

kunstwerk'a¹. В ней нет ещё материала технической цивилизации с космическими полётами в духе научной фантастики, но есть уже дионисийское противопоставление «сектантства» и эротического начала миру «декретов», «приказов» и государственного, пока ещё «революционного» насилия. Брюсовские «последние мученики» старого мира — это первые мученики наступающего тоталитаризма.

¹ «Тотальное произведение искусства», идеал вагнерианства, унаследованный многими течениями модернизма (прим. ред.).

из сб-а Л. Геллер, Поиски бинарной фантастика
и русская литература XX века. Труды междунар. симпозиума
Слозанна, 5-7 ноября 1992, Москва: МИК 1994

Рольф Фигут

Заметки о фантастическом в лирике Вяч. Иванова и В. Хлебникова

В настоящей статье сначала дается очень краткое общее введение в проблематику фантастического в лирике в свете «слоевой» теории литературного произведения Р. Ингардена, затем резюмируется и комментируется концепция Вячеслава Иванова о фантастике в поэзии, вслед за чем анализируется стихотворение В. Хлебникова «Я видел выдел» с точки зрения сходства и расхождений по отношению к лирической фантастичности в смысле Иванова.

1. Введение в проблематику фантастического в лирике 1.1. Связь фантастического с изображаемым миром.

Термин «изображаемый мир» (*dargestellte Welt*) заимствован из «слоевой» теории литературного произведения искусства Р. Ингардена¹. Согласно Ингардену, в литературном произведении имеется два измерения, одно горизонтальное, квази-временное, и одно вертикальное, структурное, которое складывается из следующих четырех слоев: а) слоя словесных звуков; б) слоя единиц значения — слов, предложений, абзацев, глав, и т.д.; в) слоя схематизированных аспектов — элементов чувственной наглядности

¹ Роман Ингарден, *Das literarische Kunstwerk*, Halle/Saale 1931 и другие публикации; его же, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Тюбинген 1968.

жение между подчеркнуто нейтральными чертами языковых слоев и фантастическими чертами «предметных» слов. Но, вероятно, вопрос о фантастике в лирике именно тем и существенен и интересен, что он обращает наше внимание на то, что лирика выступает чаще всего как раз в «нечистом» виде, и что, пожалуй, лучше думать о теории лирики «нечистой», чем «чистой».

2. Теория фантастики в поэзии Вячеслава Иванова.

Вячеслав Иванов выступил с мало известной концепцией фантастики в поэзии, в том числе и в лирической поэзии, в которой, как ни странно, подтверждается идея преимущественной связи фантастического с тематической сферой поэзии.

О фантастике говорит Вяч. Иванов в стихотворении «К фантазии» (1902; I, 580-582¹) из цикла «Геспериды» (*Кормчие звезды*); своеобразную теорию фантастики в поэзии, а тем самым и ключ к интерпретации этого стихотворения дает статья «О границах искусства» (1913; II, 628-651).

К ФАНТАЗИИ

О, Фантазия! ты скупцу подобна,
Что, лепты скопив, их растит лихвою,
Малый меди вес обращая мудро
В золота груды.

Так и ты растишь многовстречной Жизни
Опытную дань в мир без мер и граней;
В нём размерный строй Пнирид водитель
Зиждет согласный.

Сидя над волной родников обильных,
Цепи ты плетёшь из твоих сокровищ,
Вязью золотой ты любимцу вяжешь
Крылья желаний.

Все, что Жизнь сулит на пути далёком,
В руки ты даёшь — и весы бросаешь:

¹Цитирую Иванова по изданию: В. Иванов, *Собрание сочинений*, I-IV [планируются дальнейшие тома], Брюссель 1971 и след., с указанием тома и страниц.

«Ты забудь о той! Ты в моих забудься
Лёгких объятьях!»

Поступью чужой ты на ложе всходишь;
Но скользит с главы многоцветный пэпλος:
Гневен, он бежит... Ах, чем ты нежнее,
Он неудержней!...

Кроткие, тебе всех милей поэты;
Жарче их любовь, но больней измена:
И меня сковать ты, Сирена, хочешь
Песнью коварной:

«О, не доверяй оснащённым доскам,
Ни пустынных волн раменам упругим:
К берегу не плыви, чьи тебя вспоили
Воды живые.

«Видит взор отсель той страны святыни:
Днями и людьми древний блеск повержен,
Арки тернь глушит, держит плющ колонны
Цепкою лапой.

«Мраморы богов, с искаженным ликом,
С бледностью ланит, а не красной жизни, —
Пленные толпы — в безалтарных сенях
Гордостеснились.

«Плещет ли тебе голубая влага
Зовом нежных волн? О, не верь блуднице.
Прижимая стан, она гибко новый
Берег объемлет.

«Старому клялась сладкозвучной клятвой —
Лишь его любить, и брала залогом —
В пёстрых поясах, на скалах прибрежных —
Жёлтые храмы...

— «О, Фантазия! я тебе ль не верен?
Но не мнишь ли ты, будто я не волен?
В край богов пойду без тебя насытить
Алчные очи!

«Кликну Фебов клич по пещерам горным,
Над ключами вод, в кипарисных рощах:
Голос подадут, боязливо прячась,
Вечные нимфы.

«Выглянут, смеясь, из-за веток тёмных,
Луг мой окружат одичалым роем,
Много скажут тайн, заведут и пляски
Лунною ночью.

«Ты же, крадучись, вся — любовь и ревность,
По моим следам ты скитаться будешь,
Скована навек талисманом звонким —
Лирой моею!»

Я не стану заниматься систематической интерпретацией этого стихотворения. Но зато, излагая ивановскую теорию фантастики в поэзии по статье «О границах искусства», я буду то и дело указывать на содержавшееся в «К фантазии» лирическое воплощение некоторых аспектов этой теории.

Фантастика обсуждается автором статьи «О границах искусства» в рамках общей концепции внеэстетических и эстетических источников поэтического произведения, проблематики поэтического вдохновения и творческого экстаза, или, другими словами, в рамках известной концепции восхождения и нисхождения¹.

Центральная мысль ивановской теории вдохновения заключается в том, что творческий экстаз поэта осуществляется не одним восхождением, но и нисхождением. Человек в поэте восходит *ab realibus ad realiora*, преодолевает дольную или низшую действительность на пути к горней, божественной реальности. Но художественное претворение и воплощение вдохновения возможно лишь благодаря возвратному нисхождению художника в поэте с божественных вершин на землю, в родную стихию, в материю своего искусства².

¹Ср. Victor Terras, «The aesthetic categories of *ascent* and *descent* in the poetry of Vjačeslav Ivanov», in: Thomas Eekman, Dean S. Worth, eds., *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium At UCLA, September 22-26, 1975, Columbus/Ohio 1983 (UCLA Slavic Studies, Vol 4)*, 393-408, и R. Fieguth, «К вопросу о категории "возвышенного" у Вячеслава Иванова», в *Cahiers du monde russe et soviétique*, в печати.

²Экстатичное нисхождение в хаотичное, неличное, двуполовое, дионисийское в смысле концепции Иванова не связано, на мой взгляд, с интересующей нас здесь проблемой фантастики.

На мистическом пути поэта вверх и вниз, фантастика играет существенную двойную роль, особенно в лирике. Чтобы подняться в самую «пустыню» горней действительности, поэт должен перейти через зону фантастики, или, словами автора, «через полосу миражей, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей, отражающих ту же, покинутую им действительность, но переломленную в зыбком покрывале его собственных страстей и вожделений» (II, 642).

Эту низшую стадию поэтического подъема мы можем отождествить с несколькими строками из стихотворения «К фантазии»:

Так и ты растишь многовстречной Жизни
Опытную дань в мир без мер и граней;

Сидя над волной родников обильных,
Цепи ты плетешь из твоих сокровищ,
Вязью золотой ты любимцу вяжешь
Крылья желаний.

Но полоса фантастических марев — только одна из первых стадий экстатического подъема. Если поэт ограничится творческим воплощением вот этого невысокого взлета, тогда его произведение будет «только мечтательным, своенравно-фантастическим, причудливо-туманным, и не будет в нем ни интуитивного познания вещей, ни непосредственного, стихийного сознания действительности, из которой художник уже вышел, но отразится в таком произведении лишь он сам в душевной своей ограниченности и уединенности» (II, 642-643). Здесь слышится внятный полемический намек на «субъективистическое творчество» (II, 645) многих лириков, особенно лириков-символистов (II, 639¹).

¹Лирику автор вообще определяет как область, в которой «наименее ощутимо нисхождение; она может осуществляться и в самом восхождении поэта. [...] Не нужно ни окончательного овладения новыми опытами восхождения, ни полного освоения их, чтобы лиризм переживания нашел себе художественно довлеющую форму. В этой области символисты могли творить наиболее легко и наиболее художественно, покуда они восходили; а так как они постоянно себя

Однако, сильный поэтический талант не дает себя задержать при прохождении через «эту страну марев», он пересекает «пелену миражных зеркальностей». Он подобен «Одиссею, не позволяющему себе плениться прельстительными зазывами Сирены» (644). С Сиреной и отождествляет наш поэт Фантазию в своём стихотворном к ней обращении:

И меня сковать ты, Сирена, хочешь
Песнью коварной:

Сильный дарованием поэт должен подняться выше этой полосы марев и зеркальностей, пойти «путем отчуждающего восхождения до подлинной пустоты, до суровой пустыни», за пределами которой открываются ему «начертания высших реальностей, как некие первые оболочки мира бесплотных идей» (643).

— «О, Фантазия! я тебе ль не верен?
Но не мнишь ли ты, будто я не волен?
В край богов пойду без тебя насытить
Алчные очи!

Но когда художник в поэте нисходит с этих мистически-пустынных вершин, тогда ему «придется опять перейти через эту страну марев, (...) теперь он намеренно медлит в ней, чтобы создать из её пластической туманности призраки — образцы своих будущих глиняных слепков. Эти, творимые им, бесплотные облики — фантазмы или теневые «идолы», как сказали бы древние, — не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменовательны для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли, как ближайшая к ней проекция её душевности в идеальном мире. Эти, вызываемые художественными чарами, видения, суть аполлинийские видения, которыми раз-

заявляли восходящими, то и неудивительно, что лирика столь определенно преобладала в их словесном творчестве над другими родами [...]» (II, 639).

решается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий; он заслуживает этого имени в той мере, в какой содержательно и прозрачно в нем откровение высших реальностей» (644).

Одним словом, сфера фантастики должна быть сперва преодолена и пройдена поэтом на мистическом пути вверх, — а на обратном пути вниз, она должна быть использована, как пластическая материя для создания образцов будущих «глиняных слепков». На этом этапе творческого вдохновения фантастика служит посреднической сферой между самой высокой мистической пустынностью и родной стихией поэта.

«Аполлинийские видения» правой фантастики воплощаются в нашем стихотворении в мифологических образах:

«Кликну Фебов клич по пещерам горным,
Над ключами вод, в кипарисных рощах:
Голос подадут, боязливо прячась,
Вечные нимфы.

«Выглянут, смеясь, из-за веток тёмных,
Луг мой окружают одичалым роем,
Много скажут тайн, заведут и пляски
Лунною ночью¹.

«Правая» аполлинийская и мифотворческая фантастика в поэзии распространяется, по-видимому, на очень многие мотивы — в первую очередь, на весь антично-мифологический мир ивановской поэзии, но также и на всё, что у него связывается со всякими мотивами «пневматической» прозрачности и зеркальности. Все это, повторю, касается в первую очередь изображаемого мира, который играет в лирике Иванова довольно существенную роль.

¹ Сама же Фантазия идет по следам поэта, скованная его лирой:
«Ты же, крадучись, вся — любовь и ревность,
По моим следам ты скитаться будешь,
Скована навек талисманом звонким —
Лирой моею!»

Нельзя привлечь этого поэта в свидетели преодоления лирического «содержания» путем гипертрофии языковой стихии. Аполлинийски облагороженная фантастика остается у Иванова преимущественно делом организации изображаемого в лирике мира, его прозрачности и зеркальности, его музыкальности и ритмичности. Слишком строга и однозначна его полемика со словесными экспериментаторами — ср. его «десять заповедей Моисея» для поэтов, две из которых гласят «Не убивать слова; не творить прелюбодеяния словесного (сюда относятся все противоположное в сочетаниях слов)»¹.

Но несмотря на постоянные ивановские призывы к ненасильственному, бережному отношению поэта к языку, как материи его искусства — специфическая фантастичность проявляется и в двойном языковом слое ивановской лирики, в оформлении звуковых, лексических и синтаксических элементов. Язык лирики Иванова сплошь и рядом стилизованный; его оформлению содействуют всякие инородные образцы древнегреческого, латинского, славянского и древнерусского происхождения — то в плане метрики, ритма и фонетики, то в области словообразования, морфологии, синтаксиса. Они происходят как бы из своей, специфически языковой, фантастической сферы, из «пластической туманности», которой русский поэт XX-го века Иванов создает «бесплотные обличия — фантазмы или теневые «идолы», «образцы своих будущих глиняных слепков». На уровне двух ингарденовских языковых слоев они служат «бесплотными» образцами конкретных языковых воплощений лирических вдохновений.

Такое «вылепливание» языка при помощи инородных «образцов» — это как бы тайное вторжение других языковых миров в родную языковую стихию. Я лично считаю, что это служит языковому воплощению поэтической идеи восторженного выхода из тесной самости — русский язык выходит здесь как бы из себя², но, несомненно, такое

¹ «Спорады. О лирике» (III, 120)

² Ср. R. Fieguth, «К вопросу о категории “возвышенного” у Вячеслава Иванова».

перенесение «образцов» с одних языков в другой и несёт в себе элемент чисто языковой фантастичности, почти незаметным образом вторящий аполлинийски правой фантастике на уровне изображаемого мира.

3. «Я видел выдел», как пример лирической фантастики у В. Хлебникова.

Другое дело, казалось бы, у Хлебникова. Если примерять его к интересующей нас теме фантастики в лирике, то в первую очередь бросится в глаза его *открыто* фантастический способ работы с языком. Фантастическими являются его концепция «птичьего языка» или «языка богов», его попытки создать новую морфологию, новые правила словообразования, новый внутренний звуковой синтаксис. Впечатление от его поэтически-грамматических приемов такое сильное, что даже трудно различить какой-то «изображаемый мир», порождаемый его словесными приключениями. Но какой-то лирически изображаемый мир всё-таки проступает у Хлебникова, о чем мы знаем давно благодаря работам В. Маркова и В. Вестстейна¹.

Обратимся к его известному стихотворению «Я видел / выдел / вёсен / в осень»². Оно часто приводится как яркий пример преодоления и уничтожения «содержания» или «изображаемого мира» в лирическом произведении. Я запишу его текст с указанием возможной метрической интерпретации каждой из строк:

¹ Vladimir Markov, *The Longer Poems of V. Khlebnikov*, Berkeley and Los Angeles 1962; Willem G. Weststeijn, *Velimir Khlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam 1983

² Воспроизвожу здесь рассуждения об этом тексте, которые напечатаны в R. Fieguth, «Der Hafer und der Wortzauber. (Oves i volxvovanie slovom). Bemerkungen zu V. Chlebnikovs “kryptischer Metrik”» в: *Wiener Slawistischer Almanach*, t. 21, 1988, 63-79; Хлебников цитируется по изданию *Собрание сочинений*, т. 1-4, Мюнхен (1968-72)

Я видел	1-амфибрахий ¹
Выдел	1-хорей
Вёсен	1-хорей
В осень,	1-хорей
Зная	1-хорей
Зной	1-хорей
Синей	1-хорей
Сони.	1-хорей
А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	3-ямб д
Полёт бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб	1-ямб
Из губ	1-ямб
Свернув	1-ямб
Свой локоть	1-амфибрахий
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога	3-ямб ж
Путь	-
Петь.	-
Сосни,	1-ямб
Летая,	1-амфибрахий
Сосне	1-ямб
Латая	1-амфибрахий
Очи голубые	3-хорей ж
Узлами	1-амфибрахий
Северных бровей	3-хорей м
И голубей.	2-ямб м
Встае	1-хорей
Сто их.	1-хорей
(1920)	

Казалось бы, что главным эстетическим импульсом этого стихотворения выступает начало редукции и разрозненности. Стихотворная строка здесь чаще всего редуцируется к одной, как бы конечной, метрической стопе. Буквально необуздан семантический динамизм отдельного, просодически выдвинутого слова. Приведу лишь избранные примеры. Неизвестно, что такое здесь «выдел» — прямое дополнение ли к сказуемому «Я видел», или какое-то передразнивание словоформы «видел», то ли украинским ее произношением, то ли прошедшим временем почти не

¹Следую здесь русской традиции записи метрических данных: арабское число указывает количество стоп; м=мужское, д=дактилическое, ж=женское окончание строки.

существующего глагола «выдеть»¹. Форма «сони» может относиться к слову «сонь» или к женскому имени «Соня». Форма «губ» может относиться к губам человеческого рта или к морской губе. У словоформы «голубей» не меньше трех значений: 1) родительный падеж от существительного «голубь»; 2) сравнительная степень (слегка незаконная) прилагательного «голубой»; 3) повелительное наклонение (тоже несколько неожиданное) глагола «голубеть». Одним словом: принцип редуцированных строк выдвигает на первый план звуковые соотношения между лексическими единицами, проявляя с крайней силой парадигматическую полисемию каждой из них.

Но эта явная тенденция к разрозненности единиц текста пробуждает противоположные эстетические энергии. Они возникают главным образом из причудливого поэтического синтаксиса текста. 29 строк стихотворения укладываются в 5-ти предложениях, в которых преобладает принцип синтаксической подчиненности. В иерархичности этого синтаксиса содержится явный призыв к читателю выйти за пределы разрозненных семантических и просодических единиц, выявить другой, сокровенный просодический и семантический порядок.

Его можно представить себе примерно так:

Я видел выдел вёсен в осень,	4-ямб ж
Зная зной синей сони.	4-хорей ж
А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	2-пеон 2
Полёт бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб из губ свернув свой локоть	4-ямб ж
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога путь петь.	4-ямб ж
Сосни, летая,	2-ямб ж
Сосне латая	2-ямб ж
Очи голубые	3-хорей-ж
Узлами северных бровей	4-ямб м
И голубей.	2-ямб м
Встае сто их.	2-хорей-ж

¹ В *Грамматическом словаре* (Москва 1977) А.А. Зализняка указаны следующие префиксированные глаголы с общим корнем - деть: за-деть, на-деть, под-деть, раз-деть, вз-деть, воз-деть, о-деть и про-деть. Зато у Даля находим «выдѣвать, выдѣть нитку изъ иглы».

Не берусь утверждать, что эта запись отражает единственно возможную реконструкцию сокровенной просодически-синтаксической структуры стихотворения; другие реконструкции возможны. Но утверждаю, что текст хлебниковского стихотворения приглашает читателя к раскрытию *какого-нибудь* «иного», скрытого в нем порядка, или, лучше говоря, бесконечно многих «иных порядков».

Текст стихотворения «Я видел/выдел/вёсен/в осень» можно сравнить с полуабстрактной живописью, складывающейся из множества маленьких чёрточек. Словесно-синтаксические чёрточки не разбросаны совсем хаотически. Они порождают на наших глазах бесконечно разные варианты изображаемого мира, изображаемого мира в постоянном возникновении и движении. У этого мира явно фантастические черты.

Он напоминает хотя бы «неправую» лирическую фантастику, о которой говорит Иванов. Он складывается из фантастических образов и полусцен «без мер и граней» (Иванов, «К Фантазии»); «в стае сто их», как говорится в конце текста Хлебникова — есть как бы «сто» этих образов и полусцен.

Среди прочих кто-то здесь танцует (производит «полет пяты») на «мячике созвездия», а потом, велением поэтического Я, засыпая, улетает на сосну, с верхушки которой выглядывают его голубые глаза («Сосни, летая, Сосне латая Очи голубые»). У этого кого-то явно мифологические черты. Можно вообразить себе резкие движения какой-то нимфы, танцующей в лесу, которую застигают врасплох, и которая в ужасе сперва закрывает рот белым как излом локтем («В изгиб из губ Свернув свой локоть Белого излома»¹), а потом мгновенно улетает на сосну. Именно эта полусцена связана с мотивом божественного вдохновения поэтического «Я», которое, увидев странную

¹ У Хлебникова перифразы как «пяты (на мячике созвездия) полет» в смысле танца или пляса, или сравнения как «локоть белого излома» в смысле локтя белого как излом мрамора носят подчеркнuto архаический характер и напоминают поэзию виршей.

танцующую фигуру, восклицает с комическим восторгом: «Весной улики бога путь петь!».

Упомянутая полусцена как бы неустойчиво мерцает между другими визуальными полуобразованиями, среди которых она чуть ли не теряется и упускается из виду. В особенности она окружена и проникнута слегка намеченной панорамой совсем другого масштаба, парадигматическими компонентами которой выступают «созвездие», «губа», (даже во множественном числе: «изгиб из губ», что может подразумевать большое пространство), «белый излом».

Между летучестью хлебниковского поэтически изображаемого мира и ивановской прозрачностью, зеркальностью даже может быть какая-то связь. Однако, фантастичность мелькающего, мерцающего изображаемого мира этого стихотворения организована другим образом, чем у Иванова. Разница заключается в несвязности и в неслыханной подвижности хлебниковского поэтического мира и в несоразмерности его пропорций (танец на земном, маленьком мячике космического созвездия). Но, главное, у Хлебникова, в отличие от Иванова, изображаемый фантастический мир не отделился от сферы слов и их истинно фантастических метрико-ритмических, звуковых, семантических и синтаксических движений и приключений. Мы воспринимаем его порождаемым непосредственно разнородными и противоречивыми семантическими энергиями словесно-синтаксических кусочков, из которых складывается текст. Однако, он, этот мир со своими фантастическими движениями, не полностью исчезает в сфере слов и их фантастических приключений. У него налицо свои визуально вообразимые качества, они-то и усиливают фантастическое впечатление от всего стихотворения, которое не зря начинается со слов «Я видел...». Выходит, что даже в «абсолютной» лирике фантастическое в особой мере связывается с так называемым изображаемым миром.