
М. В. ПАНОВ

ТРУДЫ
ПО ОБЩЕМУ
ЯЗЫКОЗНАНИЮ
И РУССКОМУ ЯЗЫКУ

ТОМ 2



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2007

Сочетание несочетаемого*

Символисты увидели мир через особую «поэтическую фигуру» — символ. У сравнения, как у весов, две чаши: то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается. Если «то, с чем» дано, а «то, что» оставлено на догадку читателю, то это метафора. Наконец: символ — это метафора с безграничным числом истолкований. Понимание того, что сравнивается, отдано на волю читателю, и поэт ее ничем не стесняет.

У символистов «поэтическая фигура» оказалась не украшением, а способом видеть мир, строить его в поэзии. Это она в учебниках — «поэтическая фигура», а в поэзии она — глаз.

Стихотворения первых символистов — например, Сологуба, Бальмонта — опираются на лунный столб истолкований; истолкования семантически близки, они — рядом друг с другом... Напомню стихотворение «Ангел благого молчания» Ф. Сологуба, одно из вершинных творений русских символистов:

Ангел благого молчанья,
Тихий смиритель страстей,
Нет ни венца, ни сиянья
Над головою твоей.

Кротко потуплены очи,
Стан твой окутала мгла,
Тонкою влагою ночи
Веют два легких крыла...

... В тяжкие дни утомленья,
В ночи бессильных тревог
Ты отклонил помышленья
От недоступных дорог.

Если согласиться, что истолкование этого стихотворения может быть выражено в словах (вероятно, это так), то ряд этих истолкований окажется нескончаемым: «Ангел благого молчания» символизирует творческую волю,

* Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования 1911—1998 / Сост. В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 303—332.

отказ от мира суеты, внутреннюю сосредоточенность веры, преодоление одиночества, поэзию, преданность дружбы, достижение душевного мира, творческую целеустремленность, нравственный поиск...

Младшие символисты — в первую очередь, Блок и Белый — увидели мир, который допускает резкие различия в истолковании. Незнакомка у Блока — и воплощение философских прозрений Владимира Соловьева, и та, кого любил Блок, и его вера в человека, и трагизм человеческого одиночества... Бродяга в «Пепле» Андрея Белого — это именно люмпен, бродяга, но он же — память о Христе.

Сын Человеческий и — статистически определенная подробность России:

Я забыл. Я бежал. Я на воле.
 Бледным ливнем туманится даль.
 Одинокое, бедное поле,
 Сиротливо простертое вдаль.
 ... Восхожу в непогоде недоброй
 Я лицом, просиявшим как день.
 Пусть дробят приовражные ребра
 Мою черную, легкую тень!
 Пусть в колночих, бичующих прутьях
 Изодрались одежды мои.
 Почивают на жалких лоскутках
 Поцелуи холодной зари...

Итак, у младших символистов цепи истолкований стали меняться. В них обнаруживаются резкие переходы от одного толкования к другому.

То ли потому, что река стала бурной, то ли облака по небу понесли в вихре — но лунные столбы истолкований стали перекрещиваться и совпадать. И многие разные «то, с чем» (образы, данные текстом) стали опираться на один и тот же ряд истолкований, на один лунный столб.

И рост хулиганства в России, и необыкновенно сияющие и долгие закаты над Васильевским островом, и прорицания мистиков, и рост стачечного движения, и неистовства сектантов, и распутищина, и буйство наводнений и гроз, и пожары в поместьях, и смутные предсказания древних пророков — все это принималось поэтами как знаки, что мир, Россия подведены к какому-то краю.

Какой это край? Истолкование образа у младших символистов, как уже сказано, было контрастно-многозначным, лунный столб дробился и колебался. Так и трагические их прозрения включали разное понимание: тревожные явления мира были знаками приближающегося конца мира, или революции, или второго пришествия Христа, или гибели гуманизма, или возрождения России, или нового нашествия гуннов, или наступления Царства Божия.

Стали знаком одного и того же ряда осмыслений: вспышки хулиганства — и закаты над Петербургом, стачки — и прорицания древности... Они все опираются на один и тот же столб истолкований, смутный и подвижный, как всякий лунный столб... Поэтому и сами эти, такие несоединимые образы оказались сведенными в один ряд, неожиданно и причудливо объединились в поэтических видениях символистов.

В стихотворении Блока:

Сегодня безобразно повисли складки рубашки...
 Всех ужасней в комнате был красный комод.
 <.....>
 ... в разверстой лазури
 Тонкая рука распластала тонкий крест... —

и чудо креста, и красный комод — свидетельства невозможности прежней жизни, свидетельства края.

Такое же сведение реально-ужасного и вселенски-чудесного — у Андрея Белого (например, в поэме «Христос воскрес»). В один ряд становятся несоместимо-различные предметы — как знаки одних и тех же многосмысловых сущностей.

Итак, два изменения в строении символа: становится более неоднородным, внутренне конфликтным ряд истолкований; самые разные образы опираются на одни и те же осмысления, и это позволяет их свести вместе, поставить рядом. Неоднородность ряда истолкований переносится в ряд текстуально сочетающихся образов.

Как видно, социальная реальность оценивалась поэтами этого круга (часто — глубоко и пронизательно, например, в творчестве Блока и А. Белого) по законам поэтики символизма.

В результате изменений поэтическая система символизма была подведена непосредственно к тому рубежу, за которым начинается поэтический мир футуризма.

Не только в образной системе символизм продолжается футуризмом; феника А. Белого в его книге «Пепел» — уже футуристична. Об этом убедительно писали В. В. Тренин и Н. И. Харджиев. И не менее убедительно сказал В. В. Маяковский: «Прочел все новейшее, Андрея Белого. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо». Да, чуждо: поэтическая система была подведена к рубежу: его надо было переступить.

Глаз символизма — символ, метафора с безграничным числом истолкований. А глаз футуризма? Ключевым стихотворением для нас будет «Ничего не понимают» Маяковского:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
 «Будьте добры, причешите мне уши».

Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
 лицо вытянулось, как у груши.
 «Сумасшедший!»
 «Рыжий!» —
 Запрыгали слова.
 Ругань металась от писка до писка,
 И до-о-о-о-лго
 хихикала чья-то голова,
 выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

Это было открытием. Простые слова, необходимые, — и такой отклик! Оказывается, выходят из себя. Неистовствуют. Оказывается, здесь есть сила. Надо ее приручить.

Назовем такую конструкцию «сдвиг». Сдвиг — соединение несоединяемого. Например, слов: «причешите мне уши». Сдвиг возможен в словесном строе произведения, в его ритмике, в рифме, в образной системе.

В учебных перечнях такой поэтической фигуры нет. Ее можно было бы поместить где-нибудь недалеко от оксюморона. Оксюморон сочетает противоположности: «Люблю я пышное природы увяданье» (А. С. Пушкин); «Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной» (А. А. Ахматова). Но в оксюмороне контекст, ситуация примиряют несовместимые смыслы. Их враждебность друг другу мучит одно мгновение, и сразу же приходит успокоение: да нет же на самом деле никакого столкновения!

Сдвиг — непримиримый, бунтующий оксюморон. Он не сулит успокоения.

Сдвиг существует как сдвиг, если он не мотивирован. Пусть ситуация, раскрытая в стихотворении Маяковского «Ничего не понимают», найдет такое объяснение: «Сказал, причешите мне уши, потому что был выпивши», или: «оговорился», или: «пошутил». Напряженность сдвига исчезает, исчезает сам сдвиг.

Настоящий сдвиг оправдан только «изнутри», строением произведения. Это оно своей поэтикой требует сдвига. «Извне» оправдания нет.

Каждый поэт берет любые средства, если они нужны для поэтического произведения: но среди их множества есть доминанта; она определяет стилистику произведения, то есть взгляд на мир. Хлебников, Маяковский, Каменский, Крученых, Асеев, Пастернак, Петровский смотрели на мир через сдвиг. Это был их глаз.

Эмоциональная сила сдвига вне сомнения; напомним: «И до-о-о-о-ол-го хихикала чья-то голова...» Но можно ли с помощью сдвига полноценно отразить реальный мир? Сомнения могут быть хотя бы частично рассеяны таким сравнением. Если подходить к делу абстрактно, не обращаясь к реальности искусства, то возникнет, того гляди, недоумение: как же может скрипичный

концерт, как могут звуки скрипки адекватно передать многообразие жизни? Практика искусства устраняет это сомнение. Очевидно, искусство, поэзия в том числе, специфически, по-своему выражает мир; если символ смог стать у поэтов знаком великих социальных волнений, то, вероятно, и сдвиг способен выразить богатство жизни. Настоящая статья — попытка показать это.

Сдвиг внутренне напряжен. С одной стороны, — он сочетание, целостность. С другой, — в его составе такие части, которые рвутся из этого единства, стремятся врозь. Противоречивая природа сдвига у разных поэтов реализуется по-разному. Кратко сравним Хлебникова с Маяковским, самым близким его соседом в мире поэзии.

У Хлебникова сдвиг пластичен: части переливаются одна в другую (сохраняя свое взаимоотталкивание), упор сделан на то, что очень разное необходимо для данного единства; сильные силы разъединения, но центростремительные силы господствуют над ними.

У Маяковского сдвиг представлен поэтической системой, где резки и определены разрывы, сломы, отстояния. Единство в пределах сдвига сохраняется, но не благодаря всеохватывающей гибкой пластичности, а именно вследствие отстояния: если заявлен разрыв, то ясно, что он между тем и этим — между сущностями, которые и создали разрыв. Разрыв сам и есть гарант единства.

Приведем сравнение. Слово — вот естественный пример сочетания несочетаемого. Его основа обращена к реальности, к миру: она называет все, что есть в реальности и в сознании человека. Основа — средоточие лексического значения слова. Она смотрит вовне в то, что не язык, но языком отражено. Окончание слова обращено к самой речи: оно показывает связь слов, оно нужно для строительства предложения. И эти столь разные соседи могут быть сопряжены по-разному.

В агглютинативных языках одно от другого отделено резко и категорично. Полная определенность границы, четкая раздельность всех частей слова.

В фузионных языках дана та же глубокая спецификация основы окончания, но граница между ними пластически смягчена, она размыта; одна часть слова перетекает в другую — при том же принципиальном их различии.

Поэтика Маяковского агглютинативна, поэтика Хлебникова — фузионна. Это ведет к ряду содержательных различий, которые у нас будут постепенно выясняться по ходу статьи.

* * *

Вот такая ритмика у В. Хлебникова (отрывок из поэмы «Вила и Леший»):

«Ах, юность, юность! ты что дым!
Беда быть тучным и седым!»
Уж леший капли пота льет
С счастливой круглой головы.
Она рассеянно плетет
Венки синеющей травы.
«Тысячелетние громады
Морщиной частою измучены.
Ты вынул меня из прохлады,
И крылышки сетью закручены.
Леший, добрый, слышишь, что там?
Натиск чей к чужим высотам?
Там, на речке, за болотом?» —
Кругом теснилась мелюзга,
Горя мерцанием двух крыл,
И ветер вечером закрыл
Долину, зори и луга.
«Хоть сколько-нибудь нравится
Тебе моя коса?» —
«Конечно, ты красавица,
То помнят небеса.
Ты приютила голубков,
Косою черная с боков!»
А над головой ее летал,
Кружился, реял, трепетал
Поток синеющих стрекоз.

Начало — четырехстопный ямб с мужской рифмой. Затем появляется женское окончание (...громады... измучены...), и это — сигнал читателю: приготовиться к смене метра: следующие строки («Ты вынул меня из прохлады...») — амфибрахий в три стопы. Резкость перехода смягчена рифмой: ямбы и амфибрахии перекликаются созвучиями. Но амфибрахий удерживается только в двух строках; начинается хорей. Это — жесткий перелом, но он не разрушителен; ритмическое течение не прервано. И это потому, что сохраняется тактовое единство. Все строки здесь — в 3—4 такта, в них три или четыре ударения, а это — тоже принцип организации стиха. Тактовый метр основан на постоянном количестве тактов (кусков текста, несущих ударение) в нескольких соседних строках. При этом различие в один такт между соседними строками не нарушает метрику тактовика, так же как пиррихий не сбивает течение ямба. Итак, стих течет от одного стопного размера к другому, но тактовая стабильность сохраняется.

Три хореических стиха сменяются другими: четырехстопным ямбом, женская рифма сменяется мужской. Но тактовое единство — все строки в 3—4 такта — позволяет и этот перебой сделать плавно-пластичным. Далее:

«Хоть сколько-нибудь нравится
Тебе моя коса?» —
«Конечно, ты красавица,
То помнят небеса».

Это по-прежнему ямб, хотя уже трехстопный и с дактилической рифмой, но все же ямб. Однако вступила в свои права двухтактная организация каждого стиха — это внесло неожиданное новшество в ритмику. Ямбическая константа этот скачок сделала нерезким. Отрывок завершается четырехстопным ямбом, который уже участвовал в ритмической игре и воспринимается как желанный гость.

Итак, постоянная изменчивость; неизменная подвижность... притом переходы от одной метрики к другой пластически смягчены, разрыв в одном принципе строения стиха сопровождается целостностью в другом.

Каждый, даже самый начинающий стихотворец знает: поставить в стихотворении ямбическую строчку рядом со строкой-амфибрахийем, хорей рядом с ямбом — самая разнузданная безграмотность. Несовместимы эти строки! У Хлебникова — совместимы.

Стих Маяковского не менее подвижен, чем стих Хлебникова. Но разница велика. Внутрискрипная пауза, разлом строки у Хлебникова не играет ритмообразующей роли. Строка строится как единый изгиб, как целостное скольжение. У Маяковского, напротив, стих создан резкими паузами и внутри строки, и между строками:

Дыры
 сверля
 в доме,
взрыв
 Мясницкую
 пашней,
рвя
 кабель,
 номер
пулей
 летел
 барышне.

Ритмика подтверждает, что поэтика Маяковского агглютинативна, это поэтика сильных границ, а поэтика Хлебникова фузионна; границы текучи и неявны.

Эта система развивалась. Смена метра становилась все более частой, так что каждая (или почти каждая) строка несла с собой коренную новизну, была построена на свою статью. Постоянным оказался сам закон смены; этим посто-

яньством и формируется стих. Вместе с тем неожиданность проникает и внутрь каждой единицы: в ямбической или дактилической строке может явиться слоговой сбив, в сочетании строк, построенном на постоянном числе тактов, — неожиданная строка, резко выбивающаяся из этого единства.

Возьмем отрывок из «Ночного обыска»:

— А это что? Господская игра,
Для белой барышни потеха?
Сидит по вечерам
И думает о муже,
Брянчит рукою тихо.
И черная дощечка
За белою звучит
И следует, как ночь
За днем, упорно.
Кто играет из братвы?
— А это можем...
Как бахнем ложем...
Аль прикладом...
Глянь, братва,
Топаи сюда.
И рокот будет, и гром, и пение...
И жалоба,
Как будто тихо
Скулит под забором щенки.
Щенок, забытый всеми.
И пушек грохот грозный вдруг подымет,
И чей-то хохот, чей-то смех подводный и русалочий.
Столпились. Струнный говор,
Струнный хохот, тихий смех.
— Прикладом бах!
Бах прикладом! — Смейся, море!
Море, смейся! Большой кулак бури,
Сегодня ходи по ладам...
В окопы неприятеля снарядам... раз!
...Ишь, зазвенели струны!
Умирать полетели.
Долго будет звенеть
Струнная медь.
— Вдарь еще разок,
Годок!
Гудит, как пчелы,
Когда пчеляк отымет мед.
Бах! Бах!

Каждая строка говорит другой: «Я иная!» Если бы восприятие ритма можно было рассматривать как рассудочную деятельность, то следовало бы сказать, что каждый стих заставляет читателя менять свою оценку: это пяти-стопный ямб. Нет, четырехстопный. Вернее — трехстопный... Очевидно, число стоп не важно. И не ямб это, а хорей; и стоп снова четыре. Но хорей легко превращается в двустопный ямб... Видно, не в том дело, ямб это или хорей. Здесь тактовый строй: в каждой строке два такта (плюс-минус один, как это обычно в тактовике)... Вероятно, это доминанта. Вовсе не доминанта: «И рокот будет, и гром, и пение...» Четырехтактовый стих, наперекор предыдущим; модифицированный ямб. Все-таки ямбических строк много; нельзя ли считать, что ямб — основа стихотворения, неямбические строки — частные отступления от доминанты? Нет, они идут «враздроб», не создавая ритмической инерции, не подчиняя себе другие стихи... Ямб, хорей, стихи с трехсложной стопой; притом количество тактов колеблется от одного до шести.

Неподвижной мерки нет. Строки сочетаются по принципу несовпадения. Каждая ритмическая организация строится на постоянстве каких-то данных. У Хлебникова константой является сменность стиха; постоянно его ритмическое обновление. Строки сочетаются потому, что они разноритмичны.

Это путь к свободному стиху, верлибру? Да, но у Хлебникова верлибр особый. Он легко включает рифмованные стихи (обычный верлибр сторонится рифмы: она его может превратить в раёшник), куски строгого классического стиха, частушку — и все это не в виде механических вставок, а в естественном движении стиха: от одного к другому, максимально иному.

Такое построение стиха уже затаило в себе принцип диалогичности и драматичности. Строки готовы стать репликами разных лиц. Драматичны поэмы Хлебникова; и даже многие его лирические стихи предполагают разные голоса, перебрасывание реплик от одного лица к другому (или изменение самого лирического героя).

Изменение ритмического плана речи на ходу, в процессе самой речи — вот на чем строится ритмика поэта. Этот принцип подхвачен синтаксисом: Хлебников любит анаколуф. Задумано было одно построение предложения, но в момент его осуществления план изменился:

Люди, когда они любят,
 Делающие длинные взгляды
 И выпускающие длинные вздохи.

Красотинеющие зори
 Застали встанственного утра.

Победы, коварны оне,
 Над прежним любимцем шала.

В тебе, любимый город,
 Старушки что-то есть.
 Уселась на свой короб
 И думает поесть.

Синтаксис показывает, что поэт свернул с дороги, на которую он было вступил; так построение предложения помогает ритмике стиха создать образ движения.

Непрерывность изменений. Льющиеся изменения. Одно поддерживает другое. Одно с другим говорит. И об одном: что все они — поток. Каждый метрический сдвиг, каждый синтаксический сбой мотивирован общим принципом построения текста...

* * *

Рифма, казалось бы, по самой своей сути — это совпадение. Слова в рифме — близнецы... Однако не все совпадающие звуки равноправны. Ассононс (разновидность рифмы) допускает варьирование согласных и безударных гласных; но ударные гласные должны быть тождественны. (Не акустически, а фонологически; поэтому, например, допустима переключка *и* — *ы*: *дым* — *летим*). То есть в точной, традиционной рифме «особенно совпадают» ударные гласные.

Наперекор этой общепризнанной сути рифмы идет хлебниковский консонанс:

Это было, когда золотые
 Три звезды зажигались на лодках
 И когда одинокая туя
 Над могилой раскинула ветку.

... Это было, когда рыбаки
 Запевали слова Одиссея
 И на вале морском вдалеке
 Крыло подымалось косое.

Консонанс: все звуки совпадают (рифма!), кроме тех, которые непременно должны совпадать (не рифма!). В одном слове столкнулись рифма с нерифмой. Это можно понять и так: один звукоряд превращается в другой, обнаруживается движение между стихами.

У разных поэтов, любивших консонанс, он имеет различные функции. Такое кружевное подобнозвучие может придать стиху лоск и элегантность — это, возможно, привлекало в консонансе Шершеневича. Северянин ценил в консонансе, вероятно, то же, что в своих неологизмах. Они придавали его

В поэтике Хлебникова многое построено на обмане ожидания. Обманывает консонанс. И все течение хлебниковского стиха.

Прочитав первую строку стихотворения, написанную, предположим, дактилем, читатель вправе ожидать, что и следующий стих тоже будет дактилическим. Этому его научила поэтическая традиция. Такое ожидание у Хлебникова часто бывает обманутым. Метрическое сходство строк — случай в его поэзии, а не закон. В самой сути его поэтической системы заложено метрическое неподобие строк.

Однако каждая строка у Хлебникова, не равняясь на соседнюю строку, метрически от нее отодвигаясь, тем не менее имеет с ней нечто общее: они обе принадлежат поэтической речи, обе организованы внутренним стиховым движением. Следовательно, неподобие строк выдвигает на первый план их более обобщенный признак — принадлежность к определенной области словесной культуры — к поэзии.

Отзвуки этой особенности мы найдем в других ярусах поэтической системы Хлебникова — словесной и образной.

* * *

Сравнение строится на сходстве двух объектов:

Закованный в бронзу с боков,
Он плыл в темноте колеи,
Мигая в лесах тростников
Копейками чешуи.

Э. Багрицкий

Сравнение *копейка — чешуя* (чешуина, «одна штука чешуи») построено на переключке многих признаков: плоская круглизна, малость, металлический блеск и мерцание...

Когда А. Крученых о небе говорит *сапог синевы*, то два объекта связываются воедино потому, что в них нет общих признаков. Сдвиг — анти-сравнение. (Контраст — не сдвиг. Контрастны *длинный* и *короткий*, *горячее* и *холодное* и т. д. При контрасте взята одна и та же шкала и сопоставляются ее крайние показатели. Сдвиг объединяет то, что нельзя свести в одну шкалу.)

Зачем сдвиг? Какое в нем художественное зерно? Сравнение обычно обобщает признаки предметов, сближает их. Копейка блестит не совсем по-чешуиному, но сравнение заставляет радоваться именно сходству, различие — не центр, а окраина сравнения. Поэтому в сравнении свое, особое у каждого предмета сглажено. Сравнение — тональная живопись.

Антисравнение, сдвиг, дает живопись с локальным цветом. Если небо — сапог синевы, то его синева особенно ярка и чиста; это очень круглое небо.

Каждый признак взят в его абсолютности и гиперболизирован. Сдвигом он отделен от предметов, которые могут смутить его «самовитость».

Это основное дело сдвига: дать объекты в их специфической резкости. Но у каждого поэта такая основная функция сдвига проявляется своеобразно.

У А. Крученых мир предстает как трагически-безысходный хаос; он рождает и циническое отчаяние, и шутовскую удаль:

Зулусы пускают сухожилия стекол
шелковые колымаги
царствуют окорока земель
спят величавые сторожа
с окосевших небес
выпало колесо
всех растрясло
собаки в санях сутулятся
и тысяча беспроволочных чертей.

А. Крученых прекрасно показал, какой тяжестью ложится на плечи человека мир бесконечного разброда¹.

У Маяковского сдвиг служит изображению социальной разъятости мира, он говорит о необходимости преодолеть эту разъятость — и въявь показывает напряженность борьбы за преодоление.

У Хлебникова сдвиг служит изображению целостности и текучести мира. Невероятная разномасштабность и качественная несовместимость отдельных частей мира охватывается и объединяется целостным движением. Движение не может быть изображено перебором тождественных или похожих объектов. Переход от того же к тому же не есть еще движение. Обнять мир можно только объединением принципиального разного, переходом от этого к совсем иному. Так работает сдвиг у Хлебникова.

Все это говорится о сдвиге как о доминанте всего творчества того или другого поэта. Но особенно определенно эти индивидуальные черты сдвига проявляются в словесном ярусе, воплощены в сдвиге — поэтической фигуре. Именно о ней у нас сейчас пойдет речь. Зачерпнем несколько сдвигов у Хлебникова:

Полк узеньких улиц,
Я исхлестан камнями!

¹ Прекрасно характеризовал творчество А. Крученых Николай Асеев: «И вьелось в Крученыха / злобное лихо / непомнящих роду / пьянчуг, / замарах... / Прочтите / лубочную „Дуньку-рубиху“ / и „Случай с контрагентом / в номерах“. / Вы скажете — / это не литература! / Без суперобложек / и суперидей. / Вглядитесь — / там прошлая века натура / ползучих, / приплюснутых, плоских людей. / Там страшная / простонародная сказка...» (поэма «Маяковский начинается»).

Бульжные плети
 Исхлестали глаза!
 Площады небо не даст!
 Пулей пытливых взглядов
 Тысячи раз я пророгожен.
 Высекли плечи
 Бульжные плети!
 Лишь башня их синих камней на мосту
 Смотрела Богоматерью.
 Серые стены стегали.
 Вечерний рынок...

... Мы писатели ножом.
 Тай-тай, тара-рай!
 Мы писатели ножом.
 Священники хохота.
 Тай-тай, тара-рай,
 Священники хохота.
 Святые зеленой корки,
 Тай-тай, тара-рай,
 Святые зеленой корки.

У Хлебникова как в звуковом ярусе, так и здесь, сдвиг смягчен, между частями сдвига перекинут мост, один или два признака. Получается сдвиг-сравнение:

Срубленный тополь, тополь из выстрелов,
 Грохнулся наземь свинцовой листвой
 На толпы, на площади!
 Срубленный тополь, падая, грохнулся
 Вдруг на толпу, падал плашмя,
 Ветками смерти закрыв лица у многих.
 Лязга железного крики полночные
 И карканье звезд над мертвецою крыш.

У тополя изнанка листьев — свинцового цвета. Имеет значение, видимо, и то, что и листья, и пули картечи «распределены» в воздухе, занимают значительный объем².

Еще пример такого сравнения:

² Может быть, подспудно принимается во внимание, что и дерево, и шрапнель *падают*. Но все-таки не совсем в одном смысле: падает (о шрапнели) — достигает сверху; падает (о дереве) — всё сильнее наклоняется, не устояв против произвола бури или топора. Таким образом, этот признак у обоих предметов тождественен по слову *падает*, но не по своей сути. См. о таких случаях дальше.

На почерке звука жили пустынные.
... Жилою была горная запись.

Очертания горного хребта и кимограмма звука похожи (Хлебников был знаком с работами Щербы), и только на этом сходстве построено несколько сравнений поэта, вот еще:

И снежной вязью вьются горы,
Столетних звуков твердые извивы.

Другие сравнения того же типа:

Пора
Царей прочь оторвать,
Как пуговицу от штанов, что стара
И не нужна, и их не держит.
Город... оглоблю бога
Сейчас сломал о поворот...
В тяжелых сапогах
Рабочие завода песни,
Тех зданий, где ремень проходит мысли,
Несите грузы слов,
Тяжелые посылки,
Где брачные венцы,
А может, мертвецы,
Укрытые в опилки...

Такие сравнения только прикидываются сравнениями, а на самом деле они — сдвиг. Одного признака (или даже двух, потаенных и неочевидных) мало для того, чтобы два предмета признать ровней, когда все остальные признаки воинственно не совпадают. Возникает не чувство равенства, а чувство сдвига — художественно ценное, поскольку оно оправдано всем строем произведения.

В произведениях Хлебникова разные ярусы — звуковой, словесный, образный — построены на общих принципах; видимо, это характерно вообще для всякого полноценного художественного произведения. Обнаруживают сходство построения сдвиговое сравнение и консонанс (*медведей — водой*).

Обозначим: * — звук *д*, твердый или мягкий, безразлично; • — звук *й*. Гласные: Δ — *о*, — *е*. Тогда перекликающиеся слоги в словах *медведей — водой* можно изобразить так: * • (дей) — *Δ• (дой).

Теперь обозначим так: * — признак «свинцово-серое», • — признак «множество». И при этом: Δ — «дерево с его листьями», — «снаряд с его пулями». Тогда ряды: *Δ• — * • передадут сравнение: *тополь-шрапнель*.

Общность обозначения (конечно, схематически упрощенная) говорит о скрытой общности этих внешне несходных явлений: консонанса и сравнения-сдвига.

У Хлебникова есть явное стремление и те одиночные признаки, которые совпадают, сделать мнимыми, то есть сравнение-сдвиг превратить в полный сдвиг — хотя внешность сравнения остается. Такое намерение легко увидеть и у других футуристов, например, у Маяковского: он пишет: *хобот тоски*. *Тоска* сопоставляется с *хоботом*. И тому, и этому подходят эпитеты: и то, и другое — *серое, длинное (или долгое), тяжелое, способное удушить*. Все эти признаки реальны для *хобота* и метафоричны для *тоски*. То есть сравнение остается чистым сдвигом: реально-общего у этих двух объектов нет.

Дороги такие сравнения и Хлебникову:

Железною дорогою Москва — Владивосток
Гордился на пруту молоденький листок.

Железнодорожную линию, отходящую от основной магистрали, называют *веткой*. Следовательно, *станция* и *лист* имеют общий признак: они на *ветке*. Конечно, это не реальная, а только омонимическая близость.

Пришел и сел. Рукой задвинул
Лица пылающую книгу.
И месяц плачущему сыну
Дает вечерних звезд ковригу.

И *лицо* и *книгу* читают («Я прочел отчаяние у него на лице...»). Поэтому *лицо* — *книга*.

Хлебников почему-то любит называть фонарь или лампу хлевом:

А паровозы в лоск разбили
Своих зрачков набатных хлевы,
Своих полночных зарев зенки...

И еще:

... Ручная молния вонзила
В покои свой прозрачный хлев...
Свершилась прадедов мечта:
Судьба людская покорила
Породу новую скота.

Последний отрывок почти проясняет дело, полный свет на него бросает стихотворение:

Как стадо овец мирно дремлет,
Так мирно дремлют в коробке
Боги белые огня — спички, божественным горды огнем.
Капля сухая желтой головки на ветке,
Это же праотцев ужас —
Дикий пламени бог, скорбный очами,

лает человека властелином судьбы. Поэтому стихотворение, оборванное нами на полуслове, кончается так:

А я же, алчный к победам,
 Буду делать сурово
 Спички судьбы.
 Безопасные спички судьбы!
 Буду судьбу зажигать,
 Разум в судьбу обмакнув.

 Буду судьбу зажигать,
 Сколько мне надо
 Для жизни и смерти.
 Первая коробка
 Спичек судьбы —
 Вот она! Вот она!

Какое прекрасное торжество сдвига! Спички судьбы, овцы огня, стадо ручное богов, дубина у бога, небо — коробок для спичек...

Ясно стало и то, что «прозрачный хлев» — это омонимическое сравнение — сдвиг. Скот содержится в хлеву; электричество содержится в электрической сети... в ином смысле содержится...

Резкость сдвига в словесном ярусе смягчена уже тем, что он часто дается Хлебниковым в виде сравнения. И сравнения Хлебников любит без швов, без слов *как*, без обозначения границ. Оно вплавлено в текст.

Текучесть сравнения видна еще в одном его признаке: Хлебников часто представляет его в качестве метаморфозы; не А как Б, а по-другому: А превращается в Б. Примеры общеизвестны. Вообще Хлебников часто разрушает статичность сравнения, вводя в него действие:

Вдруг смерклось темное ущелье. Река темнела рядом,
 По тысяче камней катила голубое кружево.
 И стало вдруг темно, и сетью редких капель,
 Чехлом холодных капель
 Покрылись сразу мы. То грозное ущелье
 Вдруг встало каменной книгой читателя другого,
 Открытое для глаз другого мира.
 Аул рассыпан был, казались сакли
 Буквами нам непонятной речи.
 Там камень красный подымался в небо
 На полверсты прямою высотой, кем-то читаемой донныне книгой,
 Но я чтеца на небе не заметил,
 Хотя, казалось, был он где-то около.
 Быть может, он чалмой дождя завернут был.
 Служебным долгом внизу река шумела,

И оттеняли высоту дерева-одиночки.
 А каменные ведомости последней тьмы тем лет
 Красны, не скомканы стояли...

Все пронизано движением.

Сравнение часто лежит в основе неологизмов Хлебникова. Когда он говорит: «Верхарня серых гор», то воедино сведены значения: *верх*, *Верхарн* и указание на место, ср. *пекарня*, *слесарня*. Горный пик и Верхарн сопоставляются, потому что они оба — вершины. Неологизм возрос на омонимическом сравнении-сдвиге, о котором у нас только что была речь.

И каждого мнестр и мнестр,
 Как в море русское, струился в навину.

Местоименный корень, вводящий понятие личности («я»), соединен с отрезками из названия рек Днепр и Днестр. Личность рассматривается как могучая река (характерная для Хлебникова точка зрения).

Футуристы любили неологизмы. Они встречаются и у символистов: *лазурность*, *бестревожность*, *просверканье*, *перезвонный*, *грузнотяжкий*, *отпечалиться*... Таких слов нет в лексиконах, но они не кажутся новыми: они созданы по продуктивным, привычным, ходовым образцам. Функционально они не являются новыми словами.

Футуристам понадобились слова, отвечающие их поэтике. Такие, в которых соединялось бы несоединяемое. То есть понадобились слова, составленные из частей, не склонных к соединению. Неологизмы, в которых есть бунт против привычных моделей слова, но такой бунт, который отвечает затаенным желанием самого слова, не насилие над ним, а наращение его возможностей. Хлебников пишет:

Кому сказатеньки,
 Как важно жила барынька...

Ребенку говорят: *Пора спатеньки*... Но, пожалуй, только в этом глаголе и употребляют (все-таки скорее как индивидуальную речевую привычку) ласкательный суффикс: глаголы туги на ласку. Хлебников расширил права этого суффикса, получился явный, не скрытый неологизм.

Есть слова: *чернильница*, *вафельница*, *пепельница*, *песочница*, *перечница*, *сокровищница*, *кадильница*, *звонница*, *мельница*. Они своей внутренней формой отвечают на вопрос: для чего? И ответ — либо именной, либо глагольной: *чернильница* — для чего? для чернил; *мельница* — для чего? чтобы молоть. Ответы прямые и простодушные. Хлебников пишет:

И, взяв за руку, повел в гордешницу.
 Здесь висели ясные лики предков.

Портретная названа *горделиницей*. Место, чтобы гордиться фамильной славой. Здесь внутренняя форма (то есть отношение смысла данного слова к тому, который выражен исходным, производящим словом *гордый*) вовсе не простодушна. Она насмешлива. В этом — отклонение от модели. Среди слов на *-ница*, со значением вместилища, нет лукавых слов. Нет шуточных. Нешуточный суффикс Хлебников ввел в шуточный контекст. Слово говорит больше, чем можно было бы ожидать от слова с таким суффиксом.

Иногда отклонение от образца показано в самом тексте:

Мы друг в друга любуны.
 Полюбовники?
 Погубовники!

Всем известное (просторечное) слово *полюбовники* имеет глагольную исходную основу: *полюбить*. Новообразование *погубовники* отворачивается от глагола, это слово опирается на именную основу: *губы*. В модель: *по...* + корень + *овники* входит чужак: корень иного типа. Ничего, живет: как раз и нужен был, по всему стилю поэта, нарушитель спокойствия.

И это — любимый ход в поэзии Хлебникова: строится ряд, в котором нарастает отклонение от исходной данности. Слова, близкие по своему строению, постепенно оттекают от первоначальной модели:

Я — ответ, мученик будизм...
 Я — отцвет цветизны...
 Я — отволос прядущей смерти.
 Я — отголос кружащей верти.
 Я — отколос грядущей зыби.

Отволос — прядь, которую отделили Парки, чтобы отстричь (видоизменение древнего мифа). *Отколос* — один колос на волнующейся людской ниве, отъединенный от других. *Отголос* — эхо голоса смерти.

Начало — в слове *ответ*, которое сохраняет связь с глаголами *отсвечивать*, *светить*... Слово общеупотребительное. От него идет отсчет. Далее — цепь неологизмов: *отцвет* еще держится неподалеку от исходного *ответ*, связано с глаголом *отцветать*. Но уже *отволос* неглагольное слово; вернее — глагольное по приставке, неглагольное по корню. В приставке появляется значение: «нечто отдельное», которое в начальных словах *ответ*, *отцвет* отсутствовало. Далее идут слова: *отголос* и *отколос*, явно именные, они не связаны смыслом с глаголами *отголосить*, *отколоситься*. И если *отголос* — это эхо, отголосок, звук, отделенный от источника (для истолкования подходит причастие, глагольная форма), то *отколос* — отдельный колос, в объяснении нет причастия, глагольность устранена. Так в этом ряду угасает

глагольность и идет движение в сторону от исходного образца. Последние слова не только наклонены к нему, они поставлены перпендикулярно.

Мы говорили, что творчество Хлебникова, все в целом, можно сравнить с фузионным языком. Теперь, рассматривая неологизмы, мы подошли к области, где легко проверить правомерность нашего сравнения. Ведь если все творчество Хлебникова фузионно, то несомненно фузионны должны быть и слова, им создаваемые. Так оно и есть.

Неологизмы у Хлебникова построены таким образом, что основа и производящая основа и суффикс слиты, спаяны, граница между ними скрыта. Но сильное смысловое отталкивание морфем остается.

Например, Хлебников очень любит унификсы. Унификсы — такие части слова, которые в языке встречаются «одноразово», в одной лексеме (или в немногих, не объединенных смыслом). Поэтому их отдельность, естественно, остается вне поля зрения говорящих. Отдельность морфемы для носителей языка существует только в продуктивных моделях, все время, ежедневно рождающих новые слова. У Хлебникова унификсы, по значению резко вклиниваясь в основу, в то же время остаются и неотделимы от нее, их трудно признать отдельностью:

Читая резьмолешего...
Резьмодей же побег за берестой
Содеять новое тисьмо³.

Ср.: *письмо*.

... умнядь вспорхнула в глазовом озере.
... О чистая лучшадь, ты здесь,
Ты здесь, в этом вихре проклятий?

Ср.: *чернядь*.

Владавец множества рабов...

Ср.: *красавец*.

Речь моя — плясавица
По чужим устам...

Ср.: *красавица*.

Белейшина — облако...

Ср.: *старейшина*.

³ Какое предвиденье современных археологических открытий! Хлебников пишет о берестяных грамотах.

Я любовы темной ясень.
Я глазами в бровях ясен.

Ср.: *дуброва*

О, лебедиво! О, озари!

Ср.: *огниво*.

Сюда училицы младые.

Ср.: *кормилицы*.

Я, милош, к тебе бегу,
Я мильню тела алчу.

Ср.: *гордыня*.

Дорогами облачных сдвигов
Мы летели как синий темнигов.

Ср.: *Чернигов*.

Огромное число неологизмов у Хлебникова, когда присоединяется не морфема, значимая часть, а отрезок, обрывок слова. Он сам по себе не знаем, он только напоминает о значении слова, откуда он взят, и не претендует на особливость, на отграниченность. Вот так:

И гасло милых милебро...

Ср.: *серебро*. Выше уже упоминались неологизмы *мнепр* и *мнестр*.

Хлебников работает обычно со словообразовательными суффиксами, редко — с префиксами. Понятно: приставки агглютинативны, поэтому они и не нужны для фузионных неологизмов Хлебникова.

А Маяковский особенно ценил префиксальные неологизмы. Понятно: его неологизмы агглютинативны. Границы между морфемами резки. Используются наиболее продуктивные словообразовательные модели. При этом сохраняются самые распространенные значения прибавляемых аффиксов.

Некоторые стихотворения Хлебникова представляют собою поток неологизмов. Иногда — однокоренных («Заключение смехом», «Иди, могатырь!» и др.). Корень протекает через ступени, пороги моделей. Возникает впечатление языка, который создается на глазах у читателя. Обнаруживается, что поэзия Хлебникова обладает свойствами текучести и сиюминутности: читатель вправе подумать, что он застал процесс созидания языка — поэзии — мысли поэта.

Мы уже говорили о том, что текучесть стиховой организации произведений Хлебникова приводит к тому, что строка представляет не тот или иной размер, а поэтическую речь вообще. Ямб, хорей, анапест, наплывая друг на друга, отрицают друг друга, не позволяют принять текст за ямб, хорей, анапест.

Так и с неологизмами. Один следует за другим, модели сменяют друг друга — явно, что они демонстрируют художественную речь как целое, а не расцвечивают данное место ее. Характерно, что стихотворение Хлебникова может состоять из ряда неологизмов, поставленных один за другим:

Трепетва.
Зарошь.
Умнязь.
Дышва.
Дебошь.
Пенязь.
Будязь...
Лепетва...

Похоже на список действующих лиц ненаписанной пьесы. Пьесы, существующей как творческая возможность. И вся лексика Хлебникова дана как свидетельство творческих возможностей языка — так же, как его ритмика знаменует ритмическую подвижность русской речи.

* * *

Произведения Хлебникова объединены образом лирического героя. Этот образ — главное художественное открытие поэта. Образ изменчивый, вбирающий в себя разные облики, пластически сливающий их. Лирический герой Хлебникова — это пророк, ребенок, ученый, колдун, конструктор-изобретатель, неменяемый, воин, бомж — как сказали бы сегодня, инопланетянин. И все ипостаси поэта перетекают одна в другую, совмещаются, пластически наслаиваются одна на другую. «Все — в одном!» (Мы вспомнили слова Сатина.)

Необычность этой личности поражает читателя, но он не должен забывать, что она — создание искусства. Образ, живущий в поэзии Хлебникова, и его реальная личность имеют разное «устройство», об этом говорят письма поэта. Они показывают, что блага «здорового смысла» были вполне доступны Хлебникову и привычны для него. И в письмах, конечно, виден гений Хлебникова, но в поэзии он иной: создан в пределах искусства. Искренний, истинный, но другой. Обратимся к этому образу, к поэзии Хлебникова.

Хлебников не подражает детской речи, ее не передразнивает. Но стихи его часто передают детскую ясность взгляда:

Вблизи цветка качалась чашка;
С червем во рту сидела пташка.
Жужжал угрозой синий шмель,
Летя за взяткой в дикий хмель.
Осока наклонила ось,

Стоял за ней горбатый лось.
Кричал мураш внутри росянки,
И несся свист золотой овсянки.
Ручей про море звонко пел,
А Леший снова захрапел.

В огорчении этот леший ведет себя совсем как ребенок:

И просит, грустящий, глазами скользя;
Но Вила промолвила тихо: «Нельзя!»
И машет строго головой.
Тот, вновь простерт, стал чуть живой.
Рога в сырой мох погрузил
И, плача, звуком мир пронзил.

Стихи эти — совсем не для детей; детский образ, один из многих, возник и исчез, сменившись иными обликами лирического героя. В поэме «Невольничий берег», посвященной войне, трагические видения сменяются детским созерцанием мира:

Те, кому на самокатах
Кататься дадено
В стеклянных шатрах...
Через стекло самоката
В уши богатым седокам самоката,
Недотрогам войны,
Несется в окно вой
Из горбатой мохнатой хаты...
Струганок войны стругает...

(Хлебников нашел «чуковское» слово *струганок* задолго до самого Чуковского.)

С той же темой войны связан у Хлебникова и образ преодоления детства, наивности, неведения:

В крови утопая, мы тянем сетьми
Слепое человечество.
Мы были, мы были детьми,
Теперь мы — крылатое жречество.

Образ ребенка сменяется образом жреца. Образ ребенка нужен Хлебникову, чтобы передать такие важные для него (и для всех) достоинства, как смелость, прямота, доверчивость:

Хочешь, мы будем брат и сестра,
Мы ведь в свободной земле свободные люди,
Сами законы творим, законов бояться не надо,

И лепим глину поступков.
Знаю, прекрасны вы, цветок голубого.
И мне хорошо и внезапно,
Когда говорите про Сочи
И нежные ширятся очи.
Я, сомневавшийся долго во многом,
Вдруг я поверил навеки:
Что предназначено там,
Тщетно рубить дровосеку...
И страшных имен мы не будем бояться.

Это стихотворение, как видим, запечатлело другую смену: мудрец превращается в ребенка.

Перед всеми пророками, которые время от времени появляются в русской поэзии, Хлебников имеет то преимущество, что его пророчество сбылось: в 1912 году он точно предсказал революционный взрыв 1917 года. Можно считать это случайностью.

Более чудесно, что он предсказал архитектуру XX века, в ее наиболее значительных достижениях (стихотворения «Москва будущего», «И позвоночные хребты...»). Прозорливо и смело он нарисовал дома будущей эпохи. «Бревно стекла», сказал Хлебников о многоэтажном доме — задолго до того, как Франк Ллойд Райт построил такое уходящее в небо стеклянное бревно. Одно из предсказаний Хлебникова осуществляется, видимо, только сейчас — дом, который поворачивается вслед за ходом солнца по небу: «И если люди — соль, не должна ли солонка идти посолонь?». Ряд созидателей современной архитектуры должен начинаться так: Хлебников, Ф. Л. Райт, Ле Корбюзье, братья Веснины, Леонидов, Ладовский, Мис ван дер Роэ, Нимейер...

Очевидно, в самом стиле Хлебникова, в строе его произведений было нечто, делающее возможным пророчество.

Его лирический герой — ученый. Нужна была особая наука, такая, которая могла бы войти в поэзию. Хлебников ее создает: свою филологию, свою философию истории... В науках Хлебникова достигнуто сочетание несочетаемого: плодотворная научная идея и ее фантастическое применение. Так, в теории «звездного языка» впервые высказана мысль о том, что в слове можно выделить его смысловые слагаемые (семантические множители), и фантастическое предположение, что главный смысловой компонент связан с первой согласной в слове.

В своих стихах Хлебников явно инопланетянин. Он не знает того, что вошло в кости всякого жителя Земли. Не ведает, что животное не ровня человеку. Не информирован о том, что люди не братья друг другу. Не догадывается, что время необратимо. Не осведомлен, что каждому должно впечататься в какую-нибудь матрицу. Ему чужды всеобщие идиомы быта, обычаев, речи.

Последнее особенно заметно в его произведениях. Каждому, кто пишет, ясно: надо идти проторенными путями слова. А он, инопланетянин, не знает, какой проторенный. И потому у него выходит вот так чудесно:

Хребтом прекрасная, сидит,
Огнем воздушных глаз трепещет,
Поет, смеется и шалит,
Зарницей глаз прекрасных блещет...

Ни один редактор такое не пропустит. Инопланетянин не знает, что писать надо для редактора. (Хлебников, видимо, избежал редактора, но все же он пишет, не думая о блюстителях стиля: у них, там, так принято...)

Иногда Хлебников притворяется сумасшедшим. При этом обнаруживается, что он — гигантский сумасшедший:

Я ⟨...⟩
Род людской сломал, как коробку спичек...
Был шар земной
Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего:
— За мной!
Бояться нечего!

Н. Асеев как-то сказал: не только поэт делает стихи, но и стихи делают поэта. Лирический герой Хлебникова создан по законам его поэтики. В нем слиты разные, несовместимые типы. Трудно предположить, чтобы такой герой был Семен Семеныч. То есть отдельный человек с личным почтовым адресом. Вместе с тем он и не абстракция. Он изображен Хлебниковым, как человек, являющий собою определенную культуру.

Вспомним: каждая строка в стихотворении Хлебникова — не вестник данного размера, она являет собою поэтическую речь в целом. Лирический герой «изоморфен», типологически подобен стиховому строю хлебниковской поэзии. Он многообразен, потому что многообразна культура, представляемая им.

Речь шла о лирическом герое Хлебникова. Поскольку эпос поэта лирически активен, этот герой является и в поэмах Хлебникова. Но есть и собственно эпические образы. Они особенно ясно показывают единство поэтики поэта.

Герои поэм Хлебникова — представители разных культур, и так именно они и выступают. Поэт наслаждается различием и несовместимостью этих культур, питая надежду, что между ними возможны союз и дружба... Утопическое желание? Оно было дорого поэту.

Язычество и христианство — тема поэмы «Поэт». Русалка жалуется, что ее мир, мир языческой культуры, обречен на смерть:

«... На белую муку
Размолот старый мир
Работою рассудка,
И старый мир — он умер на скаку!
И над покойником синеет незабудка...»

Поэт примиряет языческий и христианский миры; он

... рукою вдохновенной
На Богоматерь указал.
«Вы сестры. В этом нет сомнений.
Идите вместе, — он сказал: —
Обеим вам на нашем свете
Среди людей не знаю места
(Невеста вод и звезд невеста).
Но, взявшись за руки, идите
Речной волной бежать сквозь сети,
Или нести созвездий нити...»

Примирению и союзу античной и шаманской культуры посвящает Хлебников поэму «Шаман и Венера». Тема единства культур окрашивает все творчество поэта.

Культура — это весь духовный мир, весь жизненный уклад целой эпохи или целого народа. Приятие разных культур — это приятие человечества как целого. Это умение подняться над представлением, что есть культуры, годные только для гибели. Поэтому Хлебникову дорого свидетельство их мирного сосуществования как свидетельство целостности мира. Он видит языческие знаки на скале, и рядом — икона, прибитая к березе. Это радует его, в этом он видит знак возможности мирной дружбы разнородных культур — возможности сочетания несочетаемого:

Пришел охотник и раздел
Себя от ветхого покрова
И руки на небо воздел
Молитвой зверолова.
Поклон глубокий три раза,
Обряд кочевника таков.
«Пойми, то предков образа,
Соседи белых облаков».
На вышине, где бор шумел
И где звенели сосен струны,
Художник вырезать умел
Отцов загадочные руны.
Твои глаза, старинный боже,
Глядят в расщелинах стены.
Пасут олени и треножат

Пустыни древние сыны.
И за суровым клинопадом
Бегут олени диким стадом.
Застыли сказочными птицами
Отцов письма в поднебесьи.
Внизу седое красное сь
Поет вечерними синицами.
В своем величии убогом
На темя гор восходит лось
Увидеть договора с богом
Покрытый знаками утес.
Он гладит камень своих рог
О черный каменный порог.
Он ветку рвет, жует листы
И смотрит тупо и устало
На грубо-древние черты
Того, что миновало.

Но выше пояса писмен,
Каким-то отроком спасен,
Убогий образ на березе
Красою ветхою сиял.
Он наклонился детским ликом
К широкой бездне перед ним,
Гвоздем над пропастью клоним,
Грозою дикою шадим,
Доской закрыв березы тыл,
Он, очарованный, застыл.
Лишь черный ворон с мрачным криком
Летел по небу, нелюдим.

Человечество пережило много трагедий, связанных с тем, что одна культура убивала другую. Чего же хотел Хлебников? Их слияния? Нет, слияние — утрата главных, наиболее ценных отличий; утрата неповторимости. Хлебников хотел мирного многообразия культур. Об этом и его поэмы, и его лирика.

«Ладомир» — великое ликование оттого, что мечта сбывается. Но одновременно в творчестве Хлебникова усиливаются и трагические мотивы, с особенным напряжением раскрытые в поэмах «Ночь перед Советами» и «Ночной обыск». Подступы к этой трагической напряженности были и раньше; например, в поэме «Гибель Атлантиды» нарисована борьба культуры жрецов и рабов — борьба, которая оканчивается гибелью Атлантиды. Особенность взгляда Хлебникова в том, что у него обе стороны, столкнувшиеся в борьбе, сохраняют свое достоинство и верность своей жизненной высоте. Это, в первую очередь, относится к поэме «Ночной обыск».

Образная система Хлебникова драматизируется, так же, как драматизируется, становится более напряженно-изменчивым звуковой ярус. Причины — две: рост напряженности в социальной жизни России и — внутреннее направление развития русской поэзии; уже у символистов она вступила в область усиления контрастов, противопоставлений, напряжений, несовпадений в стихе, в слове, в образах; после символистов это движение становится особенно сильным.

Когда-то, в полемике с Опыазом, было высказано убеждение, что говорить о внутренних законах движения поэзии, искусства, значит противоречить марксизму. Казалось, что отрицать в области духа способность к саморазвитию, все сводить к обусловленности извне — этого требует подлинно научная методика. Не сама поэзия проходит круг развития, это ее в толчки гонит социальная действительность! «Вы считаете сущностью то, что не является сущностью», — упрекнул опыазовцев один из их оппонентов, высококультурный и влиятельный в то время (20-е годы) деятель: Н. И. Бухарин.

Каждый значительный шаг в художественном развитии человечества определяется и требованиями действительности, и возможностями, которые дает данный этап в развитии искусства, в том числе — поэзии. Хлебников-поэт был необыкновенно дальнозорок. Он умел видеть в жизни то, что не видели другие. У него в поэзии был свой особый глаз, и он называется: сдвиг. С помощью этого глаза Хлебников увидел единство мира и возможность единства людей:

Иной открыт пред нами выдел.
 И, пьяный тем, что я увидел,
 Я госпуду ночей готов сказать:
 «Братишка!»
 И Млечный Путь
 Погладить по головке.
 Былое — как прочитанная книжка.
 И в море мне шумит братва,
 Шумит морскими голосами,
 И в небесах блестит братва
 Детей лукавыми глазами.
 Скажи, ужели святотатство
 Сомкнуть, что есть, в земное братство?
 И, открывая умные объятья,
 Воскликнуть: звезды — братья! горы — братья! боги — братья!