

#13

RECOGNITION THROUGH REINVENTION: THE MYTH OF CHINA IN THE SPIRITUAL QUEST OF RUSSIAN POETS OF THE SILVER AGE

Hui Andy Zhang
Northwestern University



Abstract || The works of Russian Silver Age poets Nikolai Gumilev and Velimir Khlebnikov display an array of Chinese motifs. These motifs dissolve into the poets' individual creation of myths, indicating their different focuses on the cultural map of China, which correspond to their respective poetic conceptions. Despite their difference in poetics, both Gumilev and Khlebnikov embraced the idea of syncretism and restoration, which encouraged them to resort to China as a mirror that reflects the historical identity of Russia, and motivated their development of China as a trope in Silver Age poetry. Ultimately, their Chinese motifs reflect a common spiritual quest—a quest for reframing Russia's self-identity both as a response to the trend of modernization and as a dialogue with the established European aesthetic rubrics in Russian culture.

Keywords || Russian | Poetry | Silver Age | Nikolai Gumilev | Velimir Khlebnikov | China

0. Introduction

In this paper I will argue that the myth of China in Russian poetry of the Silver Age¹ represents an interpretation of China in the Russian cultural tradition which is radically different from that in the tradition of Western Europe. One may explain this difference by pointing to both the geopolitical situation of Russia and its cultural history. Due to its Eurasian geographical standing, Russia has been the locus of conflicts and intercourse between cultures of various origins on the Eurasian continent throughout its history. As a result, neither the West nor the East holds up as a self-sufficient category with consistent definitions and values when discussing the cultural history of Russia. Neither the notion of “Orientalism” nor that of “Occidentalism” involves a pure dichotomy between the self and the other in Russian cultural discourse. On the contrary, Russia never views either the East or the West as a completely alien political or cultural entity, but identifies itself selectively with both worlds. Hence China, as a metonym of the East, emerged in the works of Russian Silver Age poets not as a result of their search for an entity extrinsic or opposed to the national consciousness of Russia, but as a product of their quest for the truth about Russia’s own self-identity.

For the purpose of that argument, I will refer to two poets from different literary schools, poets who held distinct, and often contrasting, poetic and cultural propositions: Nikolai Gumilev (1886-1921) and Velimir Khlebnikov (1885-1922). Scholars have addressed the relationship between the two poets and the East, and compared their poetics.² However, the discussion on their common relation with China has seldom, if ever, appeared in academic literature. China enters the poetic and philosophical systems of both poets through recurring Chinese motifs, often mythical in semantics and symbolism. These motifs dissolve into the poets’ individual myths of China and often reflect a common spiritual quest—a quest for national self-identity both as a response to the trend of modernization and as a dialogue with established European aesthetic rubrics in Russian culture.

Nevertheless, Gumilev and Khlebnikov reconceived China independently and in distinct ways. Chinese motifs in their poetry reflect their different focuses on the semiotic map of China as a cultural concept. Gumilev incorporated images from classical Chinese literature into his poetry, and reassembled them with new connotations and implications, while Khlebnikov delved into Chinese history and philosophy in order to perfect his own reconstruction of his poetic universe. For the Acmeist, the landscape and mood in Chinese classic poetry illustrate the power of a pristine poetic language while for the futurist, the Chinese character provides a possible model for his future language of poetry: *zaum* (“beyondsense”).

NOTES

1 | The term “Silver Age” refers to a period of Russian cultural history. It is usually agreed that it lasts from the last decade of the 19th century to the first two decades of the 20th century, when intellectual and aesthetic activities were flourishing with a remarkable diversity, especially in the realm of poetry.

2 | On Gumilev and the East, see FEDOTOV, O. (2003): “Kitaiskie Stikhi Nikolaia Gumileva”, *Literatura*, Num. 37; TREGUBOVA, I.: “Kitaiskii Tsikl Nikolaia Gumileva” (electronic resource); ULOKINA, O.: “Tema Vostoka V Tvorchestve Nikolaia Gumileva” (electronic resource). On Gumilev and the East, see TARTAKOVSKII, P. (1992): *Poeziia Khlebnikova i Vostok: 1917-1922*, Tashkent: Fan; WESTSTEIJN, W. (2003): “Trubetskoi I Khlebnikov”, in Ivanov, V. (ed.), *Evrasiiskoe Prostranstvo: zvuk, slovo, obraz* [Eurasian space: sound, word, image], Moscow: Iazyki slavianskoi kul’turny. For comparative studies of Gumilev and Khlebnikov, see IATSUTKO, D.: “Nikolai Gumilev i Velimir Khlebnikov: Sravnitel’naia Interpretatsiia Misticheskikh Motivov” (electronic resource); KONTSOVA, E. (2003): “Svoebzazie poeticheskogo ‘Vostoka’ V Literature Serebrianogo Veka: K. Bal’mot, N. Gumilev, V. Khlebnikov”, PhD Diss., Voronezh National University.

The fascination with the East among Russian Silver Age poets at the beginning of the twentieth century reflects not only the perpetual need for national self-identification of Russia, but also the crisis of humanity in the West which urged this need. China, along with other Eastern countries, opened a new horizon for these writers and stimulated the development of cultural multipolarity which would confront the dominant Euro-centrism in Russian culture and, thus, bring new life to Russian cultural evolution.

The interest of Russian poets in China, especially Chinese poetry, started before Gumilev and Khlebnikov. The translation of Chinese poetry began as early as in the 1860s: Mikhail Mikhailov (1829-1865) translated Friedrich Rückert's (1788-1866) German translation of poems from the *Classic of Poetry (Shijing)*, the oldest existing collection of Chinese poems and songs. Interest in Chinese poetry in Russia expanded at the beginning of the twentieth century. In 1911, Russian philologist and sinologist Vasilii Alekseev (1881-1951) published his translations of Li Bai's (701-762) poems in *Poetry in Prose of the Poet Li Bo: in Praise of Nature*, this time from the original. Under his guidance, his student Julian Shutskii (1897-1938) compiled in 1923 *The Distant Echo: an Anthology of Chinese Lyrics (VII-IX Centuries)*, which contained Shutskii's own translations of Tang Dynasty poets. Russian futurists gained access to Chinese poetry through *The Flute of China*, a collection of classic poetry translated by Viacheslav Egor'ev (1886-1914) and Vladimir Markov (Waldemars Matvejs, 1877-1914), published by the St. Petersburg Group of Union of Youth in January, 1914, six months before the publication of Khlebnikov's *Selection of Poems* (Kovtun, 1987: 58).

Behind the Russian Silver Age poets' growing interest in China, and in the East in general, lies a political stimulus. The aftermath of the Russo-Japanese War exposed the socio-political crisis of Russia, indicated its historical necessity to rethink itself as a state, and compelled the intelligentsia to reconsider the nation's identity and destiny. Among them, the Symbolist poets and philosophers envisioned an opportunity for uncovering Russia's closeness to the East. Indeed, it is in the Symbolist circle where China began to emerge as a reintroduced literary trope.

The Symbolist poet Andrej Bely (1800-1934) imagined the possibility that this cultural and political situation could produce a synthesis between East and West in Russia. In 1909 he started to work on the idea of an epic trilogy, "East or West." *The Silver Dove* and *Petersburg* served as the first and second novels, respectively, in the unfinished trilogy. In *Petersburg*, Chinese images infiltrate the life of the Ableukhov family's father and son. China in *Petersburg* serves as a metonym for the East that played a significant role in forming Bely's view of the Russia's historical identity, as Dmitry Likhachev

(1906-1999) states in his prologue to the novel: «Petersburg in Bely's *Petersburg* is not between East and West, but East and West at once, i.e. the whole world. In this way, Bely poses the problem of Russia for the first time in Russian literature [...]» (Bely, 1981; translation mine). In other words, contrary to Rudyard Kipling's (1865-1936) famous statement that "East is East, and West is West", the question of Russia, from Bely's perspective, should be the question of the East and the West as one.

1. Nikolai Gumilev

We also find China as a recurring leitmotif in the works of the Acmeist poet Gumilev. Never having been to China, he learned about the country and its literature primarily through translations, especially through Judith Gautier's (1845-1917) collection of classical Chinese poetry, *The Book of Jade*, which served as the source for his "Chinese poems," published under the title *Chinese Poets* in 1918 and 1922. He classified eleven out of the sixteen poems as belonging to the category "China" (Gumilev, Struve and Filippov, 1962: 303).

The works included in *Chinese Poets* combined translations with original poetry, and blended the elaborate details of *chinoiserie* with an overall impression of a mythical oriental world. They display a kaleidoscope of images from Classical Chinese poetry, infused with a melancholic mood and united with the themes of secret longing and unfulfilled desire. Although all those poems find their equivalents in Gautier's *The Book of Jade*, the two poets have given discrepant names regarding the works' original authors. Gumilev noted the Chinese poet Tze-Tie as the author of the poem "Road", while Gautier claimed the author was unknown. This suggests that Gumilev used other sources for his adaptations, an idea which is supported by his own notion that the works of Judith Gautier, le marquis d'Hervey-Saint-Denis, Huart and Arthur Waley, etc., have been "the foundation of these poems" (Gumilev, Struve and Filippov, 1962: 303).

Chinese Poets is Gumilev's only collection totally dedicated to themes of China and Indochina. The poet revealed his longing for the oriental land, though, in earlier works. In the poem "The Voyage to China" written in 1909, he came up with the following lines:

Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай.
[...]
Только в Китае мы якорь бросим,
Хоть на пути и встретим смерть!
(Gumilev, Struve and Filippov, 1962, vol. 1: 118-119)

We all, comrades, believe in the sea,

May sail to the distant China.
[...]
Only in China we shall cast the anchor,
Even on the way we encounter death!³

NOTES

3 | Unless otherwise stated, all translations are by the author.

Under these lines lies the critical question: How should we understand Gumilev's China? What did the lyrical hero expect to find there, in the land that fascinated him to such an extent? The critic Michael Basker draws our attention to the last two lines quoted above, in which, he believes, lies the key to Gumilev's symbolic understanding of China: they demonstrate the possibility of reaching China even after death which affirms the non-geographical nature of that conception.

I would argue that it is easier to understand why one encounters death en route to China by associating China with the Russian reference to it: "*podnebesnoe*", a term that refers to the territory under the reign of Chinese emperors, and serves as a metonym of China. In the Russian poetic tradition, the word "*podnebesnoe*" also denotes "heavenly" in opposition to "earthly", as in Alexander Blok's (1880-1921) poem "Life, Like a Riddle, is Vague...":

Вашим умам не дано
Бога найти в поднебесной,
Вечно блуждать суждено
В сфере пустой и безвестной.
(Ius: 2005)

Your minds are not gifted
To find God in the *heavenly*,
They are destined to wander perpetually
In the sphere hollow and unknown.

The proposition that "the voyage" equals "the return" in "The Voyage to China" indicates that China in this poem exists not as an unvisited physical locus, but as a familiar spiritual entity hidden inside the consciousness. The journey to "China" extends nowhere further than the neglected part of the self that "we" in the poem endeavored to retrieve.

The theme of return is associated with China in another poem, "Pilgrim", from the collection "Chinese Poets":

Лишь услыша флейту осени,
Переливчатый звон цикад,
Лишь увидя в небе облако,
Распластавшееся как дракон,

Ты поймёшь всю бесконечную
Скорбь, доставшуюся тебе,
И умчишься мыслью к родине,
Заслоняя рукой глаза.
(Gumilev, Struve and Filippov, 1962, vol. 2: 114)

Merely hearing the flute of autumn,
Chatoyant ringing of cicadas,
Merely seeing in the azure the cloud,
Extending like a dragon,

You shall understand all the infinite
Sorrow, befalling you,
And shall dash towards homeland in thoughts,
Covering your eyes with hand.

The image “flute of autumn” frequently suggests nostalgia in classical Chinese poetry. In imagination, the lyrical hero here returns to the homeland (“dash towards homeland in thoughts”), a place attainable through the journey in memory, as in “The Voyage to China”.

The motif of “spiritual belonging” appears in one more poem from *Chinese Poets*: in “Home”, the lyrical hero, wandering on the water and mourning at his home engulfed by fire, suddenly finds consolation in the reflection of a woman on the boat:

Казалось, все радости детства
Сгорели в погибшем дому.
[...]
Но женщина в лодке скользнула
Вторым отраженьем луны. —

И если она пожелает,
И если позволит луна,
Я дом себе новый построю
В неведомом сердце её.
(Gumilev, Struve and Filippov, 1962, vol. 2: 115)

It seemed that all the merry of childhood
Burned down in the deceased home.
[...]
But the woman in a boat glanced
With the second reflection of moon. —

And if she shall wish,
And if the moon shall allow,
I shall build myself a home new
In her seclude heart.

The prospect of a new spiritual home, which is to be built in “her heart”, compensates for the loss of the physical one. Though no home awaits the lyrical hero on the bank, the feeling of retrieved purpose and energy in life has ended the wandering of the heart. Beneath the nostalgic mood of this poem, we feel an impulse towards the rediscovery of spiritual belonging, a drive towards the reinvention of self-identity.

Having associated Gumilev’s China with the leitmotif of return,

we could pose the next question: What is it in China that Gumilev identified with and found desirable, that rendered China a destination in introspection? Exploring the Eastern elements in Gumilev's poetry, we find there the reflection of Chinese religion and philosophy that embodies the Eastern way of thinking imbedded in the cultural strata of Russia back to Pre-Petrine times.

The search for Russia's cultural identity found its expression, inter alia, in the Russian religious renaissance. Both Orthodox Christianity in Russia and Buddhism in the East represented a state of mind and a condition of life in pre-industrial times. Orthodoxy formed the root of Russian national mentality; Buddhism, likewise, played an essential role in the shaping of Indian and Chinese cultural traditions. Gumilev's fascination with Buddhism in his poetry demonstrates his awareness of its significance in the East, paralleling that of Orthodoxy in Russia.

Among different Buddhist doctrines, Olga Ulokina, a Gumilev critic, highlights Gumilev's connection with the Chinese *Chan*, a concept developed from the Sanskrit word *dhyāna* ("meditation"), referring to a set of disciplines in Buddhist practice, with a specific emphasis on the indistinguishability between the self and the world, the subject and the object, the interior and the exterior (Vasmer, 1986: 1630). "One is everything, everything is one", wrote the Third Chinese Patriarch of Chan, Jianzhi Sengcan, in the poem *Xinxin Ming* (6th century). Although the concept "*xin*" in the title of his work could be literally translated as "heart", it occupies a much broader semantic range, combining the subjective "mind" with the objective "spirit." Interestingly, Gumilev in his poem "I believed, I thought" (published in 1912) depicted "heart" as just such a combination of the subjective and the objective:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

А тихая девушка в платье из красных шелков,
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,
С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,
Внимательно слушая легкие, легкие звоны.
(Gumilev, Struve and Filippov, 1962, vol. 1: 168)

And here I dreamed, that my heart hurts not,
It – a bell porcelain in the yellow China
On the pagoda dappled... hangs and affably rings,
In the enamel empyrean teasing the flock of cranes.

And the silent girl in a dress from beautiful silk,
Where golden wasps, flowers and dragons are embroidered,
With crossed legs she watches without thoughts or dreams,
Carefully harkening to the soft, soft rings.

In the first stanza, the poet presents “heart” as a “porcelain bell” (‘porcelain’ reappears later in his poem “The Porcelain Pavilion” in *Chinese Poets*), which has acquired a new locus: “in the yellow China.” The maiden watching and listening to the music of the bell in the second stanza illustrates that the privacy of “heart” has disappeared, that it has been externalized and now manifests as a perceptible object. However, it has not lost its agency, but still creates music as “the heart of a poet.” That “the heart” exists as an object and a subject at the same time brings the concept close to *xin* in the teachings of the *Chan* school.

Chinese images, exemplified by *xin*, enter Gumilev’s poetic world with intrinsic values carried from the Eastern mentality, and constitute an organic entity that never ceases to represent the Eastern ethos which the poet endeavors to recover in the Russian cultural tradition:

Восток и нежный и блестящий
В себе открыла Гончарова,
Величье жизни настоящей
У Ларионова сурово.
[...]
От Индии до Византии
Кто дремлет, если не Россия?
[...]
Кто дремлет, если не Россия?
Кто видит сон Христа и Будды?
[...]
Везде, в полях и шахтах хмурых
Восток и нежный, и блестящий.
(Gumilev, Struve and Filippov, 1962 vol. 2: 167-68)

The tender and splendid East
Goncharova discovered within herself,
The grandeur of real life,
Larionov sternly possesses.
[...]
From India to Byzantium,
Who sleeps, if not Russia?
[...]
Who is sleeping if not Russia?
Who has a dream of Christ and Buddha?
[...]
Everywhere, in the fields and the gloomy pits
The tender and the splendid East.
(Parton, 1987: 230-231)

Gumilev composed this poem, “Pantum”, during his stay in Paris (when he wrote *Chinese Poets*), when the poet made acquaintance with the avant-garde artists Natalia Goncharova (1881-1962) and Mikhail Larionov (1881-1964), who turned his interest toward Eastern culture.

As demonstrated by “Pantum”, Gumilev’s attitude towards the East

concorde with that of the Neoprimitivist artists, who eagerly turned their attention towards Eastern arts in which they saw the origin of all arts. Goncharova, in her “Preface to Catalogue of One-Man Exhibition”, states: “They [French arts] stimulated my awareness and I realized the great significance and value of the art of my country – and through it the great value of the art of the East [...] The West has shown me one thing: everything it has is from the East (Bowlit, 1988: 55-58).” It is in this urge to reopen the cultural values of non-European nations that Neoprimitivism flourished and, finally, gave birth to futurism.

2. Velimir Khlebnikov

Although the futurist poet Khlebnikov incorporated the image of China into his poetics on a different temporal and spatial scale than Gumilev, he started with a similar motive—the mutual illumination of different cultural traditions.

Khlebnikov was not only a revolutionary of poetic language, but also a “mythologizing artist of the word” (Baran, 2002: 30). The myths he created expanded the horizons for Russian poetics in the sense of both time and space. He searched for sources for his myths not only in the archaic period of the Slavs, but also in the much-neglected cultural regions in the world, especially in Asian and African cultural traditions. Such efforts indicate the anti-Eurocentrist and universalist trend in Khlebnikov’s ideology and in modernist aesthetics in general.

The universalist ideal finds its expression in the poet’s attempt to reveal the parallelism of different national histories and historical epochs. In his book *Teacher and Student* (published in 1912), Khlebnikov hypothesized that through the mirror of “the yellow world” (Asia) we might predict the destiny of “the white world” (Europe):

Как походы Хиддойесси на материк 1598, так и поход Кибилая в Японию и Яву были великими событиями в желтом мире. Следует ждать, что не менее величественном будет их переломление в белом мире в 1915 и 1927 году, вероятно также, что главная тяжесть их ляжет на 1915 год; этот ряд следующий: 1281 поход Кубилая; 1598 поход Хиддойесси; 1915 война времени печатания этих строк. (Baran, 2002: 113)

Both the campaigns of Hideyoshi to the continent in 1598 and the march of Kublai towards Japan and Java were significant events in the history of the yellow world. One might anticipate that a correspondence of these events in the white world, which should take place in 1915 and 1927, would be of no less importance. It is also likely that the event of 1915 would be the more significant of the two. In this case we have the following timeline: 1281 was the year of Kublai’s campaign, 1598 the year of Hideyoshi’s march, 1915, then, would be the year of another war

following the pattern of these fixed intervals.

Here Khlebnikov suggests that the interrelationship between China and Japan fluctuated with the same rhythm as that between the European continent and Britain. As Henrik Baran argues, this thought gave rise to the myth of “white China” (cf. Gumilev’s “I Believed, I Thought”: “It – a bell porcelain in the yellow China”), which denotes Germany in the story “Ka” (published in 1916), where Khlebnikov alluded to the attack by continent (Germany) on the island (Britain) in the First World War with reference to the historical warfare between China and Japan:

У меня был Ка; в дни Белого Китая Ева, с воздушного шара Андрэ сойдя в снега и слыша голос «иди!», оставив в эскимосских снегах следы босых ног, – надейтесь! – удивилась бы, услышав это слово. (Baran, 2002: 107)

I once had a Ka. Back in the days of White Kathay, Eve, as she stepped into a snowdrift from Andrée’s air balloon, and a voice said “Go!” and she left in those Eskimo snows the print of her naked feet (don’t you wish!) - Eve would have been astonished to hear that word. (Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989 vol. 2: 56.)

Beneath such analogy between the West and the East lies Khlebnikov’s interest in anticipating the upcoming war and his attitude toward Germany, which further testifies to his anti-Eurocentrism. In “A Friend in the West”, an article written for the Slavophile journal *Slav*—partly as a response to the German Chancellor Bethmann Hollweg’s (1856-1921) statement that the Slavs constituted a danger to the Western world—he attacked German and Austro-Hungarian militarism as well as the new mechanical technology which rendered it possible, and even suggested an alliance of the Slavs with the Muslims and the Chinese:

[...] Теперь в Германии наука — служанка государства. Расчеты немецкой стратегии Вейротера могут быть опрокинуты умственным расцветом славян. На кольцо европейских союзов можно ответить кольцом азиатских союзов - дружбой мусульман, китайцев и русских. (Khlebnikov, 2006)

[...] In today’s Germany science is the maidservant of the state. The calculations of Weyrother’s German strategy may be offset by the intellectual flowering of the Slavs. To the circle of European allies we may reply with the circle of Asian allies—a friendly alliance of Muslims, Chinese and Russians.

On the other hand, Asia has been a place of significant interest for Khlebnikov, serving as an entity counteracting European civilization in his political and historical thinking. In the super-saga “Azia Unbound” (published in 1930), his last attempt to “construct ‘the pan-Asian consciousness’ in poetry” (Baran, 2002: 315), according to

Baran, we encounter a parade of mythical events and characters, often reminiscent of legendary episodes in Asian history, some of which include the name of “*khi*” and “*kho*”, which belonged to ancient Chinese astronomers.

Baran proposes that the two lines below from “Azia Unbound” point to a dramatic episode in the history of China:

Здесь мудрецы живьем закопаны,
Не изменивши старой книге.
(Khlebnikov and Duganov, 2000, vol. 3: 280)

Wise men here were buried alive
but never betrayed their ancient book.
(Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989: 326)

This depiction refers to the tyranny of Qin Shi Huang, the first emperor of China, who ordered the burning of books and burial alive of scholars to repress intellectual discourse and political dissent between 213 and 206 BC.

Let’s read another episode from the work:

Там царь и с ним в руках младенец
Кого войска в песках уснул,
С утеса в море бросились и оба потонули.
О, слезы современнец!
(Khlebnikov and Duganov, 2000, vol. 3: 280)

There a king, a boy in his arms,
his army sleeping in the sand, leaps
from a cliff into the sea. They drown.
O tears of the women who lived through it all!
(Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989: 325)

Baran reminds us of the similarity between these lines and an excerpt from “Otters’ Children”, another super-saga of Khlebnikov, which offers us a clearer view of the historical context of those lines (Baran, 2002: 318). It turned out that Khlebnikov was alluding to another major event from the history of China: During the Battle of Yamen, the Minister of the South Song Dynasty Lu Xiufu jumped into the sea with the eight-year-old emperor, Zhao Bing, on the brink of his defeat to the Yuan army. Noticeably, this battle signified the collapse of South Song Dynasty, with which the Han people lost its reign of China for the first time (succeeded by the Mongolians).

As demonstrated by “Azia Unbound”, Khlebnikov was interested not only in the history, but also the philosophy of China, which he managed to incorporate into a mosaic of cultures of different continents and eras:

Туда, туда, где Изанаги
Читала “Моногатори” Перуну,
А Эрот сел на колена Шангти,
И седой хохол на лысой голове
Бога походит на снег,
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиэн беседует с Индро [...]
(Khlebnikov and Duganov, 2000, vol. 3: 280)

The land where Izanagi
reads *Monagatori* to Perun,
and Eros sits on Shang-ti’s knees,
and the top-knot on the god’s
head looks like snow,
the land where Amor embraces Maa Emu
and Ti’en sits talking with Indra [...]
(Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989: 326)

“Ti’en”, one of the central concepts in the Chinese religious mentality, enters into dialogues with other pagan deities here: Isanagi, Perun, Eros and Indra.

Khlebnikov’s attitude towards Asia is rooted not only in his awareness of the Asian part of Russia’s self-consciousness, but also in the quest for his own identity. Born in Astrakhan, a place shared by Slavic and Asian ethnicities, Khlebnikov never forgot the Asian influence on his own personality. In his essay “Does a story have to start with childhood?”, a Chinese element surfaces in his reference to Astrakhan:

Там сложилось мое детство, где море Китая затеряло в великих
степях несколько своих брызг, и эти капли-станы, затерянные в
чужих степях, медленно узнавали общий быт и общую судьбу со
всем русским людом.
(Khlebnikov and Duganov, 2000, vol. 5: 202).

It was there my childhood took shape, where the great steppe swallowed
up some of the foamy splash of the Chinese sea, and these drops of
spray became encampments lost in the distant steppes, where they
slowly acquired common habits and a common destiny with all the
Russian peoples.
(Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989, vol. 2: 96)

Judging from this, as well as from the discussion around “Ka” and “Azia Unbound”, we might regard China as an epitome of Asia for Khlebnikov, of the Asian tradition imbedded in the identity of Russians which would help them to confront Europeanization.

China plays a particular role in Khlebnikov’s universalization not only on an ideological level, but also on that of poetics. The aesthetic productivity of the Chinese characters holds great value in his

hypothesis of the creation of a universal language, which he constantly illustrates through his poetic practice. In Khlebnikov's creation of *zaum* language, he bestows particular importance on the written form of the word: "Let us hope that one single written language may henceforth accompany the long-term destinies of mankind and prove to be the new vortex that unites us, the new integrator of the human race" (Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989, vol. 1: 364-365), as proposed in "Artists of the World!" (published in 1919).

The visual quality of the word, in Khlebnikov's view, is inherently associated with its sound, as he exemplifies in one of his most well-known poems "Bo-beh-o-bi sang the lips..." (first published in 1913):

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.
(Kutik and Wachtel, 2012)

Bo-beh-o-bi, sang the lips,
Veh-eh-o-mi, sang the glances,
Pi-eh-eh-o, sang the brows,
Li-eh-eh-ey, sang the visage,
Gzi-gzi-gzeh-o, sang the chain.
Thus on a canvas of some correspondences
Beyond dimension lived the face.
(Kutik and Wachtel, 2012)

Here, the images of "lips", "glances", "brows", etc., come into view directly through the articulation of different syllables, demonstrating the art of what Khlebnikov calls *zvukopis'* ("soundscript"), in which the sound of the word induces specific images. The "correspondences" (*sootvetstvii*) here appear as an innate bond between the visual and the auditory perception of the word, elucidated in the poet's notes at the beginning of 1922:

[...] Еще Малларме и Бодлер говорили о слуховых соответствиях слова и глаза, слуховых видениях и звуках, у которых есть словарь. [...] В имеет ярко-красный цвет, а потому губы - бобеоби; вээоми - синий, и потому глаза синие; пиээо – черное [...]
(Khlebnikov and Duganov, 2000, vol. 1: 476)

[...] still Mallarmé and Baudelaire spoke about the audio correspondences between the word and the eye, about the audio visions and sounds, for which there is a dictionary. [...] В has a brightly-red color, hence the lips – Bo-beh-o-bi; Veh-eh-o-mi – dark blue, hence the eyes dark blue; Pi-eh-eh-o – black [...]

Khlebnikov considers such "correspondence" between the visual

and audio qualities of the word as a critical step towards the accomplishment of *zaum* language, as he mentions in his notes for the poem “Zvukopis” in 1921: “This family of art [*zvukopis*] is a nurturing environment, from which may grow the tree of the world’s *zaum*” (Khlebnikov and Duganov, 2000: 477).⁴ “Bo-beh-o-bi sang the lips...” suggests a synesthetic perception of the word in which it becomes visible through sound, and audible through shape.

Khlebnikov saw the visual form as a key to the universal language because he perceived its significance in the origin of language, as he explains in “Artists of the World!”: “[...] in the beginning the sign for a concept was a simple picture of that concept. And from that seed sprang up the tree of each individual letter’s existence” (Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989, vol. 1: 364-347). Clearly, he sees the Chinese character as one of the written forms which retains its original “picturesque” face, as he continues: “Painting has always used a language accessible to everyone. And the Chinese and Japanese peoples speak hundreds of different languages, but they read and write in one single written language (ibid.)” In effect, the poet regards Chinese and Japanese characters as possible models for his *zaum* language, as he proceeds: “We stand now on the first landing of the staircase of thinkers, and we find there the artists of China and Japan, who were already ahead of us, and our greetings to them (ibid.)!”

Khlebnikov’s attraction to the picturesqueness of Chinese characters is closely connected with his attention to the role of hand-writing in poetry. The instantaneity of practice and uniqueness of each piece of work in calligraphy art testify to the aesthetic potential of writing. One might recall Markov’s thesis of “beautiful freedom” in “The Principles of the New Art”, when he highlights the beauty of patterns dried by the wind on china and the music of bells with different tones on a pagoda (Bowlit, 1988: 28), both of which result from organic, unrepeatable processes, like that of calligraphy. The idea that writing itself could become an aesthetic practice explains why the futurists Kruchenykh and Khlebnikov insisted that “the question of writing... must be posed” (Perloff, 1986: 125) in artistic creation.

The myth of China in Khlebnikov’s poetic creation, whether in the geopolitical or cultural sense, ultimately leads us to the myth of Russia. The poet tells the story of China to reflect the tradition and destiny of Russia. He highlights the value of hieroglyphs to illustrate the artistic potential of his own language. From the perspective of Russia, which for Khlebnikov “combines three worlds”,⁵ China helps to illuminate the less-explored side of Russia’s self-identity, as well as Russia’s rich cultural potential, which approximates the East and would reveal itself only through the rediscovery of Eastern histories, philosophies, literatures and arts.

NOTES

4 | “Этот род искусства [звукopись] — питательная среда, из которой можно вырастить дерево мирового заумного языка.”

5 | From “An Indo-Russian Union”: “[...] in Astrakhan, a place that unites three worlds – the Aryan world, the Indian world, the world of the Caspian: the triangle of Christ, Buddha and Mohammed” (Khlebnikov, Schmidt and Vroon, 1989: 341).

3. Conclusion

Gumilev' China and Khlebnikov's China differ in many ways: Gumilev values the semantic richness of simple concepts in Chinese poetry and religion; while Khlebnikov highlights the poetic potential of Chinese characters. Still, their China serves as a rather similar semiotic entity: it is both a mixture of reality and imagination, replete with recreated myths teeming with ancient wisdom and customs.

It was through European literature that the Russian poets of the Silver Age initially gained access to the images of China. Nevertheless, for Gumilev and Khlebnikov, it was the Europeanized mentality that caused a sense of loss and incompleteness in the national consciousness and its aesthetic value system. This prompted them to seek a re-familiarization with China as an approach to retrieve the missing constituent of self-identity, on the one hand, and to expand the potential for their own poetics, on the other. In this way China provided them with a nostalgic dream, an alternative for return and universalization in the turbulence of the modern world.

Works cited

- BARAN, H. (2002): *O Khlebnikove: Konteksty, Istochniki, Mify*, Moscow: Rossiskij gos. gumanitarnyj universitet.
- BELY, A. (1981): *Peterburg: Roman V Vos'mi Glavakh c Prologom i Epilogom*, Leningrad: Izd-vo «Nauka», Leningradsoe otd-nie.
- BOWLT, J. E. (1988): *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, (with 105 Illustrations), New York, N.Y.: Thames and Hudson.
- GAUTIER, J. (1867): *Le Livre De Jade*, Paris: A. Lemerre.
- GUMILEV, N.; STRUVE G. and FILIPPOV, B. (1962): *Sobranie Sochinenii v Chetyrekh Tomakh* (4 vols), Washington: V. Kamkin.
- IUS, V. (2005): "Alexander Blok – Zhizn, Kak Zagadka, Temna...", <<http://slova.org.ru/blok/zhiznkakzagadka/>>, [4/5/2015].
- KHLEBNIKOV, V. (2006) "Zapadnyj Drug", <<http://www.stihi.ru/2006/06/14-626>>, [4/5/2015].
- KHLEBNIKOV, V. and DUGANOV, R. (2000): *Sobranie Sochinenii v Shesti Tomakh*, Moscow: Nasledie.
- KHLEBNIKOV, V.; SCHMIDT, P. and VROON, R. (1989): *Collected Works of Velimir Khlebnikov* (vol. 1), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- KOVTUN, E. (1987): "Experiments in Book Design by Russian Artists", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol.5, Russian/Soviet Theme Issue (Summer), pp. 46-59.
- KUTIK, I. and WACHTEL A. "From the Ends to the Beginning: A Bilingual Anthology of Russian Verse", <<http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Demo/index.html>>, [5/27/2012].
- PARTON, A. (1987): "'Goncharova i Larionov' – Gumilev's Pantum to Art", in Graham, S. D. (ed.), *Nikolaj Gumilev, 1886-1986: Papers from the Gumilev Centenary Symposium Held at Ross Priory, University of Strathclyde, 1986*, Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties.
- PERLOFF, M. (1986): *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: University of Chicago Press.
- ULOGINA, O. "Tema Vostoka v Tvorchetve N. S. Gumileva", <http://www.silverage.ru/poets/ulokina_gumil.html>, [05/06/2012].
- VASMER, M. (1986) *Etimologicheskij slovar' russkogo iazyka 2* (4 vols), Moscow: Izd. Progress.

#13

EL RECONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LA REINVENCIÓN: EL MITO DE CHINA EN LA BÚSQUEDA ESPIRITUAL DE LOS POETAS RUSOS DE LA EDAD DE PLATA

Hui Andy Zhang
Northwestern University



Resumen || Las obras de los poetas de la Edad de Plata rusa Nikolai Gumilev y Velimir Khlebnikov muestran una gran variedad de motivos chinos. Estos elementos quedan disueltos en la creación de mitos de cada uno de los poetas, indicando sus diferentes enfoques en el mapa cultural de China, que corresponden a sus respectivas concepciones poéticas. A pesar de sus diferencias respecto a la poesía, tanto Gumilev como Khlebnikov adoptaron la idea del sincretismo y la restauración, que los animó a recurrir a China como un espejo que refleja la identidad histórica de Rusia, y motivó su desarrollo de China como tropo en la poesía de la Edad de Plata. Por último, sus elementos chinos reflejan una búsqueda espiritual común —una búsqueda para la reestructuración de la identidad propia rusa no solamente como una respuesta a la tendencia hacia la modernización sino también como un diálogo con las rúbricas estéticas europeas establecidas en la cultura rusa.

Palabras clave || Rusia | Poesía | Edad de Plata | Nikolai Gumilev | Velimir Khlebnikov | China

Abstract || The works of Russian Silver Age poets Nikolai Gumilev and Velimir Khlebnikov display an array of Chinese motifs. These motifs dissolve into the poets' individual creation of myths, indicating their different focuses on the cultural map of China, which correspond to their respective poetic conceptions. Despite their difference in poetics, both Gumilev and Khlebnikov embraced the idea of syncretism and restoration, which encouraged them to resort to China as a mirror that reflects the historical identity of Russia, and motivated their development of China as a trope in Silver Age poetry. Ultimately, their Chinese motifs reflect a common spiritual quest—a quest for reframing Russia's self-identity both as a response to the trend of modernization and as a dialogue with the established European aesthetic rubrics in Russian culture.

Keywords || Russian | Poetry | Silver Age | Nikolai Gumilev | Velimir Khlebnikov | China

0. Introducción

En este artículo sostendré que el mito de China en la poesía rusa de la Edad de Plata¹ representa una interpretación de China en la tradición cultural rusa que es radicalmente distinta de aquella presente en la tradición de la Europa occidental. Podría explicarse esta diferencia prestando atención tanto a la situación geopolítica de Rusia como a su historia cultural. Debido a su situación geográfica eurasiática, Rusia ha sido el foco de conflictos y de encuentro entre culturas de distintos orígenes en el continente eurasiático a lo largo de su historia. Como resultado, ni Occidente ni Oriente se sostienen como una categoría autosuficiente con definiciones y valores consistentes cuando se trata la historia cultural de Rusia. Tampoco la noción de «Orientalismo» ni la de «Occidentalismo» suponen una dicotomía pura entre el yo y el otro en el discurso cultural ruso. Al contrario, Rusia jamás contempla Oriente u Occidente como entidades políticas o culturales completamente extrañas, sino que se identifica de forma selectiva con ambos mundos. De ahí que China, como metónimo de Oriente, emergiera en las obras de los poetas de la Edad de Plata rusa no como resultado de su búsqueda de una entidad extrínseca u opuesta a la conciencia nacional de Rusia, sino como producto de su búsqueda de la verdad sobre la propia identidad de Rusia.

A fin de defender este argumento, me remitiré a dos poetas de diferentes escuelas literarias, poetas que abrazaron propuestas poéticas y culturales distintas, y en ocasiones contrarias: Nikolai Gumilev (1886-1921) y Velimir Khlebnikov (1885-1922). Los investigadores se han dirigido a la relación entre los dos poetas y Oriente, y han comparado sus respectivas poesías.² Sin embargo, el debate sobre su relación común con China raramente, quizá nunca, ha aparecido en la literatura académica. China se introduce en los sistemas poéticos y filosóficos de ambos poetas a través de recurrentes elementos chinos, con frecuencia míticos en cuestión de semántica y de simbolismo. Estos elementos quedan diluidos en los mitos de cada uno de los poetas y suelen reflejar una búsqueda espiritual común –una búsqueda de identidad nacional propia como respuesta a la tendencia hacia la modernización y como diálogo con las rúbricas estéticas europeas establecidas en la cultura rusa.

Sin embargo, Gumilev y Khlebnikov reconcibieron China por separado y de formas distintas. Los motivos chinos en sus respectivas poesías reflejan sus diferentes enfoques del mapa semiótico de China como un concepto cultural. Gumilev incorporó en su poesía imágenes de la literatura clásica china, y las volvió a ensamblar con sus nuevas connotaciones e implicaciones, mientras que Khlebnikov ahondó en la historia y filosofía chinas para perfeccionar la reconstrucción de su propio universo poético. Para el acmeísta, el paisaje y el

NOTAS

1 | El término «Edad de Plata» se refiere a un período de la historia cultural rusa. Se suele considerar que su duración está situada desde la última década del siglo XIX hasta las primeras dos décadas del siglo XX, cuando las actividades intelectuales y estéticas estaban floreciendo con una diversidad significativa, especialmente en el ámbito de la poesía.

2 | Sobre Gumilev y Oriente, ver FEDOTOV, O. (2003): «Kitaiskie Stikhi Nikolaia Gumileva», *Literatura*, Núm. 37; TREGUBOVA, I.: «Kitaiskii Tsiki Nikolaia Gumileva» (recurso electrónico); ULOKINA, O.: «Tema Vostoka V Tvorchestve Nikolaia Gumileva» (recurso electrónico). Sobre Gumilev y Oriente, ver TARTAKOVSKII, P. (1992): *Poeziia Khlebnikova i Vostok: 1917-1922*, Tashkent: Fan; WESTSTEIJN, W. (2003): «Trubetskoi i Khlebnikov», en Ivanov, V. (ed.), *Evrasiiskoe Prostranstvo: zvuk, slovo, obraz* [Espacio eurasiático: sonido, palabra, imagen], Moscow: IAzyki slavianskoi kul'tury. Sobre estudios comparativos de Gumilev y Khlebnikov, ver IATSUTKO, D.: «Nikolai Gumilev i Velimir Khlebnikov: Sravnitel'naia Interpretatsiia Misticheskikh Motivov» (recurso electrónico); KONTSOVA, E. (2003): «Svoeobzazie poeticheskogo 'Vostoka' V Literature Serebriannogo Veka: K. Bal'mot, N. Gumilev, V. Khlebnikov», PhD Diss., Universidad Nacional de Voronezh.

ánimo de la literatura clásica china ilustran el poder de un prístino lenguaje poético mientras que para el futurista, el carácter chino proporciona un posible modelo para su futuro lenguaje poético: el *zaum* («beyonsense»).

La fascinación por Oriente entre los poetas rusos de la Edad de Plata a principios del siglo XX refleja no solo la necesidad perpetua de Rusia de una identidad nacional propia, sino también la crisis de humanidad en Occidente que instaba esta necesidad. China, junto con otros países orientales, supuso un nuevo horizonte para estos escritores y estimuló el desarrollo de una multipolaridad cultural que haría frente al eurocentrismo dominante en la cultura rusa y, de esta forma, haría revivir la evolución cultural rusa.

El interés de los poetas rusos por China, especialmente por su poesía, comenzó antes de Gumilev y Khlebnikov. La traducción de poesía china se remonta a la década de 1860: Mikhail Mikhailov (1829-1865) tradujo la traducción alemana de Friedrich Rückert (1788-1866) de los poemas del volumen *Classic of Poetry (Shijing)*, la colección de canciones y poemas chinos más antigua que existe. El interés por la poesía china en Rusia se expandió a principios del siglo XX. En 1911, el filólogo y sinólogo ruso Vasilií Alekseev (1881-1951) publicó sus traducciones de los poemas de Li Bai (701-762) en *Poetry in Prose of the Poet Li Bo: in Praise of Nature*, esta vez directamente del original. Bajo su dirección, su alumno Julian Shutskii (1897-1938) recopiló en 1923 *The Distant Echo: an Anthology of Chinese Lyrics (VII-IX Centuries)*, que contenía las traducciones propias elaboradas por Shutskii de los poetas de la dinastía Tang. Los futuristas rusos tuvieron acceso a la poesía china a través de *The Flute of China*, una recopilación de poesía clásica traducida por Viacheslav Egor'ev (1886-1914) y Vladimir Markov (Waldemars Matvejs, 1877-1914), publicada por el grupo *Union of Youth* de San Petersburgo en enero de 1914, seis meses antes de la publicación de *Selection of Poems* de Khlebnikov (Kovtun, 1987: 58).

Tras el creciente interés de los poetas rusos de la Edad de Plata por China, y por Oriente en general, se halla un estímulo político. El período de posguerra del conflicto ruso-japonés expuso la crisis sociopolítica de Rusia, denotó la necesidad histórica de replantearse a sí misma como Estado y forzó a los intelectuales a reconsiderar la identidad de la nación y su destino. Entre ellos, los poetas y filósofos simbolistas visualizaron una oportunidad para dejar al descubierto la proximidad entre Rusia y Oriente. De hecho, es dentro del círculo simbolista donde China comenzó a surgir como un tropo literario reutilizado.

El poeta simbolista Andrej Bely (1800-1934) imaginó la posibilidad de que esta situación cultural y política pudiera producir una síntesis

entre Oriente y Occidente en Rusia. En 1909 comenzó a trabajar en la idea de una trilogía épica, «East or West». *The Silver Dove* y *Petersburg* fueron la primera y segunda novelas, respectivamente, de esta trilogía inacabada. En *Petersburg*, las imágenes chinas impregnan las vidas del padre y del hijo de la familia Ableukhov. China funciona en *Petersburg* como un metónimo de Oriente que jugó un papel importante en la formación de la opinión de Bely sobre la identidad histórica de Rusia, según afirma Dmitry Likhachev (1906-1999) en su prólogo de la novela: «Petersburgo en el *Petersburg* de Bely no se encuentra entre Oriente y Occidente, sino en Oriente y Occidente al mismo tiempo, i.e., el mundo entero. De esta forma, Bely plantea el problema de Rusia por primera vez en la literatura rusa [...]» (Bely, 1981; traducción propia). En otras palabras, contrario a la famosa frase de Rudyard Kipling (1865-1936) de que «Oriente es Oriente, y Occidente es Occidente», la cuestión de Rusia, desde la perspectiva de Bely, debería ser la cuestión de Oriente y Occidente como unidad.

1. Nikolai Gumilev

También encontramos China como leitmotiv recurrente en las obras del poeta acmeísta Gumilev. A pesar de no haber visitado China nunca, aprendió sobre el país y su literatura principalmente mediante traducciones, en especial a través de la colección de Judith Gautier (1845-1917) de poesía clásica china, *The Book of Jade*, que sirvió de fuente para sus «Chinese poems», publicados bajo el título de *Chinese Poets* en 1918 y 1922. Gumilev clasificó once de los dieciséis poemas como pertenecientes a la categoría de «China» (Gumilev, Struve y Filippov, 1962: 303).

Los trabajos recogidos en *Chinese Poets* combinaban traducciones con poesía original, y mezclaban los elaborados detalles de la *chinoiserie* con la impresión general de un mundo oriental mítico. Hacen alarde de un caleidoscopio de imágenes de la poesía clásica china, llenas de un ánimo melancólico y unidas a los temas del anhelo secreto y el deseo insatisfecho. A pesar de que todos estos poemas tienen sus equivalentes en *The Book of Jade de Gautier*, los dos poetas han dado nombres discrepantes en relación a los autores originales de las obras. Gumilev atribuyó al poeta chino Tze-Tie la autoría del poema «Road», mientras que Gautier afirmó que su autor era desconocido. Esto sugiere que Gumilev recurrió a otras fuentes para sus adaptaciones, una idea que se sostiene en su propia noción de que las obras de Judith Gautier, el marqués d'Hervey-Saint-Denis, Huart y Arthur Waley, etc., han sido «las bases de esos poemas» (Gumilev, Struve y Filippov, 1962: 303).

Chinese Poets es la única colección de Gumilev dedicada por completo a temas de China e Indochina. No obstante, el poeta había revelado su anhelo por la tierra oriental en obras previas. En el poema «The Voyage to China» escrito en 1909, elaboró las siguientes líneas:

Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай.
[...]
Только в Китае мы якорь бросим,
Хоть на пути и встретим смерть!
(Gumilev, Struve y Filippov, 1962, vol. 1: 118-119)

Todos nosotros, camaradas, creemos en el mar,
Quizá naveguemos a la lejana China.
[...]
Solamente en China debemos arrojar el ancla,
¡Incluso si por el camino hallamos la muerte!³

Tras estas líneas se encuentra la cuestión fundamental: ¿Cómo deberíamos entender la China de Gumilev? ¿Qué espera el héroe lírico encontrar allí, en la tierra que lo fascinaba hasta tal punto? El crítico Michael Basker dirige nuestra atención hacia las dos últimas líneas mencionadas arriba, en las que, según él, se halla la clave de la comprensión simbólica de China de Gumilev: estas líneas manifiestan la posibilidad de alcanzar China incluso tras la muerte, que ratifica la naturaleza no geográfica de dicha concepción.

Diría que resulta más fácil de entender por qué uno encuentra la muerte de camino a China si asociamos China con la referencia rusa a ella: «*podnebesnoe*», un término que se refiere al territorio bajo el dominio de los emperadores chinos, y que sirve como metónimo de China. En la tradición poética rusa, la palabra «*podnebesnoe*» también denota «divino» en oposición a «terrenal», como en el poema de Alexander Blok (1880-1921) «Life, Like a Riddle, is Vague...»:

Вашим умам не дано
Бога найти в поднебесной,
Вечно блуждать суждено
В сфере пустой и безвестной.
(Ius: 2005)

Vuestras mentes no están dotadas
Para encontrar a Dios en lo *divino*,
Están destinadas a deambular para siempre
Por la esfera vacías y desconocidas.

La proposición de que «el viaje» equivale a «el regreso» en «The Voyage to China» indica que en este poema China existe no como un lugar físico no visitado, sino como una entidad espiritual familiar escondida en el interior de la consciencia. El viaje a «China» no

NOTAS

3 | Salvo indicado expresamente, todas las traducciones son obra del autor.

se extiende más allá de la parte abandonada de uno mismo que el «nosotros» del poema trataba de recuperar.

El tema del regreso está asociado con China en otro poema, «Pilgrim», incluido en la colección «Chinese Poets»:

Лишь услыша флейту осени,
Переливчатый звон цикад,
Лишь увидя в небе облако,
Распластавшееся как дракон,

Ты поймёшь всю бесконечную
Скорбь, доставшуюся тебе,
И умчишься мыслью к родине,
Заслоняя рукой глаза.
(Gumilev, Struve y Filippov, 1962, vol. 2: 114)

Simplemente escuchando la flauta del otoño,
Zumbido iridiscente de las cigarras,
Simplemente mirando la nube en el cielo azul,
Extendiéndose como un dragón,

Comprende todo el infinito
Dolor, sucediéndote,
Y precipítate hacia la patria en tus pensamientos,
Cubriéndote los ojos con la mano.

La imagen «flauta del otoño» suele sugerir nostalgia en la poesía clásica china. En su imaginación, el héroe lírico regresa aquí a su patria («precipítate hacia la patria en tus pensamientos»), un lugar alcanzable mediante el viaje a través de la memoria, como en «The Voyage to China».

El elemento de «pertenencia espiritual» aparece en otro poema más de *Chinese Poets*: en «Home», el héroe lírico, vagando por el agua y llorando por su patria envuelta en llamas, encuentra consuelo de pronto en el reflejo de una mujer en la cubierta del barco:

Казалось, все радости детства
Сгорели в погибшем дому.
[...]
Но женщина в лодке скользнула
Вторым отраженьем луны. —

И если она пожелает,
И если позволит луна,
Я дом себе новый построю
В неведомом сердце её.
(Gumilev, Struve y Filippov, 1962, vol. 2: 115)

Parecía que toda la alegría de la infancia
Había ardido en la difunta patria.
[...]
Pero la mujer en un barco relució

Con el segundo reflejo de la luna. —

Y como si ella deseara,
Y como si la luna permitiera,
Que me construyese un nuevo hogar
En su aislado corazón.

La posibilidad de un nuevo hogar espiritual, que será construido en «su corazón», compensa la pérdida del hogar físico. A pesar de que ningún hogar aguarda al héroe lírico en la orilla, la sensación de haber recuperado un objetivo y una energía en la vida ha acabado con el movimiento errático del corazón. Tras el ánimo nostálgico de este poema, sentimos un impulso hacia el redescubrimiento de la pertenencia espiritual, un impulso hacia la reinención de la identidad de uno mismo.

Tras haber asociado la China de Gumilev con el leitmotiv del regreso, podríamos plantear la siguiente pregunta: ¿con qué se identificó Gumilev en China y qué encontró deseable, que la convirtió en un destino para la introspección? Explorando los elementos orientales de la poesía de Gumilev encontramos el reflejo de la filosofía y la religión chinas que encarna la forma de pensar oriental arraigada en el estrato cultural de Rusia durante la época pre-petrina.

La búsqueda de la identidad cultural de Rusia encontró su expresión, entre otros, en el renacimiento religioso ruso. Tanto el cristianismo ortodoxo en Rusia como el budismo en Oriente representaban un estado mental y un modo de vida en la época preindustrial. La ortodoxia constituía la raíz de la mentalidad nacional rusa; el budismo, a su vez, jugó un papel esencial en la formación de las tradiciones culturales india y china. La fascinación de Gumilev por el budismo en su poesía manifiesta su propia conciencia sobre su significado en Oriente, paralelo al de la ortodoxia en Rusia.

Entre las diferentes doctrinas budistas, Olga Ulokina, una crítica de Gumilev, destaca la conexión del poeta con el *Chan* chino, un concepto que proviene de la palabra sánscrita *dhyāna* («meditación»), refiriéndose a un conjunto de disciplinas dentro de la práctica budista, con un énfasis concreto en la imposibilidad de distinguir entre el ego y el mundo, el sujeto y el objeto, el interior y el exterior (Vasmer, 1986: 1630). «Uno es todo, todo es uno», escribió el tercer patriarca chino de Chan, Jianzhi Sengcan, en el poema *Xinxin Ming* (siglo VI). Aunque el concepto «*xin*» en el título de su obra podría ser traducido literalmente como «corazón», ello ocupa una gama semántica mucho más amplia, que combina la «mente» subjetiva con el «espíritu» objetivo. Curiosamente, Gumilev representó el «corazón» como una combinación de lo subjetivo y lo objetivo en su poema «I believed, I thought» (publicado en 1912):

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмаливом небе дразня журавлиные стаи.

А тихая девушка в платье из красных шелков,
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,
С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,
Внимательно слушая легкие, легкие звоны.
(Gumilev, Struve y Filippov, 1962, vol. 1: 168)

Y aquí soñé, que mi corazón no dolía,
Él – una campana de porcelana en la amarilla China
En la pagoda vetuada...cuelga y tañe afablemente,
En el empuero esmalte la burlona bandada de grullas.

Y la chica silenciosa en un vestido de hermosa seda,
Con suspiros de oro, flores y dragones bordados,
Con las piernas cruzadas observa sin pensamientos ni sueños,
Escuchando con atención los suaves, suaves tañidos.

En la primera estrofa, el poeta presenta el «corazón» como una «campana de porcelana» (la «porcelana» reaparece más adelante en el poema «The Porcelain Pavilion» en *Chinese Poets*), que ha adquirido un nuevo locus: «en la amarilla China». La mujer que mira y escucha la música de la campana en la segunda estrofa ilustra que la privacidad del «corazón» ha desaparecido, que ha sido externalizado y que ahora se manifiesta como un objeto perceptible. Sin embargo, no ha perdido su agencia, sino que todavía crea música como «el corazón de un poeta». Que «el corazón» exista al mismo tiempo como objeto y sujeto aproxima dicho concepto al *xin* de las enseñanzas de la escuela *Chan*.

Las imágenes chinas, ejemplificadas por el *xin*, se adentran en el mundo poético de Gumilev con valores intrínsecos procedentes de la mentalidad oriental, y constituyen una entidad orgánica que jamás cesa de representar el ethos oriental que el poeta trata de recuperar en la tradición cultural rusa:

Восток и нежный и блестящий
В себе открыла Гончарова,
Величье жизни настоящей
У Ларионова сурово.
[...]
От Индии до Византии
Кто дремлет, если не Россия?
[...]
Кто дремлет, если не Россия?
Кто видит сон Христа и Будды?
[...]
Везде, в полях и шахтах хмурых
Восток и нежный, и блестящий.
(Gumilev, Struve y Filippov, 1962 vol. 2: 167-68)

El delicado y el magnífico Oriente
Descubrió Goncharova dentro de sí misma,
El esplendor de la vida real,
Posee Larionov con dureza.
[...]
Desde India hasta Bizancio,
¿Quién duerme, si no es Rusia?
[...]
¿Quién está durmiendo si no es Rusia?
¿Quién tiene un sueño con Cristo y Buda?
[...]
En todas partes, en los campos y los abismos oscuros
El delicado y el magnífico Oriente.
(Parton, 1987: 230-231)

Gumilev compuso este poema, «Pantum», durante su estancia en París (allí escribió *Chinese Poets*), cuando el poeta conoció a los artistas de vanguardia Natalia Goncharova (1881-1962) y Mikhail Larionov (1881-1964), que dirigió su interés hacia la cultura oriental.

Tal y como mostró «Pantum», la postura de Gumilev con respecto a Oriente concuerda con la de los artistas neoprimitivistas, que con entusiasmo dirigieron su atención hacia las artes orientales en las que veían el origen de todas las artes. Goncharova, en su «Preface to Catalogue of One-Man Exhibition», afirma: «Ellas [las artes francesas] estimularon mi percepción y caí en la cuenta de la gran importancia y del valor del arte de mi país – y a través de ello del gran valor del arte de Oriente [...] Occidente me ha enseñado una cosa: todo lo que tiene proviene de Oriente (Bowlit, 1988: 55-58)». Es en esta necesidad de reabrir los valores culturales de las naciones no europeas donde el neoprimitivismo floreció y, finalmente, dio luz al futurismo.

2. Velimir Khlebnikov

Aunque el poeta futurista Khlebnikov incorporó la imagen de China en su poesía en una escala temporal y espacial distinta de la de Gumilev, comenzó con un elemento similar –la iluminación mutua de diferentes tradiciones culturales.

Khlebnikov no fue solamente un revolucionario del lenguaje poético, sino también un «artista mitificador de la palabra» (Baran, 2002: 30). Los mitos que creó ampliaron los horizontes de la poesía rusa en cuanto a tiempo y espacio. Buscó fuentes para sus mitos tanto en el período arcaico de los eslavos como en las regiones culturales más olvidadas del mundo, especialmente en las tradiciones culturales de Asia y de África. Dichos esfuerzos revelan la tendencia anti-eurocentrista y universalista de la ideología de Khlebnikov y de la estética modernista en general.

El ideal universalista halla su expresión en el intento del poeta de mostrar el paralelismo de diferentes historias nacionales y épocas históricas. En su libro *Teacher and Student* (publicado en 1912), Khlebnikov planteó la hipótesis de que a través del espejo del «mundo amarillo» (Asia) sería posible predecir el destino del «mundo blanco» (Europa):

Как походы Хиддойесси на материк 1598, так и поход Кибилая в Японию и Яву были великими событиями в желтом мире. Следует ждать, что не менее величественном будет их переломление в белом мире в 1915 и 1927 году, вероятно также, что главная тяжесть их ляжет на 1915 год; этот ряд следующий: 1281 поход Кубилая; 1598 поход Хиддойесси; 1915 война времени печатания этих строк. (Baran, 2002: 113)

Tanto las campañas de Hideyoshi por el continente en 1598 como la marcha de Kublai hacia Japón y Java fueron eventos importantes en la historia del mundo amarillo. Uno podría anticipar que una correspondencia de estos eventos en el mundo blanco, que tendría lugar en 1915 y en 1927, no sería de menor importancia. También es probable que el evento de 1915 fuera el más relevante de los dos. En este caso obtenemos la siguiente cronología: 1281 fue el año de la campaña de Kublai, 1598 el año de la marcha de Hideyoshi, 1915, entonces, sería el año de otra guerra según el patrón de estos intervalos fijos.

Aquí Khlebnikov sugiere que la interrelación entre China y Japón fluctuó al mismo ritmo que la que existió entre el continente europeo y Gran Bretaña. Según sostiene Henrik Baran, esta idea dio lugar al mito de la «China blanca» (cf. «I Believed, I Thought» de Gumilev: «Él – una campana de porcelana en la amarilla China»), que denota a Alemania en el relato «Ka» (publicado en 1916), donde Khlebnikov aludió al ataque del continente (Alemania) sobre la isla (Gran Bretaña) en la Primera Guerra Mundial en referencia al histórico conflicto entre China y Japón:

У меня был Ка; в дни Белого Китая Ева, с воздушного шара Андрэ сойдя в снега и слыша голос «иди!», оставив в эскимосских снегах следы босых ног, – надейтесь! – удивилась бы, услышав это слово. (Baran, 2002: 107)

Una vez tuve un Ka. En la época de White Kathay, Eve, cuando se adentró en una ventisca formada por el globo de aire de Andrée, y una voz dijo «¡Ya!» y ella dejó en esas nieves esquimales la huella de sus pies desnudos (¡ojalá!) – Eve se hubiera asombrado al escuchar esa palabra. (Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989 vol. 2: 56.)

Bajo esta analogía entre Occidente y Oriente yace el interés de Khlebnikov por anticipar la inminente guerra y su postura con respecto a Alemania, que además da fe de su anti-eurocentrismo. En «A Friend in the West», un artículo escrito para el diario eslavófilo *Slav* –en parte como respuesta a la declaración del canciller alemán

Bethmann Hollweg (1856-1921) de que los eslavos constituían un peligro para el mundo occidental— atacó el militarismo alemán y austro-húngaro así como la nueva tecnología mecánica que lo hacía posible, e incluso propuso una alianza de los eslavos con los musulmanes y los chinos:

[...] Теперь в Германии наука — служанка государства. Расчеты немецкой стратегии Вейротера могут быть опрокинуты умственным расцветом славян.

На кольцо европейских союзов можно ответить кольцом азиатских союзов - дружбой мусульман, китайцев и русских.

(Khlebnikov, 2006)

[...] En la Alemania actual la ciencia es la sirvienta del Estado. Puede que el florecimiento intelectual de los eslavos contrarreste los cálculos de la estrategia alemana de Weyrother.

Podríamos responder al círculo de aliados europeos con el círculo de aliados asiáticos—una alianza amistosa entre musulmanes, chinos y rusos.

Por otro lado, Asia ha sido un lugar de gran interés para Khlebnikov, sirviendo de entidad que contrarresta el pensamiento político e histórico de la civilización europea. En la gran saga «Azia Unbound» (publicada en 1930), su último intento de «construir “la conciencia pan-asiática” en poesía» (Baran, 2002: 315), según Baran, encontramos una serie de eventos y personajes míticos que en ocasiones evocan episodios legendarios de la historia de Asia, algunos de los cuales incluyen el nombre de «*khi*» y «*kho*», que pertenecían a antiguos astrónomos chinos.

Baran sugiere que las dos líneas de «Azia Unbound» que se muestran abajo apuntan a un episodio dramático de la historia de China:

Здесь мудрецы живьем закопаны,
Не изменивши старой книге.

(Khlebnikov y Duganov, 2000, vol. 3: 280)

Hombres sabios fueron aquí quemados vivos
pero jamás traicionaron a su antiguo libro.

(Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989: 326)

Esta representación se refiere a la tiranía de Qin Shi Huang, el primer emperador de China, que ordenó la quema de libros y el entierro en vida de eruditos para reprimir el discurso intelectual y la disidencia política entre 213 y 206 a.C.

He aquí otro episodio de la obra:

Там царь и с ним в руках младенец
Кого войска в песках уснул,

С утеса в море бросились и оба потонули.
О, слезы современнец!
(Khlebnikov y Duganov, 2000, vol. 3: 280)

He ahí un rey, un niño en sus brazos,
sus tropas durmiendo en la arena, salta
al mar desde un risco. Se ahogan.
¡Oh, lágrimas de las mujeres que los sobrevivieron!
(Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989: 325)

Baran nos recuerda el parecido entre estas líneas y un fragmento de «Otters' Children», otra gran saga de Khlebnikov, que nos ofrece una visión más clara del contexto histórico de dichas líneas (Baran, 2002: 318). Resultó que Khlebnikov estaba aludiendo a otro gran acontecimiento de la historia de China: durante la batalla naval de Yamen, el primer ministro de la dinastía Song del Sur Lu Xiufu se tiró al mar con el emperador de ocho años, Zhao Bing, en el mismo momento en el que la armada Yuan los derrotaba. Claramente, esta batalla trajo consigo el colapso de la dinastía Song del Sur, con la cual los Han perdieron por primera vez su dominio de China (sucesidos por los mongoles).

Tal y como demostró «Azia Unbound», Khlebnikov estaba interesado no solo en la historia, sino también en la filosofía de China, que se esforzó por incorporar dentro de un mosaico de culturas de diferentes continentes y eras:

Туда, туда, где Изанаги
Читала “Моногатори” Перуну,
А Эрот сел на колена Шангти,
И седой хохол на лысой голове
Бога походит на снег,
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиэн беседует с Индро [...]
(Khlebnikov y Duganov, 2000, vol. 3: 280)

La tierra en la que Izanagi
le lee el *Monogatari* a Perun,
y Eros se sienta en las rodillas de Shang-ti,
y el moño del dios
sobre su cabeza parece nieve,
la tierra en la que Amor acoge a Maa Emu
y Ti'en se sienta a hablar con Indra [...]
(Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989: 326)

«Ti'en», uno de los conceptos centrales en la mentalidad religiosa china, entra aquí en diálogo con otras deidades paganas: Izanagi, Perun, Eros e Indra.

La postura de Khlebnikov con respecto a Asia tiene sus raíces no solo en su conocimiento de la parte asiática de la propia conciencia rusa, sino también en la búsqueda de la identidad de sí mismo. Nacido en

Astrakhan, un lugar en el que se mezclaban las etnicidades eslava y asiática, Khlebnikov jamás olvidó la influencia asiática sobre su propia personalidad. En su ensayo «Does a story have to start with childhood?», un elemento chino aflora en su referencia a Astrakhan:

Там сложилось мое детство, где море Китая затеряло в великих степях несколько своих брызг, и эти капли-станы, затерянные в чужих степях, медленно узнавали общий быт и общую судьбу со всем русским людом.

(Khlebnikov y Duganov, 2000, vol. 5: 202).

Fue allí donde mi infancia tomó forma, donde la gran estepa envolvía por completo algunas de las espumosas salpicaduras del mar chino, y estas gotas de espuma se convirtieron en campamentos perdidos en las lejanas estepas, donde lentamente adquirieron costumbres comunes y un destino compartido con el resto de gentes de Rusia.

(Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989, vol. 2: 96)

A juzgar por esto, además de por el discurso en torno a «Ka» y «Azia Unbound», podríamos considerar China como un paradigma de Asia para Khlebnikov, de la tradición asiática arraigada en la identidad de los rusos que los ayudaría así a afrontar la europeización.

China juega un papel particular en la universalización de Khlebnikov no solamente a nivel ideológico, sino también a nivel poético. La productividad estética de los caracteres chinos tiene un gran valor en la hipótesis del poeta sobre la creación de un lenguaje universal, que ilustra constantemente a través de su práctica poética. En su creación del lenguaje *zaum*, Khlebnikov confiere especial importancia a la forma escrita de la palabra: «Permitámonos tener la esperanza de que un solo lenguaje escrito pueda acompañar de ahora en adelante los destinos a largo plazo de la humanidad y probar ser el nuevo vórtice que nos una, el nuevo integrador de la raza humana» (Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989, vol. 1: 364-365), según se propuso en «Artists of the World!» (publicado en 1919).

La cualidad visual de la palabra, según Khlebnikov, está intrínsecamente asociada con su sonido, como ejemplifica en uno de sus poemas más conocidos «Bo-beh-o-bi sang the lips...» (publicado por primera vez en 1913):

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гээо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.
(Kutik y Wachtel, 2012)

Bo-beh-o-bi, cantaron los labios,

Veh-eh-o-mi, cantaron las miradas,
Pi-eh-eh-o, cantaron las cejas,
Li-eh-eh-ey, cantó el rostro,
Gzi-gzi-gzeh-o, cantó la cadena.
Así en un lienzo de varias correspondencias
Más allá de la dimensión vivía la cara.
(Kutik y Wachtel, 2012)

NOTAS

4 | «Этот род искусства [звукопись] – питательная среда, из которой можно вырастить дерево мирового заумного языка».

Aquí, las imágenes de «labios», «miradas», «cejas», etc., se hacen evidentes directamente a través de la articulación de diferentes sílabas, mostrando así el arte de lo que Khlebnikov denomina *zvukopis'* («*soundscrip*t» o «escritura de sonidos»), en el cual el sonido de la palabra induce imágenes específicas. Las «correspondencias» (*sootvetstvij*) aparecen aquí como un vínculo inherente entre las percepciones visual y auditiva de la palabra, aclarado así en las notas del poeta a principios de 1922:

[...] Еще Малларме и Бодлер говорили о слуховых соответствиях слова и глаза, слуховых видениях и звуках, у которых есть словарь. [...] Б имеет ярко-красный цвет, а потому губы - бобеоби; взеоми - синий, и потому глаза синие; пиизэ – черное [...]
(Khlebnikov and Duganov, 2000, vol. 1: 476)

[...] Ya hablaron Mallarmé y Baudelaire sobre las correspondencias entre la palabra y el ojo, sobre las visiones auditivas y los sonidos, para lo cual existe un diccionario. [...] La *b* tiene un color rojo brillante, de ahí los labios – Bo-beh-o-bi; Veh-eh-o-mi – azul oscuro, de ahí los ojos azul oscuro; Pi-eh-eh-o – negro [...]

Khlebnikov considera esa «correspondencia» entre las cualidades visual y auditiva de la palabra una paso crucial para el cumplimiento del lenguaje *zaum*, según comenta en sus notas del poema «*Zvukopis'*» en 1921: «Esta familia del arte [*zvukopis'*] es un entorno enriquecedor, a partir del cual puede crecer el árbol del *zaum* mundial» (Khlebnikov y Duganov, 2000: 477).⁴ «Bo-beh-o-bi sang the lips...» sugiere una percepción sinestésica de la palabra en la cual esta se vuelve visible a través del sonido, y audible a través de la forma.

Khlebnikov percibió la forma visual como clave para el lenguaje universal ya que comprendió su importancia en el origen del lenguaje, según explica en «*Artists of the World!*»: «[...] al principio el signo de un concepto era una simple imagen de dicho concepto. Y de esa semilla brotó el árbol de la existencia de cada una de las letras» (Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989, vol. 1: 364-347). Obviamente, considera el carácter chino como una de las formas escritas que aún conserva su rostro «pintoresco», y continúa: «La pintura ha usado siempre un lenguaje accesible para todo el mundo. Y los chinos y los japoneses hablan cientos de lenguas distintas, pero leen y escriben en una sola lengua escrita (*ibid.*)». En efecto, el poeta concibe los caracteres chinos y japoneses como posibles modelos

para su lenguaje *zaum*, según prosigue: «Nos subimos ahora al primer rellano de la escalera de pensadores, y encontramos allí a los artistas de China y de Japón, anteriores a nosotros, ¡y nuestras felicitaciones para ellos (ibid.)!».

La atracción de Khlebnikov hacia el pintoresquismo de los caracteres chinos está íntimamente relacionada con su atención al papel de la escritura a mano en la poesía. La instantaneidad de la práctica y la naturaleza única de cada obra en el arte de la caligrafía aseveran el potencial estético de la escritura. Esto quizá nos recuerde a la hipótesis de Markov sobre la «beautiful freedom» en «The Principles of the New Art», cuando destaca la belleza de los dibujos secados por el viento en la porcelana y la música de las campanas con diferentes tonos en una pagoda (Bowl, 1988: 28), los cuales tienen su origen en procesos orgánicos e irrepetibles, como el de la caligrafía. La idea de que la escritura en sí misma pueda convertirse en una práctica estética explica por qué los futuristas Kruchenykh y Khlebnikov insistían en que «la cuestión de la escritura...debe ser planteada» (Perloff, 1986: 125) en la creación artística.

El mito de China en la creación poética de Khlebnikov, ya sea en el sentido geopolítico o en el cultural, nos conduce finalmente al mito de Rusia. El poeta cuenta la historia de China para reflejar la tradición y el destino de Rusia. Resalta el valor de los jeroglíficos para ilustrar el potencial artístico de su propia lengua. Desde la perspectiva de Rusia, que para Khlebnikov «combina tres mundos»,⁵ China resulta de ayuda para iluminar el lado menos explorado del concepto que Rusia tiene de sí misma, además de su rico potencial cultural, que se aproxima a Oriente y que se desvelaría solamente a través del redescubrimiento de las historias, filosofías, literaturas y artes orientales.

3. Conclusión

La China de Gumilev y la China de Khlebnikov difieren en varias formas: Gumilev valora la riqueza semántica de los simples conceptos de la poesía y la religión chinas; mientras que Khebnikov resalta el potencial poético de los caracteres chinos. Sin embargo, la China de ambos funciona como una entidad semiótica bastante parecida: ambas son una mezcla de realidad e imaginación, repleta de numerosísimos mitos sobre los saberes ancestrales y las costumbres.

Fue a través de la literatura europea por la cual los poetas rusos de la Edad de Plata lograron acceder inicialmente a las imágenes de China. Aun así, para Gumilev y Khlebnikov, fue la mentalidad

NOTAS

5 | De «An Indo-Russian Union»: «[...] en Astrakhan, un lugar que une tres mundos – el mundo ario, el mundo indio, el mundo del Caspio: el triángulo de Cristo, Buda y Mahoma» (Khlebnikov, Schmidt y Vroon, 1989: 341).

europizada la que causó una sensación de pérdida y de inconclusión en la consciencia nacional y su sistema de valor estético. Esto los empujó a buscar una re-familiarización con China como estrategia para recuperar el componente perdido de la identidad propia, por un lado, y para ampliar el potencial de la poesía de ambos, por otro. De esta forma, China les proporcionó un sueño nostálgico, una alternativa al regreso y a la universalización en medio de la agitación del mundo moderno.

Bibliografía

- BARAN, H. (2002): *O Khlebnikove: Konteksty, Istochniki, Mify*, Moscow: Rossiskij gos. gumanitarnyj universitet.
- BELY, A. (1981): *Peterburg: Roman V Vos'mi Glavakh c Prologom i Epilogom*, Leningrad: Izd-vo «Nauka», Leningradsoe otd-nie.
- BOWLT, J. E. (1988): *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, (with 105 Illustrations), New York, N.Y.: Thames and Hudson.
- GAUTIER, J. (1867): *Le Livre De Jade*, Paris: A. Lemerre.
- GUMILEV, N.; STRUVE G. and FILIPPOV, B. (1962): *Sobranie Sochinenii v Chetyrekh Tomakh* (4 vols), Washington: V. Kamkin.
- IUS, V. (2005): «Alexander Blok – Zhizn, Kak Zagadka, Temna...», <<http://slova.org.ru/blok/zhiznkakzagadka/>>, [4/5/2015].
- KHLEBNIKOV, V. (2006) «Zapadnyj Drug», <<http://www.stihi.ru/2006/06/14-626>>, [4/5/2015].
- KHLEBNIKOV, V. and DUGANOV, R. (2000): *Sobranie Sochinenii v Shesti Tomakh*, Moscow: Nasledie.
- KHLEBNIKOV, V.; SCHMIDT, P. and VROON, R. (1989): *Collected Works of Velimir Khlebnikov* (vol. 1), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- KOVTUN, E. (1987): «Experiments in Book Design by Russian Artists», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol.5, Russian/Soviet Theme Issue (Summer), pp. 46-59.
- KUTIK, I. and WACHTEL A. «From the Ends to the Beginning: A Bilingual Anthology of Russian Verse», <<http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Demo/index.html>>, [5/27/2012].
- PARTON, A. (1987): «'Goncharova i Larionov' – Gumilev's Pantum to Art», in Graham, S. D. (ed.), *Nikolaj Gumilev, 1886-1986: Papers from the Gumilev Centenary Symposium Held at Ross Priory, University of Strathclyde, 1986*, Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties.
- PERLOFF, M. (1986): *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: University of Chicago Press.
- ULOGINA, O. «Tema Vostoka v Tvorchetve N. S. Gumileva», <http://www.silverage.ru/poets/ulokina_gumil.html>, [05/06/2012].
- VASMER, M. (1986) *Etimologicheskij slovar' russkogo iazyka* 2 (4 vols), Moscow: Izd. Progress.