

ды, исключал из этой системы луну, хотя ассоциативно она присутствует в картине ночи (*Тютчев туч*).

В системе Хлебникова три степени «просветленности» порождают соответственно три мира — земной, солнечный и звездный и, следовательно, три эстетические сферы. Им соответствуют три имени. Метаморфоза имен (*достоевскиймо — пушкиноты — Тютчев*) также дана как три фазы, три ступени восхождения имени: в первом остро ощущается его составной, связанный характер, во втором центр тяжести перемещается на первую часть, в третьем — чистое имя.

В каком же значении нужно понимать эти имена? Очевидно, не в личностном, не в портретном, а в мифопоэтическом. *Тютчев*, скажем, знаменует здесь не имя этого человека, а имя мира, созданного его творчеством. В мифопоэтической эстетике имя писателя есть символ его мира понимаемого как миф. Таким образом, мир Достоевского здесь тождествен миру земному, мир Пушкина — миру солнечному, мир Тютчева — миру звездному.

Словарь русских писателей внешне использован Хлебниковым в той же функции, что и мифологический словарь в классической поэзии. Например, у Тютчева:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас давит сушу,
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах!

Но эстетический смысл хлебниковского мифологизирования гораздо глубже, и словарь писателей взят не просто в качестве высокой лексики, соответствующей объекту описания. Устанавливая прямые соответствия между поэзией и космосом, Хлебников, безусловно, исходил из мифологической концепции искусства. В таком контексте *Достоевский* — не что иное, как «бог» земного мира, *Пушкин* — «бог» солнечного мира, *Тютчев* — «бог» звездного мира. Но за этим стоит второй, более важный момент. Почему, скажем, здесь не использован словарь художников, словарь музыкантов и т. п.? По-видимому, ответ должен заключаться в том, что имя писателя — это имя мира, построенного из слов, это слово слов, и м я и м е н. Только таким способом и мог быть выдержан принцип соответствия и иерархическая цельность конструкции.

Перед нами, следовательно, интегральная картина космоса, воплощенного в имени в его предельном выражении. Или, другими словами, о н о м а т о м о р ф н ы й пейзаж.

Но это еще не все. Перед нами ономотоморфный пейзаж в ф о р м е заклятия. Теперь легко увидеть, что противоречия здесь нет. Наоборот, заклятие как раз и является адекватным выражением такого понимания имени. Магический акт, как мы его сейчас «поэтически» понимаем, как раз и состоял в назывании имени, ибо древние «в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой»¹⁶. Вот на это магическое отношение к слову, на эти живые языческие пласты в современном поэтическом сознании и ориентировался Хлебников. Речь, разумеется, идет не о реставрации (что невозможно) и не о стилизации. Нет, речь идет о самом актуальном понимании сущности поэзии как и с к у с с т в а слова в духе мифопоэтической эстетики.

Для поэта нет никакого другого средства познать и выразить мир, кроме слова. Потому-то для поэтического сознания весь мир есть слово, имя (как для живописца — цвет, для музыканта — звук и т. д.); все бытие с точки зрения его осмысленности и выраженности есть разная сте-

¹⁶ И в а н о в В. Борозды и межи, с 127. См. также известную статью Блока «Поэзия заговоров и заклинаний», справедливо вызвавшую ученую критику, но важную для нас как свидетельство поэта.