий конфликт просто переходит с одного уровня на другой, например, на семантическую категорию юности и старости, на антагонизм возрастов. Мы хорошо знаем, что в сознании авангарда подъем новых сил связан с понятием молодой эры. «У меня в душе ни одного седого волоса», – так говорит Маяковский в начале поэмы «Облако в штанах», – «иду – красивый, двадцатидвухлетний». В то же самое время всюду недостает – из перспективы самих молодых людей – простого человеческого слова.

Вспомним строки Маяковского 1916 года из стихотворения «Надоело»:

Нет людей.

Понимаете

крик тысячедневных мук?

Душа не хочет немая идти,

а сказать кому?

В тот же самый год войны Хлебников пишет в своем «Письме двум японцам», являющемся чисто поэтической декларацией:

«Старшие возрасты не умеют выдавить из себя достаточно честности по отношению к младшим, и во многих странах эти последние ведут жизнь константинопольских собак».

В том же самом письме Хлебников говорит о «кольце юношей», объединившихся не по соседству пространств, но в силу братства возрастов, и предлагает создание «Собора Отроков будущего».

Нельзя не вспомнить в связи с этими высказываниями, что Маяковский еще в 1915 году характерную метафору собаки перенес на уровень поэтической метафоры в стихотворении «Вот так я сделался собакой».

Манифест Хлебникова «Труба Марсиан» 1916 года с присущим тогда футуристам сарказмом характеризует так называемые «старшие возрасты»:

«1. Как освободиться от засилья людей прошлого, сохраняющих еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц. Мы осуждены завоевать мерой и временем наши права на свободу от грязных обычаев людей прежних столетий.

2. Как освободить быстрый паровоз младших возрастов от прицепившегося непрошеном и дерзким образом товарного поезда старших возрастов?»

Для модели мира здесь существенно, что у Хлебникова мир пространства противопоставляется мере и времени по аналогии противоположности старших и младших возрастов. «Мера» здесь вовсе не случайно упоминается как двойник времени, что хорошо показывают математические исчисления Хлебникова в брошюре «Время мера мира», напечатанной в 1916 году.

В рамках этой статьи, конечно, нет возможности разбирать сложную философию времени, построенную на числах, на уравнениях и на сложной системе прогнозов будущего. Нельзя, однако, не считаться с тем, что модель мира у Хлебникова разворачивается преимущественно на уровне времени (прошлого – будущего). Ключом для понимания такой модели несомненно являются так называемые «Предложения» Хлебникова из того же 1916 года:

Законы быта, да сменяются уравнениями рока

Персидский ковер имен, государств да сменится лучом

человечества

Мир понимается как луч. Вы – построение пространств.

Мы – построение времени.

Луч – это скорость света как символ времени, персидский ковер – это ткань пространственного мира в его пестроте и в его «грузе». Отсюда у Хлебникова в поэме «Ладомир» дифирамбы «кривым» Лобачевского, то есть «воображаемой геометрии» Лобачевского, и в том же духе поэт завершает «Трубу Марсиан» многозначительной фразой: «Под видом груза, прицепленного к нашей свистящей надменно грезе заячьим способом провозится грязь донебесных людей!»

Целая фраза построена и окрашена по законам поэтики Хлебникова, где так называемое «внутреннее склонение», то есть вариация коренного гласного, семантически особенно ощутимо: груз – греза – грязь. В данном случае таким образом возникает целая псевдопарадигма, которая охватывает коренную оппозицию груза и грезы.

Соотношением луча и грезы у Хлебникова моделируется своеобразный, полуфантастический мир. В своей статье «Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова» Р. Дуганов недавно писал: «Если у Блока мир есть путь, если у Маяковского мир есть вещь, то хлебниковский мир есть молния... Молния (со всеми ее мифо-поэтическими модификациями: огонь, свет, луч, взрыв и т. п.) является у него и первообразом мира, и принципом всеобщего единства, и архетипом поэтического слова» ³.

Я вполне согласен с этими выводами советского ученого, но в то же время нужно иметь в виду, что модель мира не исчерпывается ни метафорой, ни ее модификациями. Модель мира – это скорее всего открытая моделирующая система различных поливалентных знаков – элементов человеческого мышления и человеческого языка.

Мне кажется, что здесь было бы целесообразным показать, какие положительные правила для человека порождает новое и своеобразное хлебниковское измерение пространства. Прежде всего нужно отметить, что это чистое пространство без каких-либо границ, без суверенитета отдельных групп человечества в пространстве. В утопических «Предложениях» Хлебникова 1916 года читаем: «Внести новшество в землевладение, признав, что площадь землевладения не может быть менее поверхности земного шара. Так решаются споры государств между собой».

Характерно для этой модели мира, что единственная пространственная мера – земной шар, а не государство (вспомним образ персидского ковра имен и государств). В связи с этим всем людям гарантируется полная свобода передвижения и повсеместного проживания: «Преобразование жилищных прав, право быть собственником комнаты в неопределенном городе с правом постоянно

менять место (право на жилище, лишенное пространственного определения). Летающее человечество не ограничивает своих прав собственности отдельным местом».

Коллективное общественное владение пространством – это начало будущего у Хлебникова, принцип «Людостана» или «Ладомира», и совершенно логично, что должностные управляющие сверхгосударством исполняют так называемые «геагоги».

Не менее конкретно, как известно, Хлебников описывает архитектуру будущего. В его декларации «Мы и дома. Мы и улицетворцы», которая открывает его книгу «Кол из будущего», говорится: «Мы, сидящие в седле, зовем: туда, где стеклянные подсолнечники в железных кустарниках, где города, стройные как невод на морском берегу, стеклянные как чернильница, ведут междуусобную борьбу за солнце и кусок неба, будто они мир растений; «посолонь» ужасно написано в них азбукой согласных из железа и гласных из стекла!»

Дома похожи на решетки, в которые вставляются стеклянные комнаты или «переносные каюты с кольцом для цеппелинов», а города уподобляются неводу на морском берегу.

Решетка и невод принадлежат к центральным метафорам-символам из поэтики Хлебникова, так что город будущего, или Солнцестан, является не столько утопической мечтой в области архитектуры и техники, сколько поэзией и мифотворчеством. Солнце у Хлебникова (и между прочим, вообще в поэзии авангарда) стоит в центре конкретной утопии будущей жизни. В лице египетского бога Ра солнце связывает такие для Хлебникова характерные темы, как судьба Степана Разина и – опять же – реки земного шара: желтый Нил и Волга (см. особенно поэму «Хаджи Тархан»).

Гораздо важнее, однако, для данной модели мира, что утопизм Хлебникова никогда не исчерпывается простой научной фантастикой, что он не теряет связи с вечной жизнью природы, со всеобщей пластикой бытия и с единым поэтическим космосом. Вспомним дома-подсолнечники, где стекло напоминает чернильницу поэта, а строительный материал уподобляется азбуке из железа и стекла. Мир является не только «лучом», но в равной мере и творимой поэзией.

Близость утопии Хлебникова к архетипам мифического существования человека обуславливает многочисленные поэтические превращения в метафорическом плане. Подобных превращений, пожалуй, не меньше у Маяковского, но с той разницей, что метаморфозы у Маяковского чаще всего вызваны полемикой или пародийно-иронической позицией автора. Повсюду заметна ироническая, а порою и сатирическая профанация «высоких» тем и традиционных исторических мифов. Превращения эти нередко выполняют и игровую функцию в рамках театральной сцены («Мистерия-буфф»), в рамках арены или манежа («Война и мир»), в рамках карнавала или игры ряженных, то есть игры масок («Про это»). Подобные превращения почти закономерно происходят в литературе европейского авангарда, например у Мирослава Крлежи в его драме «Кралево».

В поэме Маяковского «Война и мир» общественные военные цели явно профанируются введением понятия «зрелища» и «арены»:

Нерон!

Здравствуй!

Хочешь?

Зрелище величайшего театра.

Сегодня

бьются

государством в государство

16 отборных гладиаторов.

Голос поэта здесь становится голосом балаганщика, приглашающего авторитетного зрителя. Понятие «государство» семантически снижается понятием «гладиатор» и вместе с тем втягивается в систему другого мира, мира манежа:

Сегодня

мир

весь – Колизей,

и волны всех морей

по нем изостлались бархатом.

Трибуны – скалы,

и на скале там,

будто бой ей зубы выломил,

поднебесья соборов

скелет за скелетом

выжглись

и обнеслись перилами.

В качестве публики при этом зрелище в метаморфозу втягивается целый космос: океаны, шар земной, солнце и звезды, глаза которых «повылезли из орбит». Единство микрокосмоса и макрокосмоса в одной общей антропоморфной системе является важнейшей чертой, соединяющей разные модели мира авангарда.

Поэма Хлебникова «Ладомир», во многих чертах близкая Маяковскому, включает целый космос в систему будущей человеческой деятельности:

Скрепи созвездие бревном

И дол решеткою осей.

Как муравей ползи по небу,

Исследуй его трещины

И, голубой бродяга, требуй

Те блага, что тебе обещаны.

Конечное осмысление мирового порядка и жизненных норм, очевидно, невозможно вне сферы времени, рока и счастья. Счастье человека в свою очередь зависит от справедливости общественного порядка и от благосостояния душевного мира. Мертвая душа или живая душа – это весьма существенная семантическая оппозиция на высшем уровне модели мира. В связи с этим особенно

интересны замечания Хлебникова в одной из его поздних работ под заглавием «Утес из будущего» (1921). Душа человека здесь разгадывается в ее зависимости от жизни природы и от гармонии сфер, то есть, по словам Хлебникова, от «звука мирового»: «Впрочем, уравнение человеческого счастья было решено и найдено только тогда, когда поняли, что оно вьется слабым хмелем около ствола мирового. Слышать шелест рагоз, узнавать глаза и душу своего знакомого в морском раке, вбок убегающем, с поднятой клешней, не забывая военного устава, – часто дает большее счастье, чем все, что делает славу и громкое имя, например, полководца.

Счастье людей – вторичный звук; оно вьется, обращается около основного звука мирового...

Здесь основные звуки счастья, его мудрые отцы, дрожащая железная палочка раньше семьи голосов. Проще говоря, ось вращения».

В этом «Утесе из будущего» обнаруживается скорее всего связь хлебниковского мироощущения с традицией европейской романтики. Музыка пробивается в мир людей как отзвук чего-то субстанциального, как шум мирового дерева. Тема счастья у Хлебникова тесно связана с райскими мотивами мудрых зверей и невинной, товарищеской игры всех тварей. Мироощущение авангарда, таким образом, опирается на мифические константы предшествовавших культур. После своих рассуждений о высшем счастье Хлебников в данной статье рисует картину потерянного рая, перекликающуюся в некоторых местах с любимыми мыслями Маяковского, вплоть до поэмы «Про это»: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки; в пустом покое темнота небытия кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое нет. Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города. Казалось, человек захлебнется в углероде себя».

Мир прошлого резко противопоставлен миру будущего. Не особенно трудно было бы построить связную парадигматику из таких оппозиционных пар, как, например, углерод – солнце, старшие возрасты – младшие возрасты, груз – греза и т. п.

В заключение хотелось бы еще сказать несколько слов о тех опытах, которые проводил Хлебников в сфере человеческого языка. Сами корни и морфемы отдельных слов используются Хлебниковым для моделирования мира, соответствующего его поэтическому космосу. Слово у Хлебникова, как справедливо указывает Р. Дуганов, «самой своей структурой изображает мир, оно изоморфно миру»⁴. Желаемые результаты достигаются порою «внутренним» (то есть коренным) «склонением» слова по типу: груз – грязь – греза, порою вторичной этимологией или словосочетанием типа Ладомир, Солнцестан и т. д. В области вторичной этимологии общеизвестна, например, поэтическая этимология, данная Хлебниковым слову «Азия» (Азия) и использованная для заглавия целого ряда стихотворений, в том числе и стихотворения «Азия: Азы из узы» (1920).

Этимология эта у Хлебникова восходит к более ранним годам и должна рассматриваться как ядро целой философии о языке и об истории культуры. В своем «Письме двум японцам» Хлебников писал: «То же общее, о чем мы молчим, но чувствуем, есть то, что Азия есть не только северная земля, населенная многочисленом народов, но и какой-то клочок письмен, на котором должно возникнуть слово Я. Может быть, оно еще не поставлено, тогда не должны ли общие судьбы, некоторым пером, написать очередное слово? Пусть над ним задумалась рука мирового писателя! Итак, вырвем в лесу сосну, обмакнем в чернильницу моря и напишем знак-знамя «я – Азия». У Азии своя воля. Если сосна сломится, возьмем Гауризанкар».

В метафорическом плане мир опять-таки превращается в письмо, а одна из самых высоких гор центрального хребта Азии превращается в перо мирового писателя. Вспомним еще раз и домачернильницы, и азбуку гласных и согласных из стекла и железа, потому что в связи с солнцем Хлебников тоже предлагает свою вторичную этимологию.

Из азбуки стекла и железа возникает слово «посолонь», которое Хлебников в данном случае свободно связывает со словом «солонка»: «И если люди – соль, не должна ли солонка идти по-солонь?» Посредством библейской метафоры («Вы – соль земли») Хлебников навязывает читателю свою новую «моделирующую» этимологию: соль – солонка – по-солонь – солнце.

Моделирование посредством морфем широко использовано в книге «Кол из будущего». Соответствующий прием известен у Хлебникова с самого начала, со времен «Заключения смехом» и пролога к опере «Победа над солнцем»: «Нежелаи подданства и законов. Нидеи надеи, яроволы были и старикот, недобровцы милодес молодес, отрицанцы... обнищанцы полонцы, нищие войны, безочесные лики, безотчесные сированцы».

Такими отрицательными определениями наследства войны моделируется переход от мира прошлого к миру будущего. Вся суть этого голого мира заключается в трех весьма коротких синтагмах: «Выгол земли. Огол зверя, обнага зла».

Такая модель голого мира близко соприкасается, например, с моделью печального железнодорожного вагона в «Хорватской рапсодии» Мирослава Крлежи. Но авангард всегда глядит в будущее, и поэтому книгу «Кол из будущего» скорее всего можно назвать пророческой книгой. Утопия будущей жизни связывается с надеждой, что далеко позади останется «столетье теломира и мясолада» и что «разрушится темница частериков земли». Новый мир пока остается поэтической мечтой, но в этом заключается главная его убеждающая и завлекающая сила. Отнюдь не случайно данный отрывок «Кола из будущего» завершается словами: «Наш земень станет великой грезарней».

2. Мюнхен

1. Ср. стихотворения Хлебникова «Единая книга» и «Азия». Сочинения Хлебникова цитируются по изданию: «Собрание произведений Велимира Хлебникова в 5-ти томах», Л., 1928 – 1933.
2. Сочинения Маяковского цитируются по изданию: В. В. Маяковский, Собр. соч. в 8-ми томах, М., 1968.
3. Р. В. Дуганов, Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова. – «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1976, т. 35, N 5, с. 437.
4. «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1976, т. 35, N 5, с. 433.