

На правах рукописи

ПАШКИН Дмитрий Александрович

**ФЕНОМЕН СМЕРТИ
В ТЕКСТАХ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА:
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ**

10.01.01 — русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Тюмень 2002

Работа выполнена на кафедре русской литературы Тюменского государственного университета

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор **Ю. А. Мешков**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор **И. Е. Васильев**

доктор филологических наук,
профессор **А. С. Карпов**

Ведущая организация: Институт филологии СО РАН
г. Новосибирск

Защита состоится «___» _____ 2002 г. в ___ часов на заседании диссертационного совета К 212. 274. 02 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата филологических наук в Тюменском государственном университете (625003 г. Тюмень, ул. Семакова, 10, ауд. 211).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «___» _____ 2002 г.

*Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук
профессор*



Л. А. Вараксин

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Велимир Хлебников (1885-1922) — русский поэт, драматург, прозаик, философ; он был «новым зрением» в литературе (Тынянов), «поэтом будущего» (Асеев), художником, действительно опередившим свое время на десятки лет.

До недавнего времени его творчество было «полузапрещено», обладая устойчивой репутацией и в среде специалистов, и в широком социальном пространстве чистого экспериментаторства, «зауми» и «штукарства». Хлебников только в последние годы наконец-то находит более или менее адекватную реакцию; если не понимания, то осознания необходимости понимания, исследования и изучения.

Несмотря на то, что исследование поэтики Хлебникова началось еще при его жизни в лоне отечественной формальной школы (прежде всего, трудами Р. О. Якобсона), в течение десятков лет оно протекало как бы в «замедленном режиме»; основанием этого, думается, явились не только известные причины политического толка, но и специфика самого творчества художника. Без тех изменений в области гуманитарных наук, в научной деятельности вообще, свидетелями которых мы были последние 10-20 лет, приблизиться к Хлебникову «вплотную и вровень» вряд ли было возможным. В подлинно научном, исследовательском мире «лед тронулся» только в 1983 году с выходом монографии В. П. Григорьева «Грамматика идиостиля: В. Хлебников».

Начиная с 1985 года, столетнего юбилея поэта, велимироведение приобретает новое дыхание. Публикуются многочисленные исследования, выходят тексты, в Астрахани проводятся Хлебниковские чтения, там же основан музей поэта... Однако, по справедливому замечанию В. П. Григорьева, все же до сих пор Будетлянин (так именовал сам себя Хлебников) «...культурой не измерен, не принят ею во весь его народный, национальный рост». Мы все еще находимся «...где-то в относительном начале процесса познания Вехи...» (Веха — другой знаковый псевдоним поэта). В то же время совершенно очевидно, что «...без Хлебникова неадекватно осмысление культуры XX века в целом, ее итогов и перспектив» (В. П. Григорьев).

Актуальность темы диссертационного сочинения, таким образом, во многом обусловлена необходимостью исследования поэтики и мировоззрения Хлебникова.

Другая сторона вопроса — обращение к теме смерти. Эта проблема стала насущной, вернее, была осознана таковой, как это ни парадоксально, буквально несколько десятков лет назад. Несмотря на то, что еще в древности Иоанн Дамаскин определил всю философию как «помышление о смерти», *танатология* — специальная междисциплинарная отрасль научного знания, посвященная изучению этого феномена с разных точек зрения в их совокупности (медицинской, философской, культурной, психологической и т. д.), как особая исследовательская школа сформировалась только на исходе 50-х годов XX века. А первый философский трактат, определяющий смерть своим единственным, особым объектом размышления и анализа, вышел в 1977 году из-под пера французского мыслителя Владимира Янкелевича. С тех пор развитие танатологии идет быстрыми темпами; сегодня можно сказать, что понимание важности изучения феномена смерти становится общепринятым в научной среде.

Будучи до недавнего времени авангардной темой в науке, тема смерти вовсе не была авангардной в литературе. Авангард как художественное течение (под этим термином мы подразумеваем все неклассические школы XX века как в русском, так и западном искусстве) в своей теории и практике обращается к теме смерти как одной из основных (возможно, и самой главной). По отношению к отдельным представителям авангарда (ОБЭРИУ, дада, театр абсурда и др.) подобный взгляд уже высказывался и был закреплен в отдельных работах (М. Ямпольского, И. Кулик и др.).

Однако же парадоксальным образом эта проблема не была должным образом экстраполирована на творчество Велимира Хлебникова, наверное, главного представителя не только отечественного, но и мирового авангарда.

Необходимость изучения феномена смерти в творчестве Хлебникова отметил еще в 1975 г. Н. Степанов в монографии, посвященной поэту. Охватить проблему целиком, конечно, не входило в задачу ученого; понятно, что обозначенная перспектива должна была обрести новые горизонты и самоопределиваться как специальная, и притом весьма непростая, проблема. Но в 1996 г. В. П. Григорьев, освещая возможные пути развития велимиро-

ведения и заостряя внимание на существующих лакунах в изучении поэтики *Предземшара*, вновь выделяет тему «Оппозиция «жизнь/смерть» у Хлебникова» как одну из насущных. За два с небольшим десятилетия никакого «самоопределения» не произошло. Эта ситуация, в целом, сохраняется и сегодня.

Таким образом, можно констатировать наличие **проблемы** в современном велимироведении. Постановкой ее и попыткой разрешения определяется **цель** настоящей работы — исследование феномена смерти в творчестве Велимира Хлебникова.

Целью исследования определяются **задачи**:

1. Проанализировать тексты Велимира Хлебникова с точки зрения присутствия в них жизнеспособных представлений.

2. Выявить основные образы и мотивы, связанные с феноменом смерти; систематизировать их; обосновать их воздействие на организацию смысла текста.

3. Определить, по возможности, историко-генетическую связь жизнеспособных представлений автора.

4. Эксплицировать, насколько это возможно, концепцию, *идею смерти* у Велимира Хлебникова, понимаемую как комплекс отношений к этому феномену в его аксиологических, гносеологических, метафизических, онтологических аспектах.

В качестве **научной гипотезы**, требующей аналитического доказательства, предлагаются следующие положения:

1. Тема смерти пронизывает все творчество Велимира Хлебникова и играет значительную роль в адекватном прочтении текстов поэта. Игнорирование проблемы или поверхностное отношение к ней приводит к искаженному пониманию как отдельных произведений, так и всего творчества в целом.

2. Исследование феномена смерти в поэтике Хлебникова может выявить генетические связи отдельных текстов с конкретными художественными и философскими традициями; показать преемственность и творческую оригинальность поэта.

3. Концепция смерти у Хлебникова не сводима к конкретной *исторической модели* (Аррес); она синтетична, исторична и, в то же время, уникальна.

4. Хлебниковская концепция смерти во многом предвосхищает современные представления, что, в свою очередь, служит еще одним подтверждением незаурядности и уникальности творче-

ства Хлебникова *в целом*, его прогностической потенции; детальное изучение этой концепции может оказать серьезное влияние на развитие изучения феномена смерти в гуманитарных науках.

Объектом исследования становится Текст Хлебникова, под которым понимается «все, написанное Хлебниковым» (Башмакова) (то есть совокупность не только всех законченных произведений, но и отрывки, наброски, черновики и т. д.), а также *биографический текст*, то есть сама жизнь поэта (его поступки, высказывания, поведение, внешность и проч.). Отсюда привлекаемый нами материал: все основные издания хлебниковских текстов, материалы архивов (РГАЛИ), воспоминания современников.

Предметом исследования становится смертная поэтика в хлебниковском Тексте; концепция, *идея* смерти, рассмотренная в контексте понимания феномена смерти в истории культуры человечества.

Теоретико-методологическая основа диссертации определяется, с одной стороны, работами велимироведов, в числе которых следует назвать Х. Барана, В. П. Григорьева, Р. В. Дуганова, В. Кравца, Б. Лённkvист, В. Ф. Маркова, Н. Степанова, П. И. Тартаковско-го, Н. И. Харджиева, Р. О. Якобсона и многих других. С другой стороны, исследованиями в области танатологии в ее философских, культурологических, шире — общегуманитарных — аспектах, где важными для нас становятся фундаментальные сочинения Ф. Арьеса, А. Кожева, А. Соболева, Ф. Хуземана, В. Янкелевича и др.

В соответствии с целью и задачами исследования мы обращаемся к историко-генетическому, системно-целостному методу анализа литературных произведений. Нами активно привлекается метод *мотивного анализа*, в его *интертекстуально-тематической* (по типологии И. Силантьева) модификации, представленной, прежде всего, работами Б. Гаспарова и А. Жолковского. Кроме того, поскольку одной из наших задач становится *интерпретация* произведения, можно говорить о *герменевтической* интенции настоящей работы.

В целом, видимо, следует определить базовую теоретическую концепцию настоящей диссертации как демонстрацию *постструктуралистского* подхода к интерпретации текста, основывающемся на идеях Р. Барта, М. Бланшо, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, М. Фуко и др., а также на ощущении *постмодернистской*

чувствительности, свойственном всему постклассическому исследовательскому дискурсу конца XX века, прекрасно переданном в обзорно-аналитических трудах И. Ильина.

Научная новизна исследования состоит в том, что нами впервые предпринята попытка анализа и интерпретации мортально-го дискурса в творчестве Велимира Хлебникова.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее основных выводов и положений в вузовском преподавании при чтении общего курса лекций по истории русской литературы XX века, при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, учебных пособий; а также для составления комментариев к текстам В. Хлебникова. Кроме того, материалы диссертационного исследования могут быть использованы для пополнения иллюстративного и справочного материала специальных словарей поэтических образов (например, словаря Н. Павлович), тематических, мотивных словарей русской литературы и т. п.

Апробация работы. Отдельные фрагменты диссертационного исследования и его основные положения неоднократно обсуждались на кафедре русской литературы Тюменского государственного университета.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 255 наименований, приложения. Общий объем — 248 страниц.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается характер и задачи исследования, определяется степень его актуальности и новизны. Приводится общий обзор велимироведческих исследований за последние пять лет. Предпринят анализ исследований и наблюдений над мортальной поэтикой в литературоведческих работах, выделены основные концепции в применении к творчеству В. Хлебникова. Определены основные методические положения исследования, осуществлена попытка экспликации характерных, разделяемых большинством исследователей, принципов анализа текстов В. Хлебникова.

В **первой главе** диссертации «*Мортальные образы Природы в текстах В. Хлебникова*» рассматривается образная и мотивная система хлебниковских текстов в ее танатологическом аспекте.

Целостное описание такого рода вряд ли может быть изложено в рамках одной главы диссертационного исследования, поэтому наш анализ сосредотачивается на отдельных образах и мотивах, связанных с природным миром. Значимость и важность такого рода описания находит свое подкрепление в тезисе Р. В. Дуганова о сквозном («магистральном») сюжете хлебниковского творчества — сюжете «восстания» или «явления Природы».

Определяя специфику хлебниковской образной системы (прежде всего, вслед за Н. Башмаковой), ее особенности и характерные черты, обнаруживающие удивительную корреляцию с идеей *ризомы* (Делез, Гваттари), мы обращаем внимание на функционирование отдельных образов и мотивов в текстах.

Одним из таких образов-мотивов (термин В. Шкловского) становится *солнце*. Дуалистичная природа образа раскрывается при сопоставительном анализе ряда текстов; с одной стороны — этот образ становится ключевым при полемике с символистской доктриной (мотив *убийства солнца*), с другой стороны — у Хлебникова прослеживается идея солнцепоклонничества, утверждающая идею *панвитализма*, реализации космического порядка, опирающуюся на славянские представления. При этом *уничтожение солнца* направлено не на деструкцию Вселенной, а на избавление мироздания от «лишних» элементов, т. е. событие смерти приобретает позитивно-креативную направленность.

Другим природным образом, похожим по своей семантике, выступает *ветер*. Становясь то смертельным орудием «явленной Природы», то «проводником» в загробный мир, он насквозь дуалистичен, и, в целом, утверждает тот же креативный потенциал Танатоса, правда, представленный с несколько иной точки зрения, благодаря апелляции к идее реинкарнации, уже опирающейся на древневосточные религиозные и философские традиции. В то же время, отдельные фрагменты текстов, представляющие, например, метафору *ветер – душа* («Жены смерти», «Утраты, утраты, утраты...», «Ветер – пение...», «Тиран без Тэ» и др.), имеют свои корни в славянской мифологии и в литературных традициях предшествующих эпох.

Кроме того, в контексте хлебниковских лингвосемантических идей, образ *ветра* получает дополнительные коннотации, связанные со значением буквы/фонемы «В». Связывая слова *ве-*

тер, вихрь, вырей и др. в единый «смысловый пучок», Хлебников определяет главной его характеристикой ощущение *волнового, кругового движения*. Проецируя совокупность этих идей на работы известного танатолога Р. Моуди, мы обнаруживаем параллель к посмертным ощущениям людей, переживших состояние клинической смерти, или, точнее, дублирующий инвариант пространственной модели, характерной для такого рода состояний сознания.

Другим важным и характерным образом, напрямую связанным с *танатосом*, становится *огонь (костер)*. Перифрастически обозначаемый в Тексте как *бог смерти*, этот образ-мотив опять же апеллирует к древнеславянским представлениям, что воплощено в художественном тексте посредством описания языческих обрядов, в частности, связанных с разжиганием костров (масленица, праздник Ивана Купалы) и прыжков через них. Эти ритуальные прыжки призваны «профанировать» смерть, что отсылает нас к своеобразной модели «победы над смертью», названную в рамках нашего исследования «смерть Смерти» (см. ниже). В тексте эта формула закрепляется оборотом: «Струбай за смертью, смерть!» («Старые речи...»). Мы отмечаем амбивалентную символику огня: с одной стороны — это очистительная, ритуально-возрождающая сила; с другой — орудие разбушевавшейся стихии, несущей смерть и разрушение.

Тесную связь *водного мира* со смертью в хлебниковских текстах, уходящую своими корнями в архаичные представления, исследователи уже отмечали не раз. В настоящей работе делается попытка подробнее проанализировать в этом отношении образ *моря*.

Одним из устойчивых хлебниковских сюжетов является сюжет *купания в ничто* (в разных текстах — в *ручье смерти*, в *реке смерти* и т. д.), присутствующий в солидном количестве отдельных произведений («Ка²», «Внимание», «Взлом Вселенной» и др.). Этот сюжет демонстрирует важнейшую идею будетлянско-Универсума, прямо выраженную, например, в статье «Наша основа»: «<...> мы стоим на пороге мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть, как на временное купание в волнах небытия», которая недвусмысленно обращается к представлениям *реинкарнации*.

Рассматривая в таком контексте образ *моря*, следует отметить показательную его связь с образом *ветра*.

Обладая, в целом, той же амбивалентностью, характерной для всех природных образов у Хлебникова, здесь отмечается булышная его «антропоморфизация», что, в свою очередь, приводит к предельной трагичности образа, характерной иллюстрацией которого становится, к примеру, поэма «Ночной обыск»; ее анализу уделяется специальное внимание.

Социальный подтекст поэмы, очевидный и уже не раз становившийся объектом внимания литературоведов, в настоящей работе уходит на второй план. Мы, вслед за Р. В. Дугановым, делаем попытку показать конфликт *космический* (даже «биологический»), расставляя акценты несколько иначе. При таком рассмотрении текста поэмы общий ее пафос приобретает иную окраску, позволяющую говорить о «революционных поэмах» Хлебникова не как о произведениях сугубо социальных, «политических», а как, скорее, об онтологических, что соответствует общей характеристике творчества поэта как отмеченного «предельной» философской рефлексией, идеей *осады* бытия. А событие смерти здесь вновь утрачивает катастрофичность, становясь «проводником» к уничтожению мира хаоса и необходимой ступенью для воплощения гармонических отношений.

Мы также обращаемся к анализу образа *русалки*. Обобщая результаты исследований этого образа у Хлебникова (Б. Ленквист, С. Ланцова, А. Гарбуз, В. Кравец и др.), мы выделяем прежде всего связь его с мортальной семантикой, при этом point авторских аналитических упражнений стремится к уникальному будетлянскому топосу — $\sqrt{-1}$. Именно этот образ организует в хлебниковских текстах специфическое междумерное пространство, в котором, как правило, и происходит событие смерти. Это пространство обладает чрезвычайно сложной семантикой и организацией, с одной стороны, становясь воплощением «идеи фикс» русского авангарда от четырехмерном пространстве-времени (находящем свои корреляты и в естественных науках), с другой стороны — воплощающем гипотетическую «послесмертную» территорию.

Наконец, в связи с образом *моря* в свете исследования *танатоса* весьма показательным становится мотив *пены*. Ни разу не замеченный дотоле в специальной литературе, по нашим сооб-

ражениям, он чрезвычайно любопытен и обладает грандиозным исследовательским потенциалом.

Пена становится едва ли не непременным элементом изображения разрушительных действий морской стихии, смертельным маркером. Анализируя ряд текстов, в которых присутствует этот образ-мотив («Чертик», «Прачка», «Русалка телом голубым...», «Были вещи слишком сини...», «Морской берег» и др.), мы проводим аналогию с известным текстом «Исследование ужаса» философа Л. Липавского, выдвигая гипотезу, что, во всяком случае у Хлебникова, именно *пена* становится одним из наиболее ярких образов, воплощающих аморфное, жуткое по самой своей сути всеприсутствие Танатоса. Если *море* действительно становится явлением страшным и разрушительным, то *пена* сообщает ему тот необходимый оттенок *ужасного*, коннотацию безотчетного страха, без которого *явление* было бы неполным. *Пена* маркирует не просто событие смерти, но ситуацию насильственной смерти (или подчеркивает боль, страдания, присушие *умиранию*). Именно этот образ становится адекватным изображением господина *Нечто без имени*, уникального хлебниковского персонажа, олицетворяющего неявленность Танатоса («Город, где люди прячутся от безумия...»), персонифицированную безличность.

Проверяя нашу гипотезу, мы обращаемся к детальному анализу некоторых фрагментов словотворческого потока сознания (условно) хлебниковских текстов; прежде всего тех, в которых отчетливо репрезентируется *пенный* образ («Пою...» («Перун»), «Скуфья скифа», «Выстрел из П»).

Одна из характерных особенностей хлебниковского творчества — построение гипертекста. Многие отдельные, законченные тексты, по сути, продолжают определенный сюжет, разработку одной из глобальных тем, рефлексия над которыми занимала поэта на протяжении всего творческого пути. Поэтому сопоставление текстов позволяет обнаружить «ключи» к расшифровке неясных моментов, «темных мест» и становится одним из самых благодатных приемов анализа творчества.

Акцентируя внимание на образе-мотиве *пены*, элементе мифопоэтического пространства ВОДЫ, мы (ре)конструируем связь отдельных текстов: «Чертик» — «Ночь перед Советами» — «Боги» — «Ка» — «Зангези». *Пена* на текстуальном уровне, уровне narra-

тива — маркер мортального и/или «пограничного» (безумие, ясновидение) события, «шифтер» апокалиптического процесса, демонстрирующего новый эсхатологический миф. На уровне образа *пена* — идеальное воплощение бесформенного *Нечто*, внушающего ужас *самого по себе* и тем самым становящегося вместилищем Танатоса; бесконечно увеличиваясь в объеме, оно аннигилирует реальность, саму Вселенную, обращая ее в «нуль-пространство», черную дыру. В процессе тотального разрушения, имитирующего в Тексте распад сознания и деконструкцию Универсума, образуется *разрыв*, мост, *Млечный Путь* — *прорыв* в новое воплощение в *совершенно-ином* мире. Четырехмерное пространство-время сворачивается, и субъект, проходя через *воронку смерти*, оказывается в параллельном континууме, за-мирном, за-предельном Бытии.

В конкретных формах, в реальном хлебниковском Тексте этот процесс представлен следующим образом: сущности множества персонажей, присутствующих в разных фрагментах Текста (совокупность отдельных произведений), переживая событие смерти в своих текстуальных пространствах, оказываются неделимыми «волнами-частицами» (Хлебников реализует эту идею, апеллируя к древнеегипетским представлениям — образ *Ка*) некоей *Сверхдуши*, которой оказывается сам Автор, перешагивающий границы собственного Текста и сливающийся с самим художником, самим поэтом, оборачивающимся *мерцающим* автором-героем (Башмакова). Таковы Эхнатэн, Лейли, Асока, Зангези (и Смех — *отблеск инобытия*), *Ка* (как конкретный персонаж) и, вероятно, многие другие; ключевой фигурой, наиболее близким автору персонажем, собственно и проходящим сквозь *разрыв*, становится Зангези. Этот процесс, вкупе с остальными, основным из которых является *сам* творческий акт, бесконечный по своей природе, инициирует переход в новую реальность, выход за пределы ограниченного четырехмя измерениями мира. Если картина нового Апокалипсиса представлена в драме «Чертик» и поэме «Ночь перед Советами» (а указание на нее содержится, например, в пьесе «Боги»); если повесть «Ка» указывает на связь разных по видимости, но единых по сути персонажей и демонстрирует идею множественности воплощений отдельной души (вместе с текстом «Дети Выдры») в конечный образ — Смеха-Зангези; если Смех «проживает» событие

смерти как двойник Зангези, а сам главный герой переходит в новую *совершенно-иную* реальность, то «Я» Автора усилием творческого импульса созидает новую модель Универсума, обретающую бытование в пространстве Текста, и полностью растворяется в ней, когда, благодаря аккумулятивной энергии, она становится способной реализовать, «проиграть» Апокалипсис; таким образом, Автор переживает в Тексте *реальную* смерть, тем самым преодолевая ее!

Собственно, это и есть *бессмертие*, его хлебниковский вариант, органично вобравший в себя многообразные представления и «сплавивший» их в Единое целое. «Хлебников», сын *Числа-бога*, переживает смерть в пространстве Текста (имеющем двойную сущность: зеркально отражающем *реальность* и способном организовывать *разрыв*, то есть Текст обладает промежуточным, «пограничным», междумерным бытием) и переходит в новую стадию существования, за пределами гносеологического горизонта.

Во **второй** главе диссертации «*Мортальное пространство Города в текстах В. Хлебникова*» нами предпринимается попытка исследования урбанистических мотивов и образов в их связи с мортальной тематикой.

Вопрос об «урбанизме» Хлебникова был поднят еще в 1919 году Р. Якобсоном и с тех пор неоднократно привлекал внимание исследователей. Однако ни разу не было сделано попытки рассмотреть этот вопрос сквозь призму жизнесмертных представлений.

Обобщая результаты предыдущих исследований этого вопроса и условно определяя границы существующих точек зрения, мы делаем попытку представить собственную интерпретационную модель будетлянского Мегалополиса.

Прежде всего, мы замечаем, что урбанистическая тема активно *прописана* в творчестве художника, начиная уже с ранних произведений. При наблюдении над рядом текстов («Снежмочка», «Чертик», «Внучка Малуши», «Журавль», «Ладомир», «Город, где люди прячутся от безумия...», «Вы помните о городе, обиженном в чуде...», «Дерево», «Утес из будущего», «Мы и дома», «Октябрь на Неве» и многие другие) мы приходим к выводу о том, что образ Города амбивалентен, достаточно четко «распадается» на два взаимодополнительных топоса, что особенно хорошо видно при сопоставлении с миром Природы (оппозиция

Город/Село). Один из них («Город № 1») мыслится как территория Зла, специфическое смертельное пространство, «зараженное» вирусом Танатоса, другой («Город № 2») — демонстрирует слияние с природным миром, изображение его стремится к пасторальности (в этих фрагментах можно увидеть, соответственно, эмбриональные элементы *антиутопии* и *утопии*). Эта оппозиция в текстах Хлебникова неустойчива, размыта, а в присутствии Смерти сводится к нулю: оба мира предстают жертвами неведомых сил, объектами агрессии темного начала.

Отдельные размышления Хлебникова находят свое продолжение в работах современного философа Ж. Бодрийара («Город и ненависть»), что позволяет говорить об удивительном предвидении художника. При этом сам Будетлянин выглядит куда большим оптимистом, чем современные авторы.

Амбивалентность образа Города в хлебниковских текстах постоянно подчеркивается: эта «двойственность» раскрывается через мотивы, ассоциации, участвующие в формировании единого и сложного художественного представления, гигантских метафор, разворачивающихся на всех уровнях текста. Мы особо останавливаемся в этой связи на анализе образов *омелы*, *тополя*, *коля*, *корзины*.

По совокупности наших наблюдений, мы приходим к выводу, что у Хлебникова Город не становится ни носителем темного начала, ни субъектом витальной силы. Город становится своего рода «нуль-пространством», демаркационной линией, проходящей между Живым и Мертвым, территорией *приостановленной жизни*.

Трансцендентная его сущность выражается в образе *больного* или *оставленного города*. В позднем творчестве Хлебников демонстрирует возможность «излечения» урбанистического мира (т. е. метонимически — современной цивилизации), воплощающейся в синтетический образ Города Будущего, качественно отличающийся от урбанистических зарисовок предыдущих лет и представленный, к примеру, в текстах «Город будущего», «Москва будущего», «И позвоночные хребты...» и др.

В полемике с М. Поляковым, отметившим эту особенность и связавшем ее с событиями Октябрьской революции, мы переносим акцент на связь динамики образа с собственными историко-философскими сочинениями Хлебникова, нашедшими свое отра-

жение в «Досках Судьбы» (и это подтверждается датировкой открытия «основного закона» и упоминаемых текстов). Открытие «основного закона времени» провоцировало автора на создание сущностно новых футурологических панорам.

При анализе «нового» образа Города обращают на себя внимание устойчивые мотивы *стекла, стеклянного дома*. Проецируя эти представления на другие сквозные парадигматические образные цепочки, связанные с урбанистическим комплексом у Хлебникова, памятью о специальной интертекстуальной установке художественного метода Будетлянина, мы выдвигаем гипотезу о генетической преемственности этого сюжета с текстом А. Пушкина «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», в свою очередь, опирающемся не только на фольклорную, но и на литературную западноевропейскую традицию, что как нельзя лучше отвечает особенностям хлебниковского «мифопоэтизма» и технике «аппликации» (Седакова) цитирования культурных текстов у поэта.

Стекло (или пушкинский инвариант — *хрусталь*) становится формой, защищающей, охраняющей Жизнь, но в то же время, в силу самой своей хрупкости, одновременно эта форма предстает знаком ее (Жизни) уязвимости. Однако в ситуации «приостановленной жизни» это и не имеет особого значения (при условии, конечно, необходимости обращения к образу, самому по себе манифестирующему идею), ведь при таком положении вещей Жизнь в общем-то неуязвима, поскольку, так сказать, *в наличии* она отсутствует, и в образе актуализируется иной его атрибут, признак *прозрачности* (важный для автора-героя-читателя как художественная экспликация непосредственного наблюдения).

Вспоминая о мессианской позиции Хлебникова-художника, призванного, по его убеждению, найти «уравнение человеческого счастья», изменить мир, одним словом, *освободить* его (т. е. в том числе и «больной», «плененный» Город), мы без труда увидим аналогию между царевичем Елисеем из пушкинской сказки и лирическим героем хлебниковских текстов, в которых, в подавляющем большинстве случаев, мы обнаружим самого автора.

«Город № 1» и «Город № 2», сливаясь в *единный* образ Города, важнейшим атрибутом которого становится *современное* его бы-

тование в рамках ситуации «приостановленной жизни», представляется *спящей красавицей*, ждущей своего рыцаря, своего Елисея. Появляющийся герой (сам Хлебников, нашедший «основной закон времени»), выполняя взятую на себя миссию, *возвращает* царевне (Городу) свое собственное, утраченное некогда естество, пробуждая тем самым к реальной, настоящей Жизни. Именно тогда появляется «Город № 3», Город Будущего, уже не знающий борьбы между Добром и Злом, ибо он воплощает в себе «философский камень», Абсолют, где любые оппозиции, любые антиномии снимаются, утрачивают свой смысл. Таким образом, мы видим, что при достаточном погружении в текст, мы обнаруживаем все новые модели «победы над смертью» (об этом см. ниже), новые методы и способы, художественные инварианты преодоления трагического *разрыва*, что со всей очевидностью обозначает справедливость тезиса о скрытой, но устойчивой и цельной оптимистической интенции творчества Будетлянина.

В **третьей** главе диссертации «*Концепция «победы над смертью» В. Хлебникова*» нами предпринимается попытка выявления и обобщения художественных методов осмысления и переживания феномена смерти в текстах поэта.

Критике подвергается часто упоминаемая связь В. Хлебников — Н. Федоров (А. Гарбуз, С. Васильев, Н. Башмакова и др.). «Победа над смертью» терминологически определяется нами не как идея «Философии общего дела», а как вопрос «...о *последнем существовании и о том, как можно преодолеть страх перед смертью, как сделать смерть осмысленным и, может быть, даже творческим моментом жизни*» (Розин).

Одним из главных средств преодоления мортального аффекта у Хлебникова становится идея «основного закона времени». Его витальная сила очевидна: «победа над временем», обеспечивающая почти безграничную, космическую власть, автоматически подразумевает «победу над смертью»; Смерть становится в достаточной степени безопасной, поскольку отныне ее можно *измерить*. Эта мысль генетически восходит к фольклору и пионерским сочинениям научно-фантастического жанра (к примеру, книги Н. Морозова).

Другим художественным способом аннигиляции негатива тотальности события смерти является сюжет «смерть Смерти», где

путем персонификации Смерти, ее антропоморфизации, достигается эффект виртуального умерщвления самого Танатоса. Наиболее яркий пример такого рода мы находим в тексте «Ошибка Смерти». Примечательно, что едва ли не единственный случай непосредственного употребления Хлебниковым фразы «победа над смертью» относится как раз к упомянутой пьесе. Но, проследивая динамику отношения автора к собственному творению, мы можем заметить, что эксперимент этот не вполне «удачен». Драма своей перипетией демонстрирует неконструктивный ментальный план *вторжения Смерти в Жизнь*, только зеркально отраженный: Жизнь вторгается на территорию Смерти (Х. Баран). Это действие, конечно, может быть двунаправленным, обратимым, и, в таком случае, позитивный результат проведенного опыта меняет свой знак на противоположный: полная победа оборачивается полным поражением. Здесь требует уточнения мысль Х. Барана: американский исследователь описывает этот мотив непосредственно связанным с темой *присутствия смерти* в человеческой жизни, в то время как концепция взаимодополнительности смерти и жизни, понимания смерти как «глобального результата частичных смертей» (Ж. Делёз), фундирующая эту тему, является конструктивным принципом, диалектически снимающим трагический «разрыв» в жизнесмертных отношениях, определяющий тему *вторжения*.

Однако эксперимент с «двунаправленностью», не совсем удачно «сработавший» в «Ошибке Смерти», тем не менее, имеет свою позитивную витальную перспективу. В «чистом» виде этот прием обнаруживается в пьесе «Мирскунца». Особо интересно здесь проследить за последующим развитием хлебниковского сюжета у обэриутов, в частности, у Д. Хармса. Мы уточняем и развиваем тезис А. Кобринского об этой преемственности, показывая (в отличие от него) не *концептуальную* разницу в этом аспекте между Хлебниковым и Хармсом, а *формальную*, что добавляет свидетельств (в полном соответствии с основными положениями разработки темы «Хлебников и ОБЭРИУ») о глубокой *идейной* и *художественной* связи между Будетлянином и представителями «реального искусства».

Апелляции к представлениям о *реинкарнации* и *метемпсихозе* составляют еще один важный план в комплексе танатоло-

гических идей В. Хлебникова. Этот момент уже не раз косвенно отмечался, но, тем не менее, практически ни в одной работе он системно не разрабатывается, даже не звучат сами термины «реинкарнация» и «метемпсихоз». Между тем адекватный анализ и интерпретация ряда текстов («Шествие осеней Пятигорска», «Медлум и Лейли», «Мрачное», «Иранская песнь», «Внимание» и многие другие) без обращения к этой традиции, характерной для восточных религиозных и философских систем, попросту невозможна. Показательна в этом отношении полемика Х. Барана с Б. Успенским, где идее о «мене точек зрения» (оказывающей серьезное влияние на все изучение поэтики Хлебникова) имплицитно противопоставляется идея о реинкарнации.

Одним из самых завораживающих способов преодоления Талантоса становится идея о переживании события смерти в Тексте. Пониманием этого процесса, самой постановкой вопроса, его развитием и осмыслением в XX веке мы обязаны французскому философу и писателю Морису Бланшо. Анализируя эссе М. Бланшо «Литература и право на смерть», «Умирать довольным» и проводя аналогии с текстами Хлебникова, мы приходим к ряду интересных параллелей.

Надо заметить, что у поэта мы не найдем прямых формулировок и ярких пассажей, выражающих и определяющих ощущение, стратегию *умирания-в-тексте*. Но объяснение этому мы находим в том, что, как известно, рефлексия над собственным творчеством не входила в круг его первоочередных «осад», для него нехарактерна. Однако связь творчества с умиранием, с приобретением опыта смерти в письме глубоко Хлебниковым ощущалась, хотя, видимо, и не была в достаточной степени осознана. Сложность экспликации этой черты хлебниковского художественного Универсума и, в конечном счете, одного из значимых элементов единой концепции жизнеспособных отношений (в самом важном его аспекте — творческом) искупается своего рода устойчивой *валентностью* итоговых наблюдений: не искаженное возможными в-себе-субъектными комментариями и поправками, это *ощущение* (при внимательном наблюдении) можно «за-стать врасплох», оно может быть «схвачено» в своей первозданной сущности, кристальной чистоте купели авторского «Я».

При анализе текстов «Жуть лесная», «Взлом Вселенной», «Бурлюк», «Бегство от себя», «Настоящее», «Прачка», отдельных фрагментов «Досок Судьбы» мы обнаруживаем не только настойчиво проводимую мысль о связи литературы и небытия, но и те или иные частные моменты самого процесса *онебытия* литературы (и творческого акта вообще). Совершенно ясным становится при таком анализе, например, небольшой текст «Бежит, бежит ко мне мой песнемордый зверь...»; в корне иное звучание принимают отдельные фрагменты текстов «Ка», «С утробой медною...», «Хочу я», «Искушение грешника», «Пружина чахотки» и многих других. При такой расстановке акцентов поздний хлебниковский (важный) сюжет *пропажи и уничтожения рукописей* не просто поддается «прямому» объяснению через события биографического текста, но органично входит в художественное пространство единого Текста художника.

По детальному изучению и сопоставлению разных хлебниковских текстов (в том числе отдельных фрагментов из писем, черновики и наброски) мы (ре)конструируем уникальный бюджетлянский «сверхсюжет»: событие смерти, постигаемое и переживаемое в творческом акте, становится необходимым условием *свободы*, свободы метафизической, рождающей истинное *бессмертие* (противостоящее «традиционному» пониманию социального бессмертия) и **тем самым** утверждающее как само искусство, так и Бытие. Иначе говоря, путь конструкции Универсума, оправдания Бытия и пришествия Ладомира, вселенской Гармонии, необходимо лежит через творческое постижение Смерти, через самоуничтожение и развоплощение (особо яркой иллюстрацией этого «сюжета» представляется текст «Никто не будет отрицать того...», кроме всего прочего, еще и имплицитно «предсказывающий» современные акционистские жанры хэппенинга или перформанса).

Нами также определяются следующие возможные пути разработки поднятой проблемы, перспективные художественные модели «победы над смертью»: модель «обманной» смерти (генетически восходящая к фольклору); осознанный (волевой) суицид как демонстрация власти над бытием/небытием и преодоление страха смерти (например, «Аспарух»); принцип резкого «обрыва» «страшного» текста (например, в «Журавле» (В. Марков) –

поведенческая стратегия ребенка, закрывающего глаза, и, тем самым, как бы аннигилирующего *ужасное*; идея «родства со смертью» («Автобиографическая заметка» (1914)), безусловно связанная как с фольклором, так и с постклассическими философскими парадигмами; «профанация» смерти и обращение к смеху как орудию борьбы с ней (коррелирующее с карнавальным жизнеощущением, впрочем, совершенно особом у Хлебникова); *идеализация Смерти* как средство ее *витализации* (явно взаимодействующая с хлебниковской концепцией суицида); религиозно-мистическая экзальтация, влекущая за собой забвение страха смерти («Смугла, черна дочь Храма...») и феномен Откровения, во многом ей определяемый; принцип танатографии, «натуралистического» живописания Смерти, с целью ее постижения и переживания; наконец, *Безумие* как средство спасения от «дурной бесконечности» Танатоса.

В заключении подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы развития темы.

Основной итог работы кратко может быть изложен так: уникальность хлебниковских представлений состоит в незаурядном онтологическом и гносеологическом оптимизме, преодолевающем трагизм смерти, достижении при движении «сквозь» мортальное событие позитивных ценностей. Такое положение вещей характерно для современных сочинений по проблеме смерти. Тщательное изучение хлебниковского наследия с этой точки зрения может добавить новые обертона в современную танатологию (понятую как междисциплинарная исследовательская отрасль), одной из своих целей и ставящих как раз обретение *культуры смерти*, преодоления в обществе инфантильных отношений, характеризующихся экзистенциальной фрустрацией и табуированием; смены современного непродуктивного и психологически травмирующего доминантного отношения к смерти иными прогрессивными представлениями (хотя бы при помощи ассимиляции древних концепций), снимающими трагизм и «эсхатологический пессимизм».

В приложении дополнением к «Словарю поэтических образов» (Н. Павлович) приводятся материалы опыта систематизации мортальных образов хлебниковских текстов.

**ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ
ИЗЛОЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ АВТОРА:**

1. Мегapolis Велимира Хлебникова: Красавица и чудовище // Филологический дискурс. Сб. науч. ст. — Тюмень, 2001. Вып. 2. С. 156-162 (в печати).

2. Стратегия *умирания-в-тексте* и осознание свободы: (В. Хлебников и М. Бланшо) // Поэтический авангард. <http://avantgarde.narod.ru>

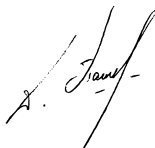
3. Феномен смерти в художественном мире Велимира Хлебникова: К постановке проблемы // Поэтический авангард. <http://avantgarde.narod.ru>; То же: Вестник Тюменского государственного университета. 2001. № 4. — Тюмень, 2001 (в печати).

4. Концепция «победы над смертью» В. Хлебникова: художественное напряжение и методы разрешения // Русский авангард: исследования и материалы: (Спецвыпуск «Российского литературоведческого журнала») / Сост. А. И. Чагин. — М., 2002 (подгот. к печати).

5. Эволюция и генезис урбанистических мотивов в текстах Велимира Хлебникова // Поэтический авангард. <http://avantgarde.narod.ru>; То же: Вестник Общества Велимира Хлебникова. — М., 2002. Вып. 3. С. 83-113 (в печати).

6. Язык, смерть, свобода: тексты В. Хлебникова в светотени Танато-са // Филологический дискурс. Сб. науч. ст. — Тюмень, 2002. Вып. 3 (подгот. к печати).

Соискатель



Д. А. Пашкин

ЛР 020405 от 14.05.97
Подписано в печать . .2002. Тираж 100 экз.
Объем 1,8 уч.-изд. л. Формат 60x84/16. Заказ .

Издательство Тюменского государственного университета
625000, г. Тюмень, ул. Семакова, 10.

