

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

Модель мира в поэзии В.Хлебникова

Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студент

РЯЛЖ-091 группы

Манаева Мария Викторовна

Подпись _____

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент

Кошелева Ирина Николаевна

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что поэтическое наследие Велимира Хлебникова, как и творчество некоторых других поэтов Серебряного века, имеет огромное значение для развития не только русской литературы, но и всей отечественной культуры вообще.

Творчество В. Хлебникова всегда обращало на себя пристальное внимание, как ценителей поэзии, так и исследователей – литературоведов.

Стихи Хлебникова сильны в первую очередь своим смыслом и содержанием. Его поэзия сложна, необычна как с точки зрения организации речевого потока, лексической и синтаксической структуры, так и с точки зрения представленной картины мира, взглядов на историю и культуру.

«Время наряду с пространством относится к универсальным категориям культуры, присущим человечеству на всех этапах его развития и служащим основой для формирования концептуальной картины мира – т.е. целостного обобщённого образа реальности, существующего в сознании каждого. Содержание универсальных категорий культуры, в том числе категории времени, подвержено историческим изменениям» [5, с. 57 – 89].

Следует отметить, что в многоуровневой мифологической модели мира каждый уровень имеет свое время с присущей ему продолжительностью. Эта особенность мифологических представлений о времени заставляет некоторых исследователей провести параллель между наиболее архаическими временными представлениями и современными научными теориями, включающими, в том числе проблемы соотношения времени и материи. М.Д. Ахундов пишет: «В разнообразных мифологических представлениях поражает одна черта: их созвучность с пространственно-временными представлениями теории относительности» [1, с.45 –76].

Можно сказать, что для В. Хлебникова, как и для других русских поэтов, было характерно стремление отыскать художественное воплощение

первобытного мироощущения, т.е. увидеть мир и словесное творчество «свежим» взглядом – так, как будто раньше культурных традиций не существовало. Дело в том, что интерес В. Хлебникова к мифологии (особенно славянской мифологии), не мог не отразиться на временных представлениях, присущих художественной картине мира поэта. С другой стороны, творческое воображение В. Хлебникова было под влиянием некоторых научных теорий, прежде всего теории относительности, а также, вероятно, некоторых «созвучностей» мифологических и научных представлений о времени.

Объект исследования: стихотворения В. Хлебникова.

Предмет исследования: модель мира в поэзии В. Хлебникова.

Цель исследования: рассмотреть особенности модели мира и принципы его организации в поэзии В. Хлебникова.

Задачи исследования:

- 1) изучить и проанализировать литературоведческие труды, относящиеся к проблеме исследования;
- 2) выявить новаторство Велимира Хлебникова в литературном процессе XX века;
- 3) определить особенности пространственно-временной и субъект - объектной организации в произведениях В. Хлебникова, их тематический и мотивный строй;
- 4) провести анализ стихотворных произведений поэта и модели мира на разных этапах его творчества.

Методологическая база исследования

В процессе проведения настоящего исследования в качестве основных источников использовались литературоведческие труды В.В.Бабкова, В.С. Баевского, Х. Барана, Н. Башмаковой, Е.Н. Боклагова, И.Е. Васильева, Р. Вроона, А.В. Гарбуза,, Л.Л. Гервера, Л.Я. Гинзбург, В.П Григорьева, И.Р. Деринг-Смирновой, Р.В. Дуганова, Л. Евдокимовой, В.В. Иванова, Д. Иоффе, А.Д. Кобринского, С. Лакобы, Ж.-К. Ланна, С. Ланцовой, Б. Леннквист, Ю.М.

Лощица, А.А. Мамаева, Х.А. Мурсалиевой, Л.Г. Пановой, А.Е. Парниса, Н.Н. Перцовой, А. Рафаевой, Д.В.Сарабьянова, Л. Силард, Э.В. Слининой, И.П.Смирнова, М. Смоляницкого, С.В. Старкиной, П.И. Тартаковского, В.Н.Турбина, Н. Харджиева, М.И. Шапира, Е. Эткинда, Р.О. Якобсона. Разносторонние проблемы футуризма и влияния футуристов на творчество писателей и поэтов разных направлений освещаются в трудах В.Н. Терехиной.

Работа В.В. Бабкова «Между наукой и поэзией Велимира Хлебникова» посвящена творчеству В. Хлебникова. В ней автор раскрывает подробности творческой биографии поэта, художественную картину мира поэта, включающей эстетически значимые для него компоненты концептуальной картины мира, разные модели времени.

Х. Баран в своей работе «Поэтика русской литературы начала XX века» дает достаточно полную и подробную периодизацию творчества поэта. Автор обращает внимание на значительные различия в поэтическом мировоззрении Хлебникова в разные периоды его творчества.

Книга Р.В. Дуганова «Велимир Хлебников: Природа творчества» посвящена творческой биографии поэтессы. Автор дает подробнейшее описание всей жизни Хлебникова, характеризует основные периоды его творчества, анализирует некоторые его произведения, а также приводит мнения и воспоминания современников поэта.

Статья Р.О. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» указывает на ключевые события, происходившие как в личной жизни поэтессы, так и в судьбе всей страны. В данной статье даются представления о времени, которые задействованы в художественной картине мира В. Хлебникова. Автор делает заключение о том, что представления о времени проявляются как на уровне сюжета, так и на стилистическом уровне (например, в использовании темпоральной лексики) и могут служить примером совмещения циклической и линейной моделей.

Книга С.В. Старкиной «Велимир Хлебников» включает в себя хронику жизни и творчества поэта, а также библиографию его произведений и литературу о нем.

Методы исследования:

1. культурно-исторический;
2. сравнительно-исторический;
3. мифопоэтический;
4. структурный метод.

Структура исследования

Данная дипломная работа состоит из введения, основной части, которая включает две главы, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Модель мира в поэзии русских футуристов и В. Хлебникова

1.1. Модель мира: определение понятия, ее основные характеристики

За последние десять лет значительно активизировались исследования принципов миромоделирования, определение особенностей художественных моделей, авторской картины мира в гуманитарных науках. Этой проблеме посвящены монографии Е.С. Яковлевой, Ю.М. Лотмана, Н.П. Скурту, Г.В. Колшанского, статьи Г.А. Брутяна, М.М. Маковского, Т.Ф. Кузнецовой, О.В. Магировской, Т. Г. Утробиной и других.

Понятие «картина мира» является одним из самых широких понятий, активно действующие во многих областях знаний: в философии, языкознании, литературоведении и т.д. Можно говорить о существовании целых научных направлений, которые работают в рамках общей темы и оперируют, помимо термина «картина мира», также терминами «образ мира», «модель мира».

Сегодня понятие «картина мира» имеет широкое употребление. Причиной тому является постоянный интерес практически всех наук к проблеме взаимоотношения человека, мышления и реальности. Между тем до сих пор не выработано четкого и однозначного понимания термина «картина мира». Одни исследователи считают, что картина мира – это сумма наиболее распространенных представлений о мире. Другие утверждают, что картина мира метафорична и изображает мир в виде некоего доступного для понимания всех «рисунка», картины [10, с. 148].

Так, О.В. Магировская говорит о картине мира как об «идеальном, целостном образе мира, существующем в сознании индивида в виде определенной системы кодов» [52, с. 89], для С.П. Батраковой, наоборот, более органично понимание картины мира как «отвлеченной матрицы

цельного и непротиворечивого понимания человеком определенной культурной эпохи мироздания как сопряженного порядка космоса, природы и исторического бытия» [52, с. 83].

Картиной мира в концепции Л. Витгенштейна является модель, изображение, отражение действительности; картина мира реальна, так как представляет собой факт. Картина имеет свою структуру: она состоит из мыслей, которые называются логическими картинами факта [32, с. 105]. В отличие от Л. Витгенштейна, разводящего понятия картины и представления, признавая за картиной большую степень обобщенности, М. Хайдеггер отождествляет их: картину мира он называет представлением.

Картина мира, в понимании М. Хайдеггера, – «это не простое изображение действительности, а некое системное ее представление, возникшее у субъекта на основе его опыта» [32, с. 120].

Спорным вопросом остается вопрос относительно художественной картины мира. Т.Ф. Кузнецова сближает понятия онтологии и картины мира, утверждая, что «труд писателя отливается в ... философию жизни, которую мы можем назвать его художественной картиной мира, или онтологией» [28, с. 148]. В отличие от Т.Ф. Кузнецовой, Л.А. Закс сущностной, необходимой характеристикой художественной картины мира считает то, что она зафиксирована и существует «через конкретные произведения», в то время как «художественная модель мира, напротив, функционирует только в сфере художественного сознания как его имманентная и атрибутивная ментальная структура [28, с. 75]. Таким образом, Л. А. Закс не только предлагает свое собственное определение термина «художественная картина мира», но и разводит понятия картины мира и модели мира.

М.Л. Гаспаров пишет о «соотношении человека и природы в рамках космического целого» [19, с. 98], выделяя художественное пространство как наиболее значимый элемент модели мира автора литературного произведения. Д.С. Лихачев вводит в литературоведческий оборот понимание художественного произведения как «особого мира», предложив

термин «внутренний мир литературного произведения» [38, с. 87]. Данный термин, обобщающий и всеобъемлющий; он описывает почти всю поэтику литературного произведения. Д. С. Лихачев выделяет в качестве элементов внутреннего мира произведения искусства «его время, пространство, социальную и материальную среду», также «законы психологии и движения идей» и «общие принципы, на основе которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое».

Включая действующих лиц произведения в структуру его внутреннего мира, Д.С. Лихачев отмечает, что «наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы» [38, с. 138]. Литературовед берет за единицу внутреннего мира художественного произведения эмоционально – оценочную точку зрения повествователя.

Таким образом, Д.С. Лихачев включает в структуру внутреннего мира литературного произведения его пространство и время, предметный мир, действующих лиц, и в их числе повествователя, а также некоторые общие принципы объединения этих составляющих в художественное целое.

Различные исследователи вкладывают в содержание понятия *картины мира* разное значение, употребляя также термин «модель мира».

Ю.М. Лотман связывает понятие модели мира с «формами пространственного конструирования мира в сознании человека» [40, с. 239], поскольку «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [40, с. 251]. Контурсы мира, воплощенного в пространственных формах в произведении искусства, зависят от характера модели, т.е. некоей схемы мира, существующей в сознании автора. Эти контурсы мира, запечатленные в словесной форме в виде текста, и понимаются Ю.М. Лотманом как картина мира литературного произведения. «Художественное произведение, – пишет Ю.М. Лотман, – являющееся определенной картиной мира, некоторым сообщением на языке искусства, просто не существует вне этого языка» [40, с. 65]. Считая пространственные координаты художественной реальности

наиболее важным элементом структуры картины мира, Ю.М. Лотман утверждает, что «пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой «здравый смысл»» [40, с. 296].

В отличие от картины мира конкретного автора, которая может быть гармоничной или, наоборот, «дезорганизованной» [40, с. 224], «хаотичной и трагичной» [40, с. 225], «создаваемый культурой пространственный образ мира находится как бы между человеком и внешней реальностью Природы в постоянном притяжении к двум этим полюсам» [40, с. 297]. В понимании Ю.М. Лотмана, сюжет «органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщающим ничего нового» [40, с. 283].

Получается, что модель мира определяется Ю.М. Лотманом как некая «конструкция», представление о мире, которое существует в сознании человека; образ мира (как его синоним употребляется также термин «художественная картина мира») – обобщенное представление о реальности, которая была сформирована определенной культурной эпохой; картина мира является, скорее, видением мира писателя, воплощенным в словесной ткани конкретного произведения и закодированным при помощи языка искусства как некое сообщение.

В литературоведении также широко используются термины «художественный мир» и «мир писателя». Эти термины могут быть истолкованы по-разному. Так, Р.В. Дуганов определяет мир писателя как «оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленное словесно» [24, с. 3]. В число составляющих мира художника Р.В. Дуганов включает героя, его природное и предметное окружение, его внутренний мир и действия, т.е. сюжет произведения. А.А. Волков при описании художественного мира писателя делает акцент на проблемах литературного мастерства и средствах изображения характеров [18, с. 367].

Анализ художественного мира писателя здесь осуществляется на основе историко-типологического и историко-биографического подходов.

В литературоведении сложились различные подходы к понятию и методике анализа картины мира. Рассматриваемое нами понятие закреплено в различных терминах: *картина мира, образ мира, модель мира, поэтический мир и картина поэтического мира, внутренний мир литературного произведения, художественный мир и мир писателя*. Картина мира в литературоведении, в основном, метафорическое понятие, вероятно, поэтому не существует однозначности в понимании этих терминов и конвенции их дифференцированного либо синонимичного употребления, единого подхода к анализу картины мира писателя.

М.М. Бахтин определяет образ мира как «эстетическое видение мира» [15, с. 102], которое «создается лишь завершенной или завершимой жизнью других людей – героев его» [15, с. 98]. В понимании М.М. Бахтина, употребляющего термины «образ мира» и «картина мира» как синонимичные, «мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение» [15, с. 162].

Конкретизируя свое положение о «ценностной ориентации и уплотнении мира вокруг человека», М.М. Бахтин пишет: «Мы видим, как вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения пространственные, временные и смысловые» [16, с. 3]. Включая в понятие образа мира также позицию автора, которая привносит в литературно – художественное произведение «определенный эстетический коэффициент» [16, с. 165], исследователь отмечает, что «художественное задание устраняет конкретный мир: пространственный с его ценностным центром – живым телом, временной с его центром – душою и, наконец, смысловой – в их конкретном взаимопроникающем единстве» [16, с. 165].

В своей дипломной работе, мы придерживаемся точки зрения М.М. Бахтина. Употребляя понятие модели мира как более широкое по сравнению

с понятием образа мира, М.М. Бахтин вкладывает в него значение целостного взгляда о реальности людей какой-либо эпохи и утверждает, что в основе литературных произведений – «модель последнего целого, модель мира. Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий» [15, с. 361].

Модель мира писателя на основе существующих в литературоведении подходов к данному понятию может быть определена как художественное целое, включающее пространственно-временной континуум с героями, которые образуют ценностное ядро мира и осваивают данный тип хронотопа в соответствии с художественным заданием автора, и воплощаются («завершаются») в словесной ткани произведения. Последнее определение мы будем использовать как рабочее. Обозначим структуру и методiku анализа модели мира писателя. В любой модели мира существуют определенные формы организации времени и пространства. В модели мира писателя действует герой, существующий в этом типе хронотопа и являющийся значимым центром модели мира [16, с. 487]. Персонажи одного произведения или ряда произведений одного автора взаимодействуют друг с другом и проявляются специфичным для каждой модели мира образом. Автор занимает определенную позицию по отношению к героям, и его прямо или косвенно выраженная оценка присутствует в тексте. В модели мира действуют мотивы, которые образуют устойчивую систему лейтмотивов. Наконец, модель мира запечатлевает концепцию бытия писателя.

Таким образом, основными категориями модели мира можно считать художественное пространство и время, систему действующих героев, художественную онтологию и систему инвариантных мотивов. Значимость модели мира в целостном постижении реальности позволяет говорить о необходимости дальнейшей разработки проблематики модели мира и актуальности темы для гуманитарного знания.

Художественная модель мира как важнейший элемент художественного произведения, которая сравнительно недавно стала предметом внимания литературоведов, хотя такие ее близкие по значению понятия, как образ

мира, модель мира и картина мира, поэтический мир, картина поэтического мира, внутренний мир литературного произведения, художественный мир и мир писателя широко использовались учеными.

В данной дипломной работе мы рассматриваем принципы моделирования художественного мира, а также модель мира в поэзии В. Хлебникова. Сам поэт являлся ярким представителем футуризма, а значит, следует обратить внимание на философию данного течения, чтобы понять, как изменяется художественный мир в творчестве писателя.

1.2. Философия футуризма. Мир и человек в поэзии русских футуристов

Русский футуризм связан с западноевропейской культурой, традицией с философскими идеями А. Бергсона, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, которые провозглашали интуитивизм (познание действительности, основанное на интуиции), нигилизм, критику традиционной культуры, идеал «сверхчеловека», свободного от каких-либо моральных ограничений, от власти объективных законов. Эти взгляды были восприняты как философские предпосылки русского футуризма.

Родиной футуризма принято считать Италию, потому что именно там это авангардное течение было объявлено искусством будущего. С этим течением связан эстетический бунт против позитивистского «общественного вкуса», против омертвевших канонов классического наследия и «мистических идеалов».

Кризис символизма вызвал появление акмеизма и футуризма. Споры в редакции «Аполлона» выдвигали новые задачи. Если Брюсов отстаивал автономность поэзии, то молодые поэты считали, что искусство нуждается в сверхзадаче. Сразу же определилось различие: акмеисты рассматривали настоящее в свете прежнего культурного опыта. Они помещали настоящее в прошлом. Футуристы же перемещали настоящее в будущее. Однако, и те, и

другие чувствовали необходимость новой программы наследования. Акмеисты, сближаясь с поздним символизмом, ориентировались на раскрытие «вечных сущностей» [10, с. 184].

В последующем молодые поэты заявили о себе, как о новом в поэзии. В 1910 году появился манифест русских футуристов «Садок суде» (Д. Бурлак, В. Хлебников, В. Каменский). Русский футуризм не был однороден. Он был представлен четырьмя группами:

- Петербургские эгофутуристы (объединились вокруг издательства «Петербургский глашатай» – И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олимпов);
- Московские эгофутуристы (по названию издательства «Мезонин искусства» – В. Шершеневич, Р. Ивнев, Б. Лавренев);
- Московская группа «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров);
- Наиболее известная, влиятельная и плодотворная группа «Гилея» – кубофутуристы (А. Крученых, Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский) [13, с. 123–244].

«Только мы – лицо нашего Времени. Прошлое тесно. Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней. Мы призываем чтить права поэтов», – таковы основные мысли «Пощечины общественному вкусу». Спустя год появился еще один манифест в сборнике «Садок судей», ставший программой футуристов: «... Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.
2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.
3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.
4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописанием.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания;

б) в почерке полагая составляющую поэтического импульса;

с) в Москве, поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, – чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках – всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами

10. Богатство словаря поэта – его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа: слово, умирая, рождает миф, и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами.

13. мы презираем славу: нам известны чувства, не жившие до нас. Мы новые люди новой жизни» [14, с. 174 –192].

Среди таких имен как Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Маяковский, А. Крученых, подписавших манифест, и В. Хлебников.

В. Шенталинский так характеризовал этот период: «Поэты Хлебников, Маяковский, Крученый в противоположность символистам выдвигали поэтику. Они требовали от вещи многозначности, сколько осязательности. Они создавали неожиданные образы, неожиданную звуковую сторону вещи. Они

поэтически овладели тем, что прежде называлось «неблагозвучием». Это было расширение восприятия мира. Это новое отношение к предмету, которое сводится к тому, что предмет становится более актуальным» [58, с.59–229].

Появление русского футуризма, естественно, нельзя объяснять лишь дружеским сближением непризнанных молодых поэтов или организаторской энергией Давида Бурлюка, придававшего объединению боевитость. Русский футуризм возник в результате идейного кризиса, охватившего известные круги русской интеллигенции после поражения революции 1905 года. Футуризм был подготовлен общим кризисом буржуазного искусства, и, прежде всего кризисом символизма. Отталкиваясь от принципов этого литературного направления, футуристы поставили человека в центр мира, воспевали «пользу», а не «тайну», отказывались от недосказанности, туманности, завуалированности, мистицизма, всех тех черт, присущих символизму.

Русский футуризм не может быть отождествлен с итальянским футуризмом, несмотря на общность названия, он был глубоко чужд и враждебен империалистическим агрессиям Маринетти и его последователей. Так, если в Италии футуризм был представлен одной группой Маринетти, а в других странах и исчерпывался литературными выступлениями, то понятие «русский футуризм» включало в себя целый комплекс явлений – от подчеркнуто независимых кубофутуристов до эпигонов «Мезонина поэзии», от близких к экспрессионизму участников «Союза молодежи» до лучистов и всевеков [29, с. 253 – 375].

Необыкновенной интенсивностью новаторских выступлений, борьбой за первенство в открытии перспективных путей определялся накал взаимной, порой уничтожающей, критики, едва ли не превосходящей полемику с символистами. И первый футуристический манифест был направлен как раз против них. Из всех групп, в начале века провозглашавших тезис: «искусство – игра», наиболее последовательно воплощали его в своем творчестве

именно футуристы. В отличие от символистов с их идеей «жизнестроения», т. е. преображения мира искусством, футуристы были сосредоточены на разрушении старого мира. Общим для них было отрицание традиций в области культуры, увлечение формотворчеством.

Нужно сказать, что именно работа над преобразованием слова и явилась теоретической базой, утвердившей российский футуризм. Особенности национального характера, русское лицо движения противопоставили российский футуризм подобным направлениям в литературе западноевропейских стран, которые ориентировались на полный отказ от исторических корней.

Желание футуристов «объединиться» с природой, некая идеализация языческой Руси и всего славянского вообще – здесь достаточно вспомнить тот факт, что само слово «футуризм (футуристы)» теоретики течения заменяют новым термином – «будетлянство (будетляне)» – таинственным образом сочетались в футуристической словообразовательной практике с отвержением всего «старого», отжившего свой век, по мнению поэтов-футуристов [30, с. 87].

Можно сказать, что оригинальность футуристической поэзии заключается в том, что мифологические представления о мире, о далеком прошлом русского народа органично сливаются в футуристической практике с видением технократической реальности в «мифологию нового времени».

1.3. Особенности мировидения В. Хлебникова

В основе мирозерцания Хлебникова было бескорыстие, стремление к добру и справедливости. Он любил мир и все живое, поэтому не случайно одно из его стихотворений носит название «Люди! Утопим вражду в солнечном свете!...».

Слово у Хлебникова представляет собой «значащую материю», а не носителя стихообразующих ценностей. Определителем ритмического

строения является семантика, стихообразующих элемент коренится в самом значении. Значение цепочек слов, художественный смысл, а не количество слогов, размещение акцентно-подчеркнутых слов становятся критериями деления на строки и строфы.

Все это связано с огромным разнообразием у Хлебникова новых жанровых типов (баллады, лирические стихотворения, поэмы), которые преобразуют традиционные представления и формы.

Слово Хлебников определяет как призыв, крик, декларацию. Таковыми являются исходные позиции неприятия Хлебниковым принципов поэтической речи предшествующих и одновременных литературных школ. Такова же его установка на семантическое и эмоциональное преобразование поэтического языка на пространстве всех его элементов – от звука до синтаксиса. Хлебников совершил огромную работу по перестройке поэтической речи, он включил в нее огромный по масштабу материал бытовой, устаревшей, диалектной и жаргонной речи, не говоря уже о его «звездном языке», «зауми», фольклорном и «общеславянском» слове [11, с. 55 – 194].

Сам Хлебников очень хорошо выразил мысль об историчности поэтического слова, когда писал: «Словотворчество – враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне, около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение, создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка». Образ основан на противоречиях, противопоставлениях, на сочетании несочетаемых слов, которые кардинально изменяют традиционный принцип. Меняется лексика, трансформируется синтаксис. Хлебников сознательно ослабляет логические связи, создает ряды независимых друг от друга образов, вводит синтаксическую сбивчивость [9, с. 548 – 635].

Для него становится характерным сочетание архаической и общеславянской лексики с народной речью, вульгаризмов с поэтизмами, жаргонизмов со словами высокого ряда лексики. Поэт сильно расширил границы поэтического языка, он изменил представление о его семантических закономерностях.

Историческая важность языковых исканий Хлебникова не только в создании новой художественной системы, но и в углублении нашего понимания поэтического языка. Хлебников непримиримо не воспринимает язык поэзии символистов. Стилистическая организация в его стихах является как бы своеобразным уравниванием всех предметов и всех слов. Строфы у него заполнены перечислением названий, исторических имен, предметов и понятий, не связанных друг с другом напрямую. Их объединяет эмоциональная перспектива образа, который организуется точкой зрения поэта на мир, лежащий перед ним. Перечисления эти основаны на принципе метонимических отношений. Повторения, вариации одних и тех же образов, их взаимное переплетение и отзвук понятны на фоне тематики и лирической ситуации [61, с.272 – 316].

У Хлебникова работа над языком направлена на изменение характера языка и его эстетической природы. Это была попытка покончить с расчленением чисто образного, понятийного и просторечного языка. Таким образом, был утверждён принцип законности любого слова в любом месте и в любой комбинации. Решающая характеристика поэзии Хлебникова, на наш взгляд, не мифотворчество, а судьботворчество, такая установка, в которой взаимоуничтожаются, и «гасят» друг друга время и пространство, материя и ничто, сходит на нет идеалистическая разведенность первообразов и их отражений. Все это становится возможным пред лицом третьей реальности, некоего обнимающего первоначала (в котором, по Хлебникову, все едино). В центре этого синкретического мироощущения Хлебникова духовный фетишизм числа, мудрого правящего духа. Аристотелевско-кантианские идеи о количестве и качестве неизбежно мыслятся преодоленными, отношение

между различными качествами сводится к законам числа и счета. Ответы на вопрос «как» и на вопрос «сколько» оказываются лишь разными масштабами одной и той же реальности [43, с.459 –527].

Элементы разных уровней равноправно входят в дихотомическую систему мировоззрения Хлебникова и вступают друг с другом в связи, которые неожиданно комментируют как каждый конкретный член оппозиций, так и всю систему в целом.

Теория судьбы Хлебникова, высшее проявление его мировоззрения, сформировалась на основе обнаружения совпадающих, повторяющихся точек во времени личной человеческой жизни, в истории и судьбах мира. Эти совпадающие точки времени суть сверх-контекстуальные фокусы смыслопорождения, места транзитивной сведенности миров, встречи преданий, возникновения объемного, бинокулярного зрения разномасштабных уровней действительности. Говоря образно, Хлебников противопоставил «нормально» ориентированный взгляд «одноглазую» субъективизма и «косоглазую» идеализма. Не мифотворческий, а судьботворческий заряд мировоззрения Хлебникова обусловлен верою в событийность в духе, то есть в преодоление прямолинейного аспекта времени, в абсолютное время, которое помогает не нарушать на земле смысловых связей природы и истории, выстраивать здесь модели подобающего мира, обуздывать хаос рока внутри человеческого «я». Поиск Хлебниковым гармоничного сочетания традиций, попытка дать законы земного обустройства всемирного Промысла роднит его с русским средневековым и фольклорным сознанием, с представителями многих древних традиций, с основным пафосом мирового традиционализма.

Значение творчества выходит далеко за рамки литературной группы кубофутуристов. Хлебников является типичным представителем рубежной – неоромантической – эпохи конца XIX - начала XX веков, тяготевшей, как и другая – в основе своей романтическая – рубежная эпоха конца XVIII - начала XIX века, к синтезу[33, с. 44 – 63].

Живописное начало не только осмыслялось в теоретических статьях и манифестах «будетлян», творческая жизнь и быт которых теснейшим образом были привязаны к изобразительному искусству, но и непосредственно повлияли на характер образности, формирование содержания их литературных произведений.

Живописное начало становится неотъемлемой составляющей образа лирического героя, связывается с лирическим сюжетом, с заданным в свернутом виде повествованием, в ряде характерных черт (учитывая компактность лирического произведения) определяет поэтическую картину мира произведения, его художественный космос. В некоторых случаях в стихотворении создается словесный образ живописного полотна, портрета, иконы. Иногда немногими чертами портретируется творческая манера художника, создается аллюзия на известную картину, живописный образ.

В статье «Слово как таковое» (1913) А. Крученых и Хлебников объясняют специфику футуристического слога влиянием художников-футуристов (в терминологии Хлебникова, стремившегося отказаться в своих произведениях от слов с латинскими корнями, «будетлян»): «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык).

Особенности литературного новаторства футуристов Хлебников связывает с подражанием современной ему постимпрессионистической живописи. Ему интересно, прежде всего «мерцание» (принципиальная неоднозначность) смысла; слова для него – «живые глаза для тайны», они «особенно сильны», когда «через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл». Живопись – это ориентир для Хлебникова-теоретика и в плане создания единого мирового языка, так как она «всегда говорила языком, доступным для всех».

Следует также отметить, что творческий путь Хлебникова распадается на *три периода*: от 1905 до 1914 года, от 1915 до 1917, от 1917 до 1922.

В первый период творчества сформировались основные черты его поэзии, которые были тесно связаны с футуристическим движением. В первые годы характерна противоречивость социальных позиций поэта, неославянофильские увлечения, мифологические утопические конструкции. Разница между художественной утопией и прозаическим миром действительности и является идейно-художественным ядром его произведений. Мировоззрение Хлебникова – мифопоэтическое. Строй его мыслей и чувств пронизан идеей торжества жизни.

С самого начала творчество Хлебникова отличается поразительным разнообразием жанров. Проза, поэзия, драматургия писателя представляют собой целостный текст, пронизанный единством своеобразного философско – поэтического мирозерцания. Атмосфера трагедии и бунта охватывает художественный мир Хлебникова. Резкое неприятие окружающего мира – одно из отдаленных предчувствий надвигающейся революционной бури, поэтому особое значение для него приобретала и тема судьбы личности, протестующей против гнетущего ее уклада [37, с. 253].

Решающую роль в сознании Хлебникова сыграли первая мировая война и революция. У него возникает мифологизированная утопия о «золотом веке», о целостности и богатых возможностях индивида, который противостоит хаосу индустриального мира («Журавль», «Лесная дева» и др.). По его убеждению, окружающей деятельностью является фрагментарность и калейдоскопичность. Хлебников открывает разрывы, ущербность системы буржуазного общества [20, с. 397].

Следовательно, важнейшей особенностью поэтического мирозерцания Хлебникова стала утопичность. Сама русская действительность, ее предреволюционные и послереволюционные конфликты требовали осознания наиболее важных и жизненных задач, решения не только национально-исторических проблем, но и глобальных вопросов бытия. Утопия была для него единственным выходом.

Для Хлебникова 14-17е годы являются переходными. Поэт, озаренный опытом современной истории России, ошеломленный безумием империалистической бойни суммирует все свои раздумья. Война отрезвила его от военного угара, от многих заблуждений, которые имели славянофильскую окраску. Поиски смысла бытия («законы вселенной»), единства мира («многие соглашаются бывающее едино») осмысляются в свете опыта истории и современности, историческое (диахронное) противопоставляется «бывающему» (синхронии) и одновременно переходит одно в другое. Эти идеи получают олицетворение в реальных картинах современности и в таких образах, как Ка, Венера, мавы и многие другие, что и определяет неизменное нарушение течения линейного исторического времени и увлечение мифологическими образами [12, с.136–147].

В поэзии Хлебникова все сильнее начинают звучать социальные мотивы. Война усиливает его раздумья над судьбой индивида, ее зависимостью от истории и общества, или, как он выражается: «Можно купаться в количестве слез, пролитых лучшими мыслителями по поводу того, что судьбы человека еще не измерены».

Мысль о единовременном существовании всех когда-либо живших нашла воплощение в некоторых произведениях поэта. Необходимость «воскрешения отцов» Хлебников видел в именах «великих советчиков» человечества – от Платона до Разина; он призывал к совету с «духами великими». Для него смерть – слепая, разлагающая сила. Поэтому Хлебников уделяет особое внимание теме смерти и жизни [18, с. 276].

20-е годы можно считать подъемом поэтической мысли Хлебникова. В Октябрьской революции он увидел оправдание всей своей жизни, осуществление своего учения о законах времени и государстве времени. Сознанию людей двадцатых годов было присуще преимущественно умозрительное восприятие Будущего нового общества. Что же касается Хлебникова, то для него это будущее было настолько реальным, что он почти

не отделял своих утопических построений от рождающегося в муках нового общества.

Но революция Хлебникова как поэта, по-моему, не приняла. Его имени не было среди тех, кто сражался на полях гражданской войны, кто участвовал в строительстве нового общества, кто пел хвалебные песни новой системе. Революция усилила интерес Хлебникова к народу, к русской истории и современности. Она разрушила абстрактно-отвлеченный круг, в котором билась его мысль [30, с. 163].

Итак, проанализировав модель мира как художественное целое, мы пришли к следующим выводам, что картина мира В. Хлебникова основывается на существующих в литературоведении подходах. Данное понятие может быть определено, как художественное целое, включающее пространственно-временной континуум с героями, которые образуют ценностное ядро мира и осваивают данный тип хронотопа в соответствии с художественным заданием автора, и воплощаются («завершаются») в словесной ткани произведения.

Мы посмотрели, как менялось представление о мире в поэзии футуристов. Узнали о том, что творческая эволюция В. Хлебникова носит естественный характер. Все, что, так или иначе, описывает автор в своих произведениях, происходило в то время, а также писатель в некоторых произведениях прогнозирует события.

Таким образом, основными параметрами модели мира можно считать художественное пространство и время, систему действующих героев, художественную онтологию и систему инвариантных мотивов. Значимость модели мира в целостном постижении реальности позволяет говорить о необходимости дальнейшей разработки проблематики модели мира и актуальности темы для гуманитарного знания.

В центре его лирической поэтики лежит принцип философско-революционного неприятия и бунта против старого мира, его цивилизации и порядка. Все, что попадает в пространство стихотворения, преобразуется,

все насыщено социальной и политической конфликтностью. Активным становится даже пейзаж: небеса, поля, горы, озера и реки как бы насыщены конфликтами, противостояниями и бунтом.

Во второй главе дипломного проекта мы постараемся выявить идеи космического утопизма, показать пространственно-временную организацию поэтического мира, их функционирующую нагрузку в художественном мире В. Хлебникова, а также выявить особенности историзма в лирике степень усвоения и переосмысления писателем литературных традиций и мотивных представлений поэтического мира.

Глава II. Модель мира в поэзии В. Хлебникова

2.1. Идея космического утопизма

Основной особенностью картины мира В. Хлебникова является то, что в ней центральное место занимает стремление к единству. Об этом, так или иначе, упоминают практически все исследователи его творчества. Один из самых авторитетных исследователей творчества поэта Р.В. Дуганов констатирует: «В поэтическом мире Хлебникова все частное, единичное и конечное восходит к единому и бесконечному... Всегда и везде, в большом и малом, он находил всеобщие связи и стройные закономерности космоса, устроенного ритмом и гармонией подобно творению поэта» [24, с. 79].

Многочисленные подтверждения данной мысли можно найти и у самого Хлебникова. Так, например, в очерке «О времени» поэт восклицает: «*Единство – тебе поклонюсь! лишь тебе одному!*» [1, с. 16], а в работе «Кое о чём» (часть «Досок судьбы») в качестве одной из главнейших задач видит «постройку человечества в одно целое, то есть нахождение общего знаменателя для его дробей, ладомир тел...» [2, с.53].

Можно сказать, что постройка «нового человечества» и «нового мира» вообще и являлась основной утопической идеей поэта.

Манифестом утопизма В. Хлебникова можно считать оду «Город будущего». Данное произведение содержит в себе предсказание появления города «Солнцестана». Это действительно ода, которая выступает как некое воспевание светлого будущего. Вот как поэт описывает свой город:

*Здесь площади из горниц, в один слой,
Стеклянную страницу повисли,
Здесь камню сказано «долой»,
Когда пришли за властью мысли* [3, с. 89].

Очень много в этом городе стекла: поэт упоминает разного рода стеклянные объекты несколько раз. Вероятно, стекло символизирует у

Хлебникова прозрачность, открытость всему миру. При этом дома будущего хоть и напоминают внешне подвижные стеклянные страницы (такой образ города-книги), однако они, более похожи на «соты», которые состоят из «горниц», «светелок», стеклянных «изб», и, разумеется, «храмов» и «дворцов», тоже стеклянных, «чтоб созерцать ряды созвездий» [3, с. 89].

В некотором смысле такой город воспринимается как некий поэтический фантом.

Следует заметить, что утопизм Хлебникова нашел свое выражение в довольно большой распространенности в его произведениях архитектурных мотивов. Характерно также написание поэтом обширной статьи «Мы и дома», посвященной проектированию зданий в утопическом городе будущего. Зафиксированы также неоднократные настойчивые попытки самостоятельно подготовить чертежи к описанным зданиям, что является доказательством живой заинтересованности Хлебникова вопросами архитектуры, причем не только в теоретическом, но и в практическом, прикладном смысле.

Также особенностью космического утопизма В. Хлебникова является своеобразная антитеза бесструктурности/пустоты – структурированности / архитектурности, которая актуализировавшись в творчестве поэта, сближает его взгляды с концепцией акмеистов, в особенности с Мандельштамом, в раннем творчестве которого эта оппозиция является, основополагающей. Характерно, что у Хлебникова появляется даже любимый акмеистами образ зодчего, в задачи которого входит «научно построить» всё человечество, в результате чего в мире исчезнут государства и развязываемые ими войны: «Мы, как рабочие-зодчие // Идем особой дорогой к общей цели» [4, с. 173].

Вместе с тем упорядочивание в понимании Хлебникова глубоко рационально, подчинено интеллекту, обусловлено научно-техническим развитием, тогда как в картине мира акмеистов хаосу пустоты противопоставит не наука, а культура и искусство. В то же время и у акмеистов, и у Хлебникова хаосу противопоставлен продукт усилий не одного человека, а

человеческой общности, коллективного «мы», за которым стоят консолидированные силы рабочих-творцов.

Интересны с точки зрения научно-технического развития и некоторые приемы, которые изображает поэт для эффективного развития человечества. Так, например, Хлебников описывает «улавливание» лучей с помощью различного рода оптических приспособлений: стекол, зеркал и т.п. Будучи пойманными, лучи становятся орудием человеческих достижений, помогают совершать новые и новые открытия: «Как мы мечтаем приступить к сооружению зрительных стекол и увеличивающих чечевиц для люд-лучей, стихийно волнующихся войнами, и бытовой дикарский луч человечества, проходящий с завязанными глазами, – заменить научными волнами. Все изобретения для малых лучей и законы Бальмера, Френеля, Фрау-Тирера и Планка, все искусство отражать, руководить, отдалять, приближать мы клянемся, юноши, применить к лучам человеческого рода» [7, с. 262].

Особое внимание в своей утопической системе Хлебников уделяет тесной взаимосвязи между элементами данной системы, поскольку отсутствие у объединенных объектов структуры делает невозможным, их функционирование в качестве самостоятельного целого, демонстрирует бессодержательность, подобного механического объединения, что наглядно отражено поэтом в образе мешка. В данном случае, «мешок» поэзии Хлебникова выступает как некий символ старого мира, что наглядно показано в стихотворении «Из мешка на пол рассыпались вещи...»:

Из мешка

На пол рассыпались вещи.

И я думаю,

Что мир –

Только усмешка,

Что теплится

На устах повешенного [1, с. 171].

Рассыпание, как и любые другие формы разрушения единства, традиционно у Хлебникова связаны со смертью, с деструкцией и небытием, будь то распад в природе или в социуме.

Интересно, что на пути к такой цели, как создание нового мира своим помощником поэт видит радио, которому посвящает утопический трактат, начинающийся со слов «Радио будущего – главное дерево сознания – откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество» [7, с. 191] и заканчивающийся оптимистическим обещанием: «Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество» [7, с. 195].

В этих утверждениях, очевидно, обнаруживается влияние философии Лейбница, Спинозы, Дж. Бруно, Декарта, - воздействие которых на мировоззрение Хлебникова общепризнано. Об этом пишут, например; В. Марков [42, с. 14] и Ж.-К. Ланн [41, с. 325 – 326]. Значимо, что особой заслугой именно этих философов Хлебников считает как раз умение: свободно обобщать, воспринимать мир как единое целое: «А Декарт, а Спиноза, а Лейбниц? Что делало их гениями? Независимость от вида, свободное состояние дало им возможность сохранить присущую детскому возрасту впечатлительность, способность к синтезу, расположение к схватыванию аналогий...» [6, с. 72 – 73].

И для самого поэта познание мира связано с обнаружением, этих аналогий, с выявлением общих, универсальных, составляющих, которые лежат в основе мироздания. Хлебниковское творчество, таким образом, бесконечный порыв, к всеобщему, «всемирному и всемерному», максимально обобщенному, максимально единому.

При этом следует отметить, что Хлебников воплощает как бы две стороны утопии, и образную, и лингвистическую. Хлебников выступает как утопист не только в своих лингвистических работах, но и в своей поэзии. Можно сказать, что утопия – его стихия.

Как и авангард, который был целостной утопической культурой, так и Велимир Хлебников был целостным утопическим поэтом: творчество

Хлебникова и его жизнь образуют единый утопический опус, единый утопический текст. В рамках этого единого утопического опуса можно принципиально выделить биографический, мотивно-тематический и семантический утопизм [56, с. 112].

В биографическом утопизме (уровень гражданского поведения) Хлебников, опираясь на опыт Октябрьской революции, пытался осуществить давнюю мечту Платона об идеальном государстве и создавал утопические *Lebenstexte* (основание вместе с друзьями государства времени во главе с изобретателями противоположно государству пространства, в котором властвуют приобретатели, выбор на должность председателя Земного Шара или же провозглашение Королем Времени I, выполнение государственных функций в форме написания и распространения прокламаций своего летучего правительства и т.д.); в мотивно-тематическом утопизме (поэма «Ладомир», цикл прозы «Кол из будущего», вербальные тексты, возникшие в рамках биографического утопизма, как, например, прокламации, призывы, предложения и т.п.).

Хлебников создавал ряд утопических проектов как целостных тем или выделенных мотивов почти во всех областях, от *общества* (метафоры идеального государства и человечества, как Людостан, людава, Лебедия будущего, сверхгосударство, безгосударственное человечество) и техники (в соответствии с основным законом авангардной культуры о реализации эстетических структур многие из хлебниковских технических утопических проектов стали действительностью, например, радио для глаза – телевидение, небесные пешеходы – космонавты, стеклянный шатер для подвижного населения – автоприцепы для туристических номадов) – до экологии (съедобность земли, чтобы младшие братья человека – растения, коровы, травы – сняли оков) и биологии (отмена смерти как последнего препятствия на пути к достижению абсолютного счастья, например, в стихах из «Ладомира»: *Смерть смерти будет ведать сроки*).

В семиотическом утопизме Хлебников попытался создать новый онтологический язык, в котором не было бы противоречия между означенным и означающим, знаком и предметом, который стал бы языком понимания в новой онтологической цивилизации без вражды и войн и, таким образом, обеспечил осуществление биографического утопизма и всех мотивно-тематических утопических проектов [56, с. 123].

Семиотический утопизм нашел свое выражение в так называемой «математике истории» (язык чисел), в таких формах зауми как звукопись (язык красок), а наиболее ярко он осуществился в звездном языке или азбуке ума (язык согласных). Звездный язык является особым оксюморонным вариантом заумного языка, в котором заумь по собственному определению поэта стала разумной. Главная идея состоит в том, что начальный согласный (после и все согласные) определяет семантический объем целого слова, а поэтический прием состоит из трех параллельных процессов: разложения слова на атомы согласных (28 – 29 простых тел азбуки, мировых истин), логизации или обоснования значений, относящихся к согласным, и онтологизации уравнивания знака и предмета [56, с.125].

Таким образом, одной из основных целей поэта оказывается постижение закономерностей функционирования окружающего мира и человеческого социума, исследование их структуры, что, безусловно, позволяет говорить о лирике поэта как по преимуществу философской. В хлебниковской философской лирике обнаруживается значительное функциональное сближение поэзии и познания, превращение научных и философских понятий в объект поэтического осмысления, введение познавательных операций в: структуру художественных текстов. По замечанию В. Маркова, «Хлебников навязывал поэзии свою лингвистику, а иногда и математику» [42, с. 30].

В огромном большинстве поэтических произведений Хлебниковым осуществляется непосредственно исследование – единства мира, что находит отражение в особой организации хлебниковских текстов, которые построены

в соответствии с двумя основополагающими принципами: принципом всеобщей связи и принципом изображения целого как совокупности частей (принцип множества).

Принцип всеобщей связи реализуется в постоянном обращении к так называемым образам-соединителям, образам, смысловым инвариантом которых оказывается идея соединения. Диапазон этих образов чрезвычайно широк. Актуальны руки, волосы, губы, свирель (пастушеский рог), струны, нити, песни, а также река. Эти образы объединяет соотнесённость с идеей соединения, что можно наглядно продемонстрировать на приеме антропоморфизации.

Общеизвестно, что в поэтике русского, футуризма тотальная антропоморфизация составляла важную часть художественной системы. Но в зависимости от особенностей своего творческого сознания каждый конкретный автор добивался отличного от других художественного эффекта.

У Хлебникова за счет приема антропоморфизации природа, окружающий мир и человек оказываются теснейшим образом связаны. Один из крупнейших исследователей творчества поэта Р.В. Дуганов совершенно справедливо замечает, что в стихотворениях Хлебникова «мы никак не можем решить, где же здесь кончается человек и начинается природа» [4, с. 9]. Другой исследователь Ж-К.Ланн высказывает идею, что в представлениях поэта человеческое тело и вселенная представляют два равноправных, взаимосвязанных космоса [41, с. 333]. Вот почему нет ничего удивительного в том, что мотивы зрения (глаза) возникают при описании таких разнообразных объектов и явлений, как сад («*Темно-зеленые, золотоокие* всюду сады, // Сады Энзели» [3, с. 188]), небо («*и в небесах блестит братва / Детей лукавыми глазами*» [3, с. 178], «*Я помню рассказы под небом испуганных глаз*» [3, с. 188], ночь («*Ночь – это глаз у цыган...*» [3, с. 120]), река («*Очи Оки // Блещут вдали*» [3, с. 274, «*Я провижу за синей водой // В чаше глаз приказанье проснуться*» [3, с. 49]).

Кроме глаз, в числе антропоморфных признаков у Хлебникова очень часто фигурируют волосы («*О, если б Азия сушила **волосами**//Мне лицо – золотым и сухим полотенцем, **Косу** плету из Рейна и Ганга и Хоанхо*» [3, с. 42], «*Алый **волос** расплескала,//Точно дева, площадь города*» [3, с. 101]), руки («*Реки вливались в море так,//Что казалось: **рука** одного душит шею другого*» [2, с. 242], «*Пусть лицо не шелохнется,//Но пусть **рук** поющих речь //Слуха **рук** моих коснется*» [2, с. 296] и губы («*Смехлые **уста** смерть протянула целующая,//Дохла и пуста смерть протянулась целуемая* » [2, с. 107], «*Бобэоби пелись **губы** //Вээоми пелись взоры*» [2, с. 198]). В то же время и при описании человеческой внешности поэт особенно внимателен к указанным элементам (рукам, глазам, губам, волосам).

Стихотворение «Красоте девушек» (1921) дает недвусмысленное представление о том, что, по мнению поэта, в первую очередь может стать объектом любования. Разумеется, это вновь глаза, губы и волосы: «*О, если бы ваши **глаза**// Блестели бы так, как голенища сапог,// О, если б ваш **рот** был певуч,// Как корова, зовущая теленка,// О, если бы на ваших **косах**// Было можно повеситься...*» [3, с. 296].

Конечно, в произведениях Хлебникова встречаются упоминания и других частей тела (лица), например, ног, лба, бровей, ресниц, но губы, руки, волосы и особенно глаза встречаются в текстах поэта повсеместно. В исследовании М.А. Хромовой указано, что в структуре метафор и сравнений, содержащих уподобление человеку, наиболее частотными оказываются образы «глаз» и «взгляда», а также «волос» и в меньшей степени «рук», «ресниц», «лба» и «губ» [57, с. 127 – 128], что в целом подтверждает наши наблюдения.

Подобная избирательность, как нам кажется, обусловлена тем, что глаза, волосы, руки и губы характеризуются, по Хлебникову, общей особенностью – протяжённостью, а также общей функцией и назначением – способностью соединять и связывать. Так, взгляды людей, когда они влюблены, поэт называет «длинными», именно длинными; а не долгими, чего бы следовало

ожидать, а в стихотворении «Из будущего» мы обнаруживаем «золотых очей длинный невод» [3, с. 352].

Руки в поэзии Хлебникова практически всегда осуществляют движения по направлению к какому-либо объекту: «*Вздымались руки-грабли...*» [1, с. 123], «*Рука морей нас подняла // На высоту, чтоб разум закружился*» [1, с. 299], «*Все убегают в леса, крича, оборачиваясь, рукой подымая до неба*» [1, с. 165].

Губы в произведениях Хлебникова также часто к чему-нибудь тянутся («*Смехлые уста смерть протянула целующая, // Дохла и пуста твердь протянулась целуемая...*» [1, с. 107], «*Протянутые вперед губы лица...*» [3, с. 475]) или соединяются в единое целое («*Синеют молнией слиты уста, // Синеют вместе тот и та*» [3, с. 317]). Волосы же сами по себе напоминают нити, которыми поэт пытается, как сеть, стянуть мирозданье.

Идея единства мира, лежащая в основе художественной философии В. Хлебникова, определяет механизмы создания значительного числа образов и мотивов, составляющих ядро художественной системы Хлебникова. Однако процесс утверждения мирового единства происходит на разных уровнях реальности, что отражается и в различных способах его изображения. В ряде случаев мировое единство выражается поэтом посредством пластического воплощения соединения, когда связанными оказываются; если можно так выразиться, равновеликие объекты. В этом случае единство выступает как наличие линейной связи между разнородными частями мира. Такое единство мы в соответствии с понятиями геометрии назовем условно единством на плоскости.

В то же время поэт стремится зафиксировать единство на ином уровне, единство как отношение целого и его частей, где целое больше части и имеет принципиально иную природу, а часть стремится стать целым и трансформируется в целое, изменяясь в ходе этих трансформаций. Такое единство мы назовем единством в объеме, то есть единством не в двух, а в трех измерениях. Единство в объеме подразумевает включение некого

количества однородных элементов в состав объекта и подчинение их законам, по которым функционирует этот объект. Единство, таким образом, представляет собой множество, поскольку в математике под множеством понимается совокупность различных элементов, мыслимая как единое целое.

К осмыслению единства как множества Хлебников обращается неоднократно в своих теоретических изысканиях. Одна из известнейших работ на эту тему «О пяти и более чувствах», где поэт рассуждает следующим образом: «Есть некоторое много, неопределённо протяжённое многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам находится в том же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику. То есть, как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости; так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия» [7, с. 9].

Следуя логике Хлебникова, все явления мира родственны друг другу и объединены в некое неопределенное множество, способное в зависимости от порядка элементов принимать, какой угодно облик. Своим делом и делом человечества поэт полагает правильное объединение этих элементов. Само человечество, по мнению Хлебникова, нуждается в правильном свертывании: «В обычном словесном изложении человечество походит на белую грудку, на вороха сырых, свежесобранных листов печати, еще не собранных в книгу. Малейший ветер заставит их разлететься в стороны. Но есть способы сверстать эти разрозненные белые листы в строгую книгу, применив способ измерения рождений людей с судьбой одной и той же кривизны» [7, с. 32]. Поиску способов «свертывания» поэт посвящает свой многолетний труд – «Доски судьбы».

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующий вывод: основной особенностью картины мира В. Хлебникова является то, что в ней центральное место занимает стремление к

единству. Идея единства мира, лежащая в основе утопической философии В. Хлебникова, определяет механизмы создания значительного числа образов и мотивов, составляющих ядро художественной системы Хлебникова. Можно сказать, что Велимир Хлебников был целостным утопическим поэтом: его творчество и его жизнь образуют единый утопический текст.

2.2. Пространственно-временная организация: специфика хронотопа поэтического мира В. Хлебникова

Поэтический мир В. Хлебникова обладает специфическим хронотопом, который строится вокруг отмеченной в предыдущей части исследования идеи объединения мира. При этом специфической особенностью хронотопа поэзии Хлебникова является то, что время и пространство в его лирике стремятся к бесконечности, кроме того, они предельно условны, часто полностью очищены от какой бы то ни было исторической конкретики.

Время в лирике представляет собой некое объединенное множество. В некоторых случаях время являет собой стаю (*«В пору, когда в вырей // Времирей умчались стаи...»* [1, с. 74]), вал (*«Время валом смелых дел»* [1, с. 27]) или табун (*«Сутконогих табун кобылиц...»* [1, с. 165]), но чаще всего время для Хлебникова – это череда мигов: *«И мила мигов малых колесница!»* [1, с. 163]; *«Через строй столетий, // По дороге мигов»* [1, с. 366]; *«И миру мигов милый ил, // И тайна – весть в ненастье вала»* [1, с. 409]. И в стихотворении *«Времянин я...»* основной формой времени оказывается именно миг: *«Времянин я, // Времянку настиг // И с ней поцелуйный // Создал я миг»* [1, с. 392]. Упоминание мигов как мельчайших единиц, из которых, словно из капель, складывается поток времени, встречается в лирике Хлебникова регулярно: *«В миг страдания, – миг падения под ярмом судьбы...»* [1, с. 13], *«За мыслевом-кружевом, кружевом-тужевом тын я воздвиг в мой сладостный, младостный, радостный миг»* [1, с. 37].

Особенностью хронотопа Хлебникова является то, что зачастую вообще невозможно привязать происходящее в стихотворении к какому-то месту и периоду, поскольку действие разворачивается в мифологическом «внематериальном» (допространственном и довременном) художественном измерении. Так, с точки зрения хронотопа очень выразительно шуточное стихотворение «Желанье-смеяние прыщавою стать...» [1, с. 105], где действуют «довещные рати» и появляется не одна вселенная, а целые «строи» и «сыпи» вселенных, которые «текут» одни за другими, тогда как персонифицированное время («Времени») эти нивы вселенных неуклонно пожинает («*И жницей Времением сжатые нивы // Оставляли лицо некрасивым*»).

Нередко о «доисторичности» происходящего в своих стихах Хлебников говорит прямо, подчеркивая, что их действие разворачивается «до» всего: «*Умночий сияний межзвездных... Мне подарил разверстую книгу // Досмертных писем, что прочерчены роком*» [1, с. 79], «*Домирное дебло // Мирами зацвело*» [1, с. 80], «*Есть Русь хлябей домирного, // Хлябей довещной черты // Домирного мира*» [1, с. 83], «*Люди склонились над бездной, // Забыт ими пращур надзвездный*» [1, с. 146].

«Довещность» художественной вселенной в произведениях Хлебникова буквальная. Впечатление нематериальности поэтического мира лирики Хлебникова усиливается нагнетанием слов, начинающихся с приставок *без-/бес-* и *не-/ни-*, фиксирующих отсутствие в реконструируемой поэтом реальности известных понятий и явлений. Эта реальность может быть описана по преимуществу через отрицание, поскольку ничего устоявшегося и определённого в ней еще не сформировалось: «*Неяви кроткие ходят... // И неяви сходились, // И неяви расходились* » [1, с. 45], «*Я ведал: // ненарекаемость Бозничего, // неизбытность Полевичего, // ненасытность Огневичего, // нерассыпность Водяничего, // неувядаемость Девичьего*» [1, с. 22]; «*Безмерной, бесценной, беспленной, // Бестегиной Мокоши...* » [1, с. 83].

Кроме того, при изображении локуса стихотворения поэт зачастую прибегает к слову «хляби», которое означает бездну, пустоту, глубину, простор, иными словами, может трактоваться как эквивалент изначального хаоса: «*Вой с далеких берегов, // Хляби ярей прет в восторг*» [1, с. 72], «*В безрадумные хляби челнок унесло*» [1, с. 154], «*Вейся, вейся, русское знамя, // Веди через сушу и через хляби!*» [1, с. 255], «*Из хлябей вынырнет усатый пан моржом*» [1, с. 256].

Слова «бездна», «пропасть», «пучина» также встречаются регулярно, что подтверждает высказанное предположение о стремлении поэта к предельной дематериализации изображаемого: «*Разгреб за валом бездны мировинные целины*» [1, с. 23], «*Мы все заглянули // В пропасти злые. // Мы все отшатнулись, // Немые! Немые!*» [1, с. 144], «*Люди склонились над бездной, // Забыт ими пращур надзвездный*» [1, с. 147], «*Над пучиной, емля угол, // Толп безумных полон бок*» [1, с. 212].

Безусловно, топос хлебниковской лирики имеет значительное сходство с топикой поэзии XVIII века, в особенности с одами Ломоносова, в которых изображение хлябей и бездн занимало ключевое место. Так, Т.В. Зверева указывает, что «В основе художественной системы М.В. Ломоносова лежит космогонический миф о сотворении мира из «неизвестности» и «неизмеримости». Петербург, являющийся символом столетия, возникает из воды, которая, несомненно, восходит к первобытному библейскому хаосу» [29, с. 140].

Разумеется, кроме Ломоносова, поэтом бездн по праву считается другой русский поэт – Ф.И. Тютчев, об особой близости к которому Хлебникова писал, например, Р.В. Дуганов [25, с. 9], однако выбор Хлебниковым для обозначения топоса стихотворения слово «хлябь», очевидно не нейтрального в стилистическом отношении, отсылает именно к указанной классицистической традиции, поскольку, по замечанию той же Т.В. Зверевой, «Покорение воды всегда сопряжено в творчестве Ломоносова с

преодолением Хляби как некой изначальной неустойчивости бытия» [29, с. 141].

Однако при явной стилистической ориентации на традицию XVIII века по сути своей художественный мир Хлебникова зиждется на иных основаниях. Важнейшая для Ломоносова идея окончательной победы Культуры, (и что принципиально Империи) над Хаосом природы не находит у Хлебникова отражения. Напротив, это Культура (и шире Цивилизация) нередко предстают у него враждебными и несущими опасность, тогда как Природа в целом устроена целесообразно при всей своей стихийности. Если изначальный: хаос вызывает у поэта-классициста страх, и желание во что бы то ни стало его усмирить, то Хлебников, видит в стихии созидательное начало, восхищается её мощью и силой. Не случайно Хлебников пишет о «восторге» «хляби ярей», тогда как у Ломоносова представить подобное невозможно, поскольку поэт-классицист приемлет только «идеальную действительность в которой нет места проявлениям хаоса» [30, с. 145].

Весь мир в лирике Хлебникова пронизан хаотичным, мятежным, неуправляемым движением. Чаще всего это движение водяной стихии: «**Моря** яротствуют стыдливо» [1, с. 44], «Дувь волн холодных **моря**, //Вздымается и мается //Холодных белых волн //Холодно-солевая **водь...**» [1, с. 48]. «**Волны** ходят трепака. //Вой с далеких берегов //Хляби ярей. Прет восторг» [1, с. 72].

Стихийное состояние мира воссоздается в том числе и благодаря частому использованию определений: «дикий» («Как конь иногда, // Замученный, **дико** оком поводя» [2, с. 13, «В беспорядке **диком** теней, //Где, как морок старых дней...» [2, с. 109], «Я думал о природе, что **дика** // **И** страшной прелестью мила» [2, с. 222], «безумный» («Дочка, след ночей **безумный!**» [2, с. 46], «Над пучиной, емя угол, // Толп **безумных** полон бок» [2, с. 212], «бездумный» («**И** в **бездумном** играньи играний // Расплескались яри бываний!» [2, с. 88], «Иль вокруг чела **бездумного** // Смертири вьюнок свили?» [2, с. 46]). А также частых упоминаниях «буйства»

(«Убито горнее чуймо, // Проснулось красное **буймо**» [2, с. 179), «безумия» («То богом, то людьми стремящихся с **безумьем** дней...» [2, с. 121]), «игры» («**В** яробе немоты // **Играли** и журчали // Двувзвонкие мечты» [2, с. 87], «бешенства» («**И бешенство** быванний в страдалях немоты!» [2, с. 89]), что подчеркивает отсутствие в этом мире привычных порядка, логики и рациональности.

При обозначении бурного мирового движения Хлебников часто прибегает к использованию слова «ярь» и производных от него существительных, глаголов, прилагательных и наречий, выражающих разгул неукротимых стихий: «Волноба волхобного вира, // Звеноба немнобого **яра...** // **В яробе** немоты // **Играли** и журчали // **Щвувзвонкие меч** » [1, с. 87], «**Моря яротствуют** стыдливо. // **Дитя лепотствует** стена // **И я яротствую** буйливо» [1, с. 44], «**Расскажи, расскажи, как заслави твои // полонша волна неми, // с запада яротно** бьющей... [1, с. 192], «**И ведьма в час, когда лучи светлы, // Под гнетом яротной метлы // Летела**» [1, с. 153].

В то же время слово «ярь» и производные от него у Хлебникова, по всей видимости, генетически связаны с именем языческого божества Ярилы, олицетворявшего силы света и природную мощь, весеннее плодородие. Встречается в лирике и упоминание самого божества: «**И в веселой охоте // Гонит Ярила** женозорок» [1, с. 140]. Разумеется, при истолковании смысла этого образа следует учитывать и историко-литературный контекст: выход в свет поэтического сборника С. Городецкого «Ярь» (1907), вдохновленного русским фольклором и воспевающего плодотворящие силы природы, который оказал на Хлебникова определенное влияние, о чем пишет, например, Н. Степанов [59, с. 45]. Таким образом, «ярь» в лирике Хлебникова – это не только «буйство», «неистовство», но и «плодородие», «витальная сила» мира, что соответствует представлению о хаосе как одновременно разрушительном и животворящем начале.

Хлебниковское «довещное» состояние бытия пронизано сильными и непосредственными эмоциями: радостью («..**тын я** воздвиг в мой

сладостный, младостный, **радостный миг**» [1, с. 47], весельем («**Я веселия божницы...**» [1, с. 19], восторгом («**Гульба двух бурь, // Двух зорь расторг // Кричит Могуль – // Какой восторг!**» [1, с. 49], жаром любовной страсти («**Я кинулся серной проворной...//Весь замыслам страсти покорный**» [1, с. 125].

Здесь постоянно слышны смех и, хохот: «**В нас стонали любистели, // Хохотали каждый ин**» [1, с. 28], «**Я негиня, я богиня, // Быть смеянственно голей**» [1, с. 122], «**Гонит Ярила женозорок. // И много хохота, // И далек ворог**» [1, с. 140], «**И смех зыбил уста летучий**» [1, с. 185].

Известное хлебниковское стихотворение «Заклятие смехом» («О, рассмейтесь, смехачи...») и подобные ему тексты, построенные по принципу обыгрывания какого-либо корня (корней с чередующимися фонемами), вроде «Черный любирь», «Я любоч, любимый любаной...» позволяют воссоздать чистую стихию смеха или любви, которые пронизывают весь «довещный» мир его лирики. В то же время стихия смерти также дается поэтом непосредственно, например, в стихотворении «Помирал морень, моримый морицей...», что делает изображаемую поэтом довременную реальность внутренне противоречивой. Действительно, наряду с радостью и упоением жизнью в ранней лирике Хлебникова обнаруживаются и боль страдания («**В миг страдания, – миг падения под ярмом судьбы, // ту пену уронила**» [1, с. 13]), и тоска («**Струйна река моей тоски!**» [1, с. 24]), и переживание ужаса («**Бежит, бежит ко мне мой песнемордый зверь. // От ужаса тряусь я**» [1, с. 183]), и упоминание образов из семантического поля «смерти»: «**Были волны – хладный гроб**» [1, с. 212], «**Студа бесстыдных нег // Убила неголязари**» [1, с. 470].

Причем зачастую боль и наслаждение, ужас и восторг представлены как переживаемые единомоментно, что демонстрирует их принципиальную нераздельность: «**И день восторгнулся, и день ужаснулся, и день восстает**» [1, с. 34], «**И кметы стонали; и юны смеялись**» [1, с. 117], «**Хохот. // Смех. // Рыданье. // Плач**» [1, с. 136].

Особенно наглядно эта нерасторжимость жизни и смерти реализуется в сюжете об убийстве возлюбленного/возлюбленной. Смерть после ночи любви – сюжет хорошо известный русской литературе, прежде всего по «Египетским ночам» Пушкина, воплощает у Хлебникова парадоксальную нерасчленимость губительного и животворного, причём в отличие от схожих мотивов в творчестве, например, Гумилева, Бунина, у Хлебникова несущими гибель оказываются как женщина, так и мужчина. Например, сюжеты стихотворений «Как два согнутые кинжала...» (1911) и «Смугол, темен и изящен...» (1908) представляют собой своего рода зеркало. В первом случае своих возлюбленных губит прекрасная дева: *«И она его для нежного досуга // Уводит в багряный одетого руб, // А утром скатывает в море подруга // Его счастливый заколотый труп»* [1, с. 227]. Во втором случае уже нежная дева становится жертвой демонического возлюбленного: *«Пошли по тропке двое, // И взята ими лодка. // И вскоре дно морское // Уста целовало красотке»* [1, с. 124].

Таким образом, реконструируемая поэтом довременная реальность строится по принципу соединения противоположных начал.

Вообще же при всей относительности для лирики таких пространственных координат, как «верх-низ» герой Хлебникова по преимуществу располагается вверху, там, где небо, звезды, облака, тучи: *«Мирооси данник звездный, // Я омчусь как колесо...»* [1, с. 15], *«Беглец науки лицемерья, // Я туче скакал напролом»* [1, с. 273]. Сама способность летать делает героя Хлебникова в буквальном смысле существом «высшего порядка». Кроме того, в его облике обнаруживаются черты, сближающие его с птицей, например, крылья (*«Своим серебряным крылом // Я бурю резал, как мечом»* [1, с. 251]).

Следует отметить, что в лирике Хлебникова присутствуют оригинальные способы соединения пространств, существенно отличающиеся, например, от тех, которые были характерны для поэзии символистов. Так, Хлебников осваивает пространство лингвистически,

используя возможности языка и ориентируясь уже на авангардные языкотворческие эксперименты. Например, в стихотворении «На острове Эзеле...» это соединение происходит посредством каламбура: *«На острове Эзеле // Мы вместе грезили. // Я был на камчатке, // Ты теребила перчатки. // С вершины Алтая // Я сказал: «дорогая». // В предгорьях Амура // Крылья Амура»* [1, с. 233]. В этом шуточном тексте названия географических объектов соотносятся с созвучными действиями героев. Возникают два параллельных сюжета: сюжет путешествия (Эзеле – Камчатка – Алтай – Амур) и развивающийся любовный сюжет (мы грезили – ты теребила перчатки – я сказал: «дорогая» – крылья Амура). За счёт иронии и использования созвучий Хлебникову в этом стихотворении, удастся «преодолеть» весьма обширные пространства.

Необходимо подчеркнуть, что в лирике Хлебникова воссоздаётся поистине грандиозная картина мирового хаоса, наполненного стихийным неуправляемым движением, сочетающего противоположные начала и синкретически содержащего все разнообразие явлений реальности, особенно близкий по своим характеристикам хаосу в поэзии Ломоносова и Тютчева. Стремление поэта запечатлеть хаос представляется логичным в виду определяющей для хлебниковской художественной философии идеи мирового единства, поскольку доведший хаос и являет собой такое изначальное нерасторжимое единство, в котором поэт силой своего творческого интеллекта в состоянии выделить те или иные первоначала, позволяющие эту стихию упорядочить.

Большинство произведений, составляющих ядро натурфилософской подсистемы поэта, или изображают хаос как целостность, или логически разлагают хаос на составляющие по различным основаниям (мир как совокупность стихий, мир как перечень нравственных понятий, мир как пять чувств, мир как алфавит и т.д.)

Заявлен в лирике Хлебникова и конфликт интеллекта со стихией, причем хаосу может противостоять как отдельная личность, так и целый народ или даже человечество.

В творчестве Хлебникова также нередко встречаются стихотворения, названия которых указывают на пространственные перемещения («Мои походы», «Я и Саири мы вместе гуляли...», «А я пойду к тебе, в Тибет...», «Я вышел юношей один...») и на географию этих перемещений («От Косова я дружины свой бег...», «Крымское», «Судак», «Ночь в Галиции», «Нижний», «От Баку до Бомбея...», «Дуб в Персии», «Пасха в Энзели», «Перед закатом в Кисловодск...», «Ночь в Персии» и др.). По замечанию Н.А. Кожевниковой, «одна из особенностей Хлебникова – географическая» точность его произведений, По его стихам можно составить карту его странствий» [36, с. 44].

В текстах Хлебникова освоение пространства происходит и за счёт принципиального сближения значительно удалённых географических объектов. Так, в его стихах мирно соседствуют Сена и Камчатка («*Железный звук моей перчатки // От синей Сены до Камчатки // Народы севера потряс*» [1, с. 364]), Иерусалим и Ганг («*Через слюду Иерусалима // Звенит волной прозрачный Ганг*» [1, с. 315]), Рим и Мекка («*Сто тысяч воинов стрелой // Порхало в Мекку христиан // Была тень Рима тетивой...*» [1, с. 315]), Харьков, Дон и Баку («*Темные волосы Харькова, // Дона и Баку*» [1, с. 189]).

Таким образом, покорение пространства героем Хлебникова идет в куда более грандиозных масштабах, чем освоение новых земель у Гумилева, что в целом согласуется с концепцией человека в авангарде, который признаёт за людьми-творцами поистине неограниченные, космические возможности, делает отдельного человека равновеликим миру.

Особое место в хронотопе Хлебникова занимает город. Город предстает в лирике Хлебникова как скопление различных сооружений, улиц и людей-жителей, и в его облике различными способами подчёркнута связь с

пространством: *«О город тучеед!.. // Ведром небесное пространство ты ловишь безустанно // Черпал ночные бури в железневод хат, // Жилой стеклянный парус, плющом обвитый улиц, // Как бочка полая широк»* [1, с. 94]. Весь приведенный фрагмент посвящен описанию города с точки зрения его способности нечто в себя включать, быть объемным. Город способен ловить и заполнять пространство, он, как и дерево, напоминает поэту какую-то пустую емкость – бочку или ведро, его паруса оказываются заселенными людьми и т.д.

Как уже отмечалось ранее, весь хронотоп поэзии Хлебникова направлен на объединение мира. Важнейшую роль в этом объединении выполняет у Хлебникова лирический герой, который нередко выступает в образе пастуха, управляющего стадом. Фактически у Хлебникова Пастух – это тот, кто организует стадо в целостность и благодаря кому стадо может добывать себе пропитание и действовать, условно говоря, «рационально», с пользой для себя: *«И стадо в тысячи овец порою, как потоп, // Руководимо пастухом, бежало нам навстречу»* [1, с. 138]. Без пастуха стадо распадается на отдельные «составляющие», что, в понимании Хлебникова, практически тождественно гибели.

Объединяющие функции выполняет в лирике Хлебникова и рыбак, собирающий «народы» в сеть. Разумеется, и тот и другой образы имеют самую тесную связь с аналогичными образами Библии, что, например, отчетливо видно в следующем, фрагменте поэмы «Сестры-молнии»: *«Хочу быть глаголом -// «Азм есть бог»... // И неводом рыбацким // Ловить глаза верующих»* [6, с. 298]. Однако, по нашему мнению, Хлебников выбирает эти образы в значительной степени и по причине заключенного в них объединяющего потенциала. В стихах, где действуют рыбак и пастух, процесс собирания нередко сам становится предметом изображения: *«В грязи утопая, мы тянем сетями // Слепое человечество»* [1, с. 369].

Таким образом, в художественной системе поэта объединение символизируют фигуры рыбака и пастуха, генетически связанные с

библейскими образами. Любопытно, что рыбаком в поэзии Хлебникова оказывается не только лирический герой, но и, например, город, уподобленный «стеклянному старику», который тоже активно орудует сетью: *«Надувши жилы на руке, // Бросал железо сети // В ночную глубину, // Где тысячи очей, // Упрямым рыбаком, // За комом сетей ком»* [3, с. 94].

Таким образом, фиксация единства мира, понимаемая и как наличие между отдельными элементами реальности связи, и как включенность одних объектов мира в состав других, занимает в поэзии – Хлебникова существенное место. Оно проявляется и на мотивно-образном уровне, и на уровне формально-изобразительных средств (метафор), и в функциях лирического героя Хлебниковской поэзии. В объединяющей и связующей функции выступают образы, на первый взгляд весьма далекие друг от друга, как например череп и дерево или глаз и ткань, но которым в понимании Хлебникова присущи одни и те же свойства, одна и та же структура, что делает идею всеобщего единства особенно наглядной. Единство мира воспринимается как естественное и желанное, что выражается в положительной семантике процессов объединения и связывания. Достижение общемирового и общечеловеческого единства становится одной из основных задач таких ипостасей лирического героя, как пастух и рыбак.

В «Досках судьбы» поэт осмысляет это соотношение, вновь прибегая, к использованию образа города: *«Вместо времени-моря, времени-воздуха, похожего на неопределенный объем, каким оно кажется обычно сознанию, мы входим во время-город, с стройною решеткой зданий, и правильным строением»* [7, с. 92]. Принимая во внимание данное рассуждение поэта, мы можем сделать вывод, что особенностью указанных образов-объединителей оказывается их принципиальная упорядоченность, подчиненность сверхзамыслу, позволяющему преодолеть хаос пустоты, поскольку и море, и воздух представляют собой стихии в чистом виде, лишённые видимой структуры и в этом смысле противостоящие, например, городу, обладающему легко выявляемым «костяком».

Стремление преодолеть мировую разобщенность реализуется в хронотопе Хлебникова в том числе и как необходимость задать мировому движению определенную направленность, своего рода вектор, что находит пластическое воплощение в образно-мотивных комплексах, соотносимых с идеей движения.

Вообще говоря, мир Хлебникова – это в высшей степени динамичный мир, где все находится в постоянном перемещении и трансформациях, на что обращает внимание, например, М.В. Панов, объясняя приверженность поэта приему сдвига: «У Хлебникова, сдвиг служит изображению целостности; и текучести мира. Невероятная разномасштабность и качественная несовместимость, отдельных частей мира охватывается и объединяется целостным движением» [44, с. 316]. Таким образом, исследователь в самом универсальном характере движения видит способ объединения мира.

Следует особо отметить, что в целом стихия и хаос в художественном хронотопе Хлебникова получают неоднозначную трактовку. Так, Р.В. Дуганов утверждает, что «трагический хаос и даже смерть, как свидетельствуют многие его произведения, непременно входят в общую космическую гармонию» [25, с. 109]. Исследователь видит в хаосе, прежде всего источник особого творческого видения «небытового» отношения к жизни: «Хаос» и «безумие» или, говоря точнее, алогизм неизбежно входит в диалектическую картину мира как одно из необходимых его состояний. Без стихии алогизма нет логики, как без хаоса нет космоса, как без смерти нет жизни. И никакой художник, если он рисует нам подлинную действительность, не может закрывать на это глаза» [25, с. 89].

Полностью разделяя мнение ученого относительно того, что хаос в художественном хронотопе Хлебникова является неотъемлемой частью реальности и потенциально может выступать как источник творческой преобразующей энергии, считаем важным обратить внимание на следующее: в своих крайних формах хаос, по мысли Хлебникову, превращается в

безумие, перестает быть плодотворным и, будучи неуправляемым, несет смерть и разрушение, что оценивается поэтом отрицательно.

Установление связей между различными объектами реальности, обеспечивающее единство и целостность мира, выступает в художественном хронотопе Хлебникова как идеал, достижение которого поэт считает актуальной задачей не только своей, но и всего мыслящего человечества. В то же время поэт отдает себе отчет, что окружающая его действительность далека от этого идеала, мир, в особенности социальная реальность, находятся в состоянии «недолжном»: разобщенном, разрозненном, отчужденном. Н. Азарова пишет, что «поэт живет в мире ужаса: это – ужас расчленения, исчезновения...» [11, с. 322], предотвратить которое возможно лишь, «сбрав воедино постоянно распадающийся, рассыпающийся мир» [11, с. 332]. Именно отсюда у поэта возникает желание собрать его в единое целое, воссоединить.

Вместе с тем преодоление разобщенности, в понимании Хлебникова, не сводится только к собственно объединению различных объектов мира. Преодоление разобщенности предполагает также приведение объединенных объектов в систему, тогда как объединение внутренне несвязанных элементов мыслится как противоестественное и неорганичное, что обнаруживается при анализе образа мешка, лишённого структуры и выступающего в качестве символа безжизненности.

Другим необходимым условием преодоления разобщенности мира оказывается присутствие в этом мире организованного поступательного движения, движения, ведущего к цели, под которой чаще всего имеется в виду прогресс, понимаемый как достижение человечеством новых высот и в области научного и художественного творчества, и в духовной сфере. Отсутствие целенаправленного движения, по мысли Хлебникова, приводит к нарастанию хаоса, энтропии и, как следствие, к усилению разрушительных мировых процессов.

Значительная роль в преодолении разобщенности мира отведена в художественной системе Хлебникова лирическому герою, который выполняет все необходимые для этого функции: различными способами соединяет и объединяет объекты реальности в одно, упорядочивает природный и социальный хаос, а также задает вектор стихийному мировому движению, направляя человечество к прогрессу.

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующий вывод: поэтический мир В. Хлебникова обладает специфическим хронотопом, который строится вокруг идеи объединения мира. При этом специфической особенностью хронотопа поэзии Хлебникова является то, что время и пространство в его лирике стремятся к бесконечности, кроме того, они предельно условны, часто полностью очищены от какой бы то ни было исторической конкретики. Следует также отметить, что весь мир в лирике Хлебникова пронизан хаотичным, мятежным, неуправляемым движением.

2.3. Особенности историзма в лирике В. Хлебникова

Особенностью творчества В. Хлебникова является то, что в его произведениях исторического характера метасюжет преодоления разобщенности мира реализуется на конкретном историческом материале. Главенствующей идеей в них оказывается идея всеславянского объединения как залог выхода Российской империи из политического и духовного кризиса. Данная мысль становится основной не только в стихотворениях, но и в статьях, и заметках поэта, на что обращает внимание, например, Н. Степанов, указывая на желание поэта «о слиянии славянских языков «в одно, единый, общий круг» [55, с. 44].

Изображение подобного славянского «слияния», воплощенного в образе героического «славянского воинства», становится предметом изображения, в целом ряде военных стихотворений, при создании которых поэт обращается

к наследию поэтов-классицистов, в частности к одической традиции Ломоносова и Державина.

В научной литературе образ «славянского воинства» или «войска руссов» в ранней лирике Хлебникова практически всегда трактуется литературоведами или в связи с каноническими текстами древнерусской литературы, такими, как «Слово о полку Игореве», или в соотнесенности с традициями славянской мифологии [55, с. 40 – 45].

Однако представляется, что этот образ можно соотносить и с литературной традицией XVIII века, в особенности, с произведениями Ломоносова и Державина.

Как отмечает Т.В. Зверева, «язык русской поэзии XVIII века – это язык власти <...> государственный пафос объемлет поэзию этого времени, и литература становится сферой приложения официальной идеологии» [29, с. 14]. Особую значимость в такой культурной ситуации приобретали оды, посвященные военным победам, символизировавшим мощь государства и его возможностей расширять свои границы. В одах Ломоносова и Державина прославляются героические деяния русских воинов и русских полководцев, создаются величественные образы храбрых руссов, борющихся с коварным неприятелем. В военной лирике Хлебникова мы наблюдаем сходную ситуацию: русские воины мужественно отражают атаки враждебных иноземных сил. В качестве врагов выступает и Япония, которой поэт не простил цусимской трагедии, и Германия («немь»), и Запад в целом. В стихотворении с говорящим названием «Боевая» поэт призывает славян объединиться и дать отпор надвигающейся угрозе: *«Радой Славун, Родун славян, ...// Расскажи, расскажи, как заслави твои // полонила волна неми, // с запада яростно бьющей...»* [1, с. 192]. Славянское как «свое», исконное, близкое и поэтому благое в произведении противопоставлено одновременно и западному, и восточному (Японскому) как «чужому», наносному, враждебному: *«Расскажи, расскажи, как широкое плесо // Быловой реки*

И/замутилось-залилось // наплывом-наливом влияний иных:// Иной роди, иной крови, иной думи, //иных речей, иных бытей, //— Инобыти» [1, с. 192].

В приведенном отрывке Хлебников последовательно перечисляет, что именно чуждо его славянской душе, и выстраивает логическую цепочку: родь-кровь-думь(мысль)-речь-быть(существование), где от разности в происхождении приходит к разности в существовании, что и обозначено им словом Инобыти, то есть иное бытие. Чуждые по происхождению (роду) люди остаются чуждыми духовно: в мыслях, речах, восприятии окружающего мира, – у них нет точек соприкосновения.

В исторической лирике Хлебникова актуализируется и тема державности, в целом для поэта не очень характерная. Например, в стихотворении «Алферове» с сожалением вспоминает о временах, когда *«конюшен дедовских копыта, // Шагами русская держава // Была походами покрыта; // Товарищами славы» [1, с. 237]*, а в «Памятнике» поэт пишет о русской державе, которой был нанесен *«урок иль ущерб» [1, с. 216]*. В этом же стихотворении появляется фигура Александра III, который, уже, будучи памятником; встает на сторону русских войск и обеспечивает им победу над японцами; Обращение к фигуре Александра III, царя, известного своей жесткой имперской политикой означало – пусть и временное – разочарование поэта в демократических путях развития страны. С монархической властью, с «сильной рукой» связывал Хлебников надежды на восстановление статуса-кво, на воскрешение былого величия России. Параллели с Пушкинским «Медным всадником» здесь, конечно, бросаются в глаза, однако героический пафос сродни и произведениям классицистов.

Следует отметить, что в исторических стихах Хлебникова мы постоянно встречаемся с именами воителей, легендарных и реально существовавших, к которым поэт обращается с пылкими призывами: *«С толпою прадедов за нами // Ермак и Ослябя. // Вейся, вейся, русское знамя, // Веди через сушу и через хляби!» [1, с. 255]*. В других стихотворениях поэт взывает уже к своим современникам, требуя, чтобы они непременно «уподобились» полководцам

прошлого и превозмогли вражий гнёт: *«Будьте грозны, как Острица, // Платов и Бакланов, полно вам кланяться // Роже басурманов... // О, уподобьтесь Святославу – врагам сказал «Иду на вы!»* [1, с. 255], *«Говорю: над нами иноземцев иго. // Возропцем, русские, возропцем»* [1, с. 191].

Стихи Хлебникова, посвященные боям с японцами, созданы с широким привлечением популярных классицистических аллегорий: меч, орел, Борей, северный лев. Например: *«Не хочешь быть с Россией, с ней? // Так, чашей пучины зазвенев, // Кровями общими красней!»* [2, с. 213], *«Так и ты, Ниппон, растерзан ее орлиным летом»* [2, с. 213], *«Перун толкнул разгневанно Христа // И млат схватив, стал меч ковать из руд, // Дав клятву показать вселенной, // что значит русских суд!»* [2 с. 212], *«Померкнувшую славу // Творите, северные львы»* [2, с. 414] и т.д.

При изображении войск Хлебников нередко прибегает к метафоре «море людей», уподобляет воинство бурному потоку: *«И каждого мненр и мнестр, // Как в море русское стремился в навину»* [4, с. 52].

Использование метафоры «людского моря», «людского потока» у Хлебникова, помимо всего прочего, придает изображаемым событиям эпический характер. Хлебниковской философии присуще мышление обширными понятиями, предельно обобщенными категориями. В его художественном мире действуют не отдельные люди, а целые народы, творящие историю.

На формирование художественной системы Хлебникова заметное влияние оказало унижительное поражение в русско- японской войне, неудавшаяся революция 1905 года и общее разочарование в демократических идеях, что в итоге привело к усилению у него «державных» настроений и, как следствие, к воспеванию «славы» и «Руси». Именно при таких обстоятельствах оказался востребованным идеал могущественной империи, все дальше раздвигающей свои границы. В хлебниковской лирике использование данных мотивов продиктовано стремлением создать образ могучего и храброго народа, которому не страшны никакие враги, желанием

доказать потенциал русской державы, у которой славные победы не только в прошлом, но и в будущем. Отсюда и настойчивое провозглашение собственной «русскости» и пропаганда «славянства» как цементирующей силы для объединения.

В то же время, нельзя не подчеркнуть, что стихотворения Хлебникова были написаны в период кризиса государства, и поводом к их написанию оказались не «славные победы», а тяжелейшие поражения. Закономерно, что именно в этих произведениях, произведениях с острой общественно-исторической проблематикой поэт от изображения мира в его целостности и единстве приходит к изображению процессов распада и разложения. Показательно в этом отношении стихотворение «Перуну» (1909 – 1910) целиком выстроенное на оппозиции; объединения – распада, причем демонстрация «распада» занимает в тексте существенное место. Несчастья, с которыми столкнулась современная поэту Российская империя (в частности цусимское поражение), объясняется имевшим место в прошлом уничтожением верховного славянского божества Перуна, предрешившим катастрофы, происходящие в настоящем. Важной деталью оказывается сам способ уничтожения Перуна: «разделение», близкое расчленению – что в художественной системе Хлебникова воспринимается негативно: *«И, как добычу, тебя **поделили** были, // Когда взошел ты на песчаной рени ложе // Как зверь влачит супруги снеди, // Текущий: кровью жаркий кус, // Владимир не подарил ли так Рогнеде // Твой золоченый длинный ус?»* [1, с. 215].

Преодолеть губительные для Российского государства тенденции возможно лишь объединившись, сплотившись и выступив против врага как единая сила: *«Ты знаешь: путь изменит прях, // И станем верны, о Перуне // Когда желтой и белой силы прях // Перед тобой вновь **объединит** нас в уне»* [1, с. 215]. Как отмечает Н. Степанов, в этом стихотворении Хлебников «призывает к возвращению к временам язычества, к Перуну, во имя воскрешения былой воинской мощи» [55, с. 42], которое, по нашему мнению, может быть достигнуто только благодаря единству народа.

Мотивы распада и разложения будут пронизывать большинство историко-философских произведений Хлебникова, написанных в более поздние годы, точно так же, как и все надежды будут связаны с возможностью объединения, только уже не по государственному и национальному принципу, а по принципу творческой и интеллектуальной одаренности.

Необходимо подчеркнуть, что Первая мировая война стала тем событием, которое привело к значительным изменениям, как в мировоззрении поэта, так и в его художественном мире. Отдельные произведения, могущие по своему обобщающему характеру, могут быть названы как историко-философскими, создавались и в довоенный период, среди наиболее ярких можно назвать «Па-люди» (1912), «Я победил: теперь вести...» (1912), «Война-смерть» (1913). О формировании полноценной историко-философской подсистемы можно говорить лишь после 1914 года, а окончательное складывание ее произошло уже после 1917 года, когда историко-философская подсистема стала основной, почти полностью вытеснив натурфилософскую.

Однако следует отметить, что метасюжет хлебниковской историко-философской лирики, актуален и для натурфилософской подсистемы. В основе этого метасюжета лежит преодоление мировой разобщенности путем объединения, упорядочивания и направления в нужное русло разрозненных элементов реальности. Вместе с тем содержание образов и мотивов, включенных в структуру центральной оппозиции единство – разобщенность, изменяется. Так, в большинстве случаев хаос природный уступает место хаосу социальному, воплощающемуся в конкретном социальном зле (у Хлебникова это зловещий триумvirат войны, голода и власти), которое вместе с тем выступает в художественной системе поэта как зло тотальное, мировое, общечеловеческое.

Более сложное отношение у Хлебникова к революционной стихии, которая вызывает у поэта противоречивые чувства, ассоциируясь

одновременно и с разрушением, и с возрождением. Эта противоречивость с особенной силой выступает в образе моря, которое в рамках натурфилософской подсистемы выступало при создании образа довещного Хаоса, который естественно ассоциировался с водяной стихией.

Сложность и противоречивость стихии Истории, с которой силится сладить человеческий разум, становится в том или ином виде предметом изображения большинства историко-философских произведений поэта. К ряду этих стихотворений относится и написанное Хлебниковым в 1919 году стихотворение «Жизнь», которое представляет собой один из замечательных образцов историко-философской лирики, затрагивающий важнейшие темы, актуальные для творчества поэта послеоктябрьской эпохи: темы рока, истории, войны, революционной стихии, будущего России, – в связи, с чем его анализ представляет особенный интерес и позволяет сформировать представление об историко-философской подсистеме в целом.

Жизнь

*Росу вишневою меча
Ты сушишь волосом волнистым
А здесь из смеха палача
Приходит тот, чей смех неистов
То черноглазою гадалкой,
Многоглагольная, молчишь,
А то хохочущей русалкой
На бивне мамонта сидишь.
Он умер, поднимая бивни,
Опять на небе виден Хоре.
Его живого знали ливни -
Теперь он глыба, он замерз.
Здесь скачешь ты, нежна, как зной,
Среди ножей, светла, как пламя.
Здесь облак выстрелов сквозной,*

Из мертвых рук упало знамя
 Здесь ты поток времен убыстрила,
 Скороговоркой судит плаха
 А здесь кровавой жертвой выстрела
 Ложится жизни черепаха.
 Здесь красных лебедей заря
 Сверкает новыми крылами.
 Там надпись старого царя
 Засыпана песками
 Здесь скачешь вольной кобылицей
 По семикрылому пути.
 Здесь машешь алою столицей,
 Точно последнее «прости» [3, с. 40].

В представлениях Хлебникова жизнь отличается крайней сложностью. Не случайно в его стихотворении, которое, казалось бы, посвящено жизни, постоянно возникают образы войны («Здесь облак выстрелов сквозной, // Из мертвых рук упало знамя») и казней («А здесь из смеха палача...», «Скороговоркой судит плаха...») [7, с. 297]. Для поэта важна идея слепоты судьбы, ее жестокой власти над человеком и целыми народами. Вообще изображенная поэтом Жизнь, с точки зрения метасюжета, – воплощение стихийности, поскольку все ее движения представляют собой варианты кривой: она скачет, машет, хохочет.

Более того, не будет преувеличением сказать, что в рамках историко-философской подсистемы концептуализируются именно те образы, которые отражают драматизм и напряженность мирового движения, соотносятся со стихией и неупорядоченностью.

Образы, использованные в историко-философской лирике поэта отражают динамику мирового исторического процесса: взлеты и падения народов, империй, цивилизаций. Исторические «волны», в соответствии с мыслью поэта, управляют жизнью государств, «волновую» природу имеют

и ключевые образы, актуальные для историко-философской лирики. Например, стихотворение «Народ влачил свои судьбы по Волге...» (1921) своей образной системой весьма сильно напоминает стихотворение «Жизнь», можно сказать, что оно является его своеобразным вариантом. Ряд идей, лишь намеченных в «Жизни» получают здесь дальнейшее развитие и конкретизацию. Героиня стихотворения «Народ влачил свои судьбы по Волге...» [3, с. 388]) не названа прямо, но по своим атрибутам она тождественна Жизни: она сидит на бивне мамонта («*Верхом сидишь на камне бивня...И черный мамонт белым бивнем грозит неведомо ком*») и также соотносится со скачкой («*Зачем свободе стремяна // И седел твердая лука?*» [5, с.396]). Вместе с тем, в отличие от художественного пространства стихотворения «Жизнь», в значительной степени очищенного от конкретики, в стихотворении «Народ влачил свои судьбы по Волге...» присутствуют вполне определенные географические названия: Волга, Сибирь, Обь, – что делает возможным точное указание места действия стихотворения – Россия. Кроме того, неоднократно упоминается гибель царя («*Потом же львиный царепад // Шисты у жизни оголил*», «*И сказка гшени царя // Рассказана секуре*» [7, с. 377]), что позволяет привязать время действия стихотворения к послереволюционному периоду. Вместе с тем, несмотря на наличие примет времени, содержание стихотворения оказывается философским, поскольку для поэта отдельно взятые конкретные исторические обстоятельства, в которых оказалась его страна, только иллюстрация для более широких и обобщающих наблюдений над природой стихии истории. Хлебников вводит в стихотворение историческую панораму, своеобразно иллюстрируя свои философские размышления картинами современных ему событий. Подобная форма построения текста характерна для произведений историко-философской и социально-философской лирики.

Время в стихотворении «Жизнь» протекает по-особому наряду с образами, за которыми угадывается, хотя прямо и не называется современная поэту Россия («*Здесь красных лебедей заря // Сверкает новыми крылами //*

Там надпись старого царя //Засыпана песками»), появляются мифические персонажи: «Он умер, поднимая бивни, // Опять на небе виден Хорс» [7, с. 437]. Поэт воссоздаёт сказочное, языческое время, допуская при этом явный анахронизм: мамонтов на тот момент, когда культ Хорса уже сложился, не было и в помине, тем не менее, мамонт в стихотворении имеет самое непосредственное отношение к русалке, которая удобно устроилась на его «бивне», а уж русалка и Хорс связаны напрямую как члены единой культурной парадигмы, включающей всех персонажей славянской мифологии. Но и здесь мы имеем дело не только с сопоставлением, но и с противопоставлением, поскольку в определенном смысле Хоре и русалка находятся на разных полюсах общеславянской мифологической системы. Русалка – низший, враждебный человеку дух, обитающий в воде и поэтому с нею ассоциирующийся, тогда как Хорс в славянском пантеоне – родственное Дажьбогу высшее божество света. Однако, несмотря на присутствие в небе подобного исключительно светлого бога мамонт погибает, причём от холода («теперь он глыба, он замерз»). А холод – атрибут потустороннего мира, и в этом плане ближе русалке. Но и оппозиция «русалка = холода (смерть) – Хорс = свет (жизнь)» оказывается перевернутой, ибо в следующем четверостишии поэт обращается к Жизни с такими словами: «Здесь скачешь ты..., среди ножей, светла как пламя:..». Но «светлая» Жизнь вновь соседствует со смертью («Здесь облак выстрелов сквозной, // Из мертвых рук упало знамя» [7, с. 432]), поэтому определение «светлая» теряет свою, безусловно, положительную окраску. Возникает с точки зрения логики парадоксальная, но в творчестве Хлебникова стандартная ситуация абсолютной амбивалентности всего художественного мира. Жизнь насмерть, добро и зло в его произведениях неотделимы друг от друга ни на содержательном, ни на формальном уровнях.

Рассмотрев художественное время стихотворения «Жизнь», отметим, также своеобразие его пространственной организации, подчеркивающей обобщающий характер размышлений поэта об истории. Пространство в

стихотворении «Жизнь» максимально условно. Выбрав наречие «здесь» для обозначения локуса стихотворения Хлебников добивается исключительного художественного эффекта: здесь – это везде, это любая точка пространства, на которую обращен в данную минуту авторский взгляд, поэтому границы мира в стихотворении размыты, вместе с субъектом речи мы то и дело меняем объект наблюдения, и перед нами мелькают все новые и новые смонтированные «кадры». Наречие «здесь» встречается почти в каждом четверостишии и «собирает», объединяет текстовое пространство, подчёркивая его всеобщность: «Здесь скачешь ты, неясна, как зной,.. Здесь облак выстрелов сквозной,..» [7, с. 437]. С другой стороны, появление противительного союза «а», имеющего значение исключения, и употребление наречия «там», антонимичного наречию «здесь», указывают, что это пространство составлено из отдельных, дробных структурных единиц. Соединение разнородных элементов, подчинение раздробленных частей общему движению позволяет поэту создать новое динамичное художественное целое.

Проанализировав стихотворение «Жизнь», являющееся образцом историко-философской лирики, мы можем выделить те черты, которые отличают его от натурфилософских произведений. В первую очередь это предмет изображения: в натурфилософской лирике в центре внимания поэта находился природный мир.

Художественное пространство натурфилософской лирики максимально абстрактно, очищено от предметных деталей и предельно условно, тогда как в историко-философских стихотворениях перед нами философское осмысление конкретных исторических событий, на что указывает ряд примет времени.

На примере стихотворения «Жизнь» следует отметить, что сама жизнь представляется поэту в значительной степени неуправляемой, и, следовательно, опасной. Кроме того, в отличие от природного хаоса, в хаосе историческом, олицетворением которого оказывается жизнь, куда больше

зла, мотивы и образы, соотносимые с насилием, убийством, кровопролитием буквально пронизывают текст стихотворения, тогда как для природного довещного хаоса характерна нераздельность добра и зла, губительного и животворящего начал. Жизнь тоже не оценивается только как зло: она ассоциируется и с любимой Хлебниковым русалкой, и с вольной кобылицей, вызывающей в памяти поэтические образы блоковского цикла «Родина», однако усиление драматизма при создании образа героини стихотворения представляется очевидным. Как показывает анализ близкого по своей образной структуре к стихотворению «Жизнь» стихотворения «Народ влачил свои судьбы по Волге...», написанного уже в 1921 году, тенденция изображать стихию истории по преимуществу в трагическом аспекте как нечто враждебное, несущее гибель и разрушение в позднейших произведениях будет только усиливаться.

Если лирический герой, натурфилософских стихотворений еще носит заметный отпечаток символистского влияния, то в рамках историко-философской подсистемы мы встречаемся с героем, во многом не просто несхожим с магом-демиургом, но и в значительной мере ему противопоставленным. Подобные трансформации были обусловлены изменением проблематики историко-философской лирики: стремление преодолеть распад в социальном аспекте и привести человечество к «общему знаменателю» вызывало к жизни новый тип героя, в котором важно было уже не столько личное могущество, сколько общечеловеческий характер свершений, направленность деятельности на консолидацию людей и преобразование законов функционирования общества.

Особенно отчетливо это размежевание прослеживается на примере образа пастуха, который сохраняет свое значение как одна из главных ипостасей лирического героя, но вместе с тем значительно изменяется в содержательном отношении. Если пастух ранней лирики демонстрировал, прежде всего, свои магические способности, заклиная стихию с помощью музыкального искусства, то в историко-философской лирики в пастухе

подчеркнут его объединяющий потенциал, способность организовывать массу. Можно сказать, что объединительная сила этого образа максимально раскрывается именно в рамках историко-философской подсистемы, поскольку здесь поэта в большей степени интересует судьба не отдельного человека, а массы, коллектива, которые требуется правильно организовать. Пастух (или его функциональный аналог рыбак) в лирике, созданной после начала первой мировой войны и в особенности послеоктябрьской из индивидуального творца превращается вождем, вожаком, ведущего за собой человечество: *«И, многих людей проводник, // Я разум одену, как белый ледник»* [3, с. 32].

Принципиальной оказывается и частая в историко-философской лирике смена субъекта действия с Я на Мы. В историко-философской лирике зачастую человечеством руководит не один пастух, но пастухи (рыбаки), поэты-футуристы, или даже целое мудрое и справедливое Правительство Земного Шара: *«В грязи утоная, **мы** тянем сетями // Слепое человечество. // Мы были, мы были детьми, // Теперь мы крылатое жречество»* [2, с. 369], *«Так пляжем **мы, пастухи людей** и // Человечества, играя на волынке»* [4, с. 168], *«**Мы** – особый род оружия. // И так боевая перчатка // Трех слов **Правительство Земного Шара** -// Брошена»* [4, с. 73].

Подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующий вывод: особенностью поэтического историзма поэзии Хлебникова состоит в том, что метасюжет его историко-философской лирики по сравнению с его натурфилософскими стихотворениями существенно изменился. Так, поэт от изображения абстрактного природного универсума приходит к философскому осмыслению современной ему действительности, явленной в конкретных образах и ситуациях. Необходимость, преодолеть разобщенность, объединив мир и людей, организовав их и направив к светлому будущему, встречает в историко-философской лирике самые серьезные препятствия: исторический и социальный хаос, в отличие от хаоса природного отказывается подчиняться поэту, предстает как роковой,

зловещий и неуправляемый. Меняется и лирический герой: в его облике подчеркнута сложность и противоречивость, он стремится преодолеть рок, но сам нередко становится его жертвой. В историко-философской поэзии дело мирового объединения оказывается задачей всего человечества, которое начинает выступать в роли преобразующей творческой силы. И только коллективное усилие, консолидация общества, по мысли Хлебникова, может встать на пути социального зла.

2.4. Мотивный комплекс поэтического мира В. Хлебникова: функции, особенности

Одним из главенствующих мотивов в поэзии В. Хлебникова является мотив соединения. Он выражается в лирике поэта при помощи образов, которые условно можно назвать образами-соединителями. Образы-соединители в поэзии Хлебникова демонстрируют различные свойства, несмотря на общую для всех них соотнесенность с принципом всеобщей связи. Если глаза в первую очередь воспринимаются как источник интеллекта и духовности, служат средством познания мира, то, например, губы и рот нередко оказываются включенными в семантическое поле смерти, что можно наглядно проследить на мотиве поцелуя.

Так, поцелуй, изначально воспринимаемый как проявление любви и нежности, а также как очевидно связующий жест, в поэтике Хлебникова имеет неоднозначную трактовку. Он может означать и трогательное соединение любящих («Синеют молнией слиты уста, //Синеют вместе тот и та» [3, с. 317]), и универсальное мировое единство («Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза,...» [1, с. 206]), и явную враждебность («Веко к глазу прилежно приставив, //Люди друг друга, быть может, целуют, //Быть может же, просто грызут» [1, с. 385]), и даже смерть («Смехлые уста смерть протянула целующая, //Дохла и пуста твердь протянулась целуемая» [1, с. 107]). Зачастую оружие (особенно огнестрельному) в лирике

Хлебникова приписывается способность «целовать», и, разумеется, такие поцелуи неизбежно влекут за собой гибель: *«Пушек рокочущих ли звук, гроза ль, // Но к лбу прильнёт смертнирь-лобзаль, // И некто упадет на земь ничком, // И землю оросит кровавым ручейком»* [4, с. 50].

Соотнесенность поцелуя со смертью имеет двойную мотивацию: с одной стороны, в индивидуальной мифологии поэта губы и рот зачастую выступают как источник гибели, а с другой – в фольклоре и литературе ряд враждебных человеку существ, как правило, женского пола умертвляют своих жертв при помощи поцелуя (например, вампиры, образы которых были востребованы культурой Серебряного века).

Таким образом, поэт подчеркивает, что и связь может быть губительной, поскольку одним и тем же явлениям в хлебниковском мире приписываются противоположные свойства.

К числу образов-соединителей, по нашему мнению, относятся и образы музыкального ряда (пастушеского рожка, свирели, гусель, ладов, песен).

Образ свирели – один из самых частотных в ранней лирике Хлебникова: *«Вырей свирелию воды манит. // Вырей станицами птиц ворожит»* [1, с. 73]; *«Зеленый леший, бух лесиный // Точил свирель. // Качались дикие осины, // Стенала благостная ель»* [1, с. 123].

Струнные в произведениях Хлебникова появляются тоже достаточно регулярно: *«И мыслевом-заревом сень озарил и гусями далями день подарил»* [1, с. 37], *«Братья, довольно; быть вялыми струнами!»* [1, с. 186]).

В исследовании мифологии музыкальных инструментов, осуществленном Л. Гервер, указано на значимость оппозиции струнных и духовых инструментов в творчестве Хлебникова, причем струнные, по мнению ученого, связаны с аполлоническим гармонизирующим началом, а духовые с дионисийским, разрушительным [20, с. 91 – 98]. Но при этом противопоставление преодолевается заложенной в их, семантику общностью, поскольку и струнные, и духовые, и рожок, и лады в хлебниковском

творчестве соотнесены с идеей соединения. И рожок оказывается способным таким же способом связать разрозненные части мира, как и струнные, поскольку музыка воспринимается поэтом вслед за символистами как один из способов коммуникации: *«И гусями странными-к дальним курганам весть подаю»* [1, с. 37].

Важно, что само свое искусство поэт считает формой установления связей между человеком и окружающим миром (*«Я, написавший столько песен, // Что их хватит на мост до серебряного месяца»* [4, с. 177]), а также между разными людьми (*«Песенка – лесенка в сердце другое»* [3, с. 217]). Иными словами, поэзия в творчестве Хлебникова выполняет соединительную функцию, а сам поэт оказывается своего рода проводником между разными частями мира.

И здесь необходимо выделить такой довольно мощный пласт мотивов поэзии В. Хлебникова, который можно назвать геометрическим.

Следует отметить, что Л.Г. Панова метко называет лингвистику поэта; «геометрической» [45, с. 399], что также призвано подчеркнуть неразрывную связь, математического и лингвистического пластов в творчестве Хлебникова. Однако, на наш взгляд, геометрической можно назвать не только лингвистику, но и поэтику и даже всю художественную систему Хлебникова. Закономерно, что современниками Хлебников воспринимался, как «поэт линий, тел и объемов» [43, с. 40]. С. Старкина в биографии поэта обращает внимание на следующий факт: среди всех дисциплин в гимназии особые успехи сопровождали будущего «реформатора русского стиха» как раз в геометрии. Так, на экзамене по этому предмету он получил «отлично», а такой результат был всего у двух из восемнадцати выпускников [54, с. 20].

Собственно «геометрические» мотивы встречаются в стихах Хлебникова регулярно: *«Это не люди, не боги, не жизни, // Ведь в треугольниках — сумрак души!»* [1, с. 323], *«Прямоугольники, чурбаны из стекла, // Шары,*

углов, полей полет...» [3, с. 89], *«Рим извлекал корень площади//Из своего бытия»* [3, с. 71].

«Слово о Эль» представляет собой своеобразную геометрическую поэму, в которой закономерности существования звука/буквы Эль описываются в категориях геометрии: *«Эль- путь точки с высоты, // Остановленный широкой // Плоскостью... Если шириною площади остановлена точка — это Эль. // Сила движения, уменьшенная // Площадью приложения, — это Эль»* [3, с. 430].

Луч – одно из центральных понятий геометрии и основа хлебниковской художественной философии. «Концепция лучей» подробно разрабатывается Хлебниковым, например, в труде «Наша основа», где поэт излагает своё «Математическое понимание истории» и проводит параллели между измерением лучей света и исследованием лучей человеческой судьбы: *«Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, волна которой населена людьми, а один удар длится столетия, человеческая мысль надеется применить и к ним зеркальные приемы управления, построить власть, состоящую из двояковыпуклых и <двояко>вогнутых стекол»* [7, с. 178].

В статье «Художники мира!» поэт говорит об обнаруженной им общей задаче, позволяющей «в общей точке соединить лучи труда художника и труда мыслителей». Таким образом, луч выступает в теоретических исследованиях поэта и как эквивалент мыслительной деятельности, и как аналог истории человечества, и, что в нашем случае наиболее значимо, как универсальный соединитель.

Действительно, и руки, и губы, и глаза, и волосы, и свирель, и струны, и реки обладают, в поэзии Хлебникова свойством протяженности и способностью соединять точки пространства, что характерно и для луча, поэтому в его произведениях эти образы выполняют общую функцию – соединения, сближения, стягивания, связывания – и являются в определенном смысле взаимозаменяемыми.

Знаменательно, что в стихотворениях Хлебникова перечисленным выше образам нередко приписываются одни и те же характеристики. Так, например, и волосы, и губы, и глаза, и музыка, и лучи обладают в понимании поэта типичными «водяными» свойствами. Они наделены способностью «литься» («*И с края кровли льют свой звон на пол бубенчики...*» [1, с. 248], «*сливаться*» («*Синеют молнией слиты уста, // Синеют вместе тот и та*» [3, с. 317]), «плескаться» («*Алый волос расплескала, // Точно дева, площадь города*» [3, с. 439]). В свисте можно «вымокнуть»: «*Будем двое стоять у дерева молчания, // Вымокнем в свисте*» [3, с. 342]. А волосы превращаются в целый водопад: «*Я видел юношу пророка, // Припавшего к стеклянным волосам // Лесного водопада*» [3, с. 190].

Кроме того, эти образы ассоциируются в поэтическом сознании Хлебникова с путем или дорогой, что делает их соединительную семантику еще более мотивированной, поскольку путь, как и дорога, знак связи между различными географическими объектами: «*Это твои в день Троицы / Шелковые взоры. // Где тропинкою шелковой, // Помните, я шел к вам...*» [3, с. 31], «*Вилось одеянье волос, // И каждый — путь солнца*» [3, с. 69], «*Веселым чародеям // Свободная дорога, // Трубочка сверкает змеем // Изогнутого рога*» [3, с. 101].

Разумеется, абсолютизировать эту взаимозаменяемость и общность не следует, поскольку каждый из перечисленных образов несет множество дополнительных смысловых наслоений в конкретных текстах, но все же – единство выполняемых ими функций в стихотворениях поэта представляется весьма значимым, поскольку является наглядным примером зримого художественного воплощения абстрактных философских идей. Преодоление разобщенности мира, которого так жаждал поэт, в его поэзии достигается за счет постоянного использования образов, смысловым ядром которых оказывается мотив связи, соединения.

Идея единства предстает в поэзии Хлебникова в разных проявлениях, и понятие объема позволяет провести разграничение между этими образами и

образами-соединителями. Разграничивать эти образы необходимо, поскольку лежащая в их основе идея единства воплощается в них различно, однако нередки случаи, когда образам-объединителям присуща не только объединяющая, но и соединяющая функция. Так, например, дерево, традиционно в мифологии воспринимающееся как своего рода конструкцией, соединяющей три мира, в текстах Хлебникова зачастую выступает как типичный соединитель, организуя «коммуникацию» между небесным и земным мирами. В то же время дерево в понимании Хлебникова обладает способностью заполнять объем, и эта его способность представляется поэту одной из важнейших, он ее особо подчеркивает: «*Деревья заполняли свечами своих веток // Пустой объем ущелья...*» [3, с. 190].

То же можно сказать и о луче, который является центральным образом-соединителем и одновременно демонстрирует возможность включать в себя множество, то есть способен воплощать единство не только на плоскости, но и в объеме: «*Люди ринулись по новым путям, точно первый лучик утренней зари. // Жилые лучи городов выбрали новую власть...*» [3, с. 224]. Луч в художественной философии Хлебникова – пример универсального единства, он и связывает разрозненные объекты, и объединяет объекты в новое целое. Подобная трактовка лучей вполне правомерна, если принять во внимание квантовую природу света, способность световой энергии распространяться порциями. Как поток света состоит из отдельных квантов, так и лучи, в представлении поэта, в стихотворении «*Чу! Зашумели вдруг облака шумом и свистом...*» оказываются скоплением многих и многих жизней: «*Люди ринулись по новым путям, точно первый пучок утренней зари. // Жилые лучи городов выбрали новую власть – // Зажигательных стекол свободы*». Не только лучи, но и сам свет получает у поэта наименование «*жилой*», подчёркивающее его объединительный характер, способность наполняться содержимым. Более того, в утопических представлениях поэта процветание человечества будет во многом зависеть от «приручения» и «заселения» света:

«Мы должны раздвоиться: быть и ученым, руководящим лучами, и пламенем, населяющим волны луча, подвластного воле учёного» [7, с. 180].

Кроме дерева и луча, двойной функцией соединения-объединения обладают также вода, глаза и волосы.

Следует отметить и эсхатологические мотивы поэзии Хлебникова. Так, усиливающаяся в лирике В. Хлебникова тенденция изображения процессов распада, происходящих в социуме и понимаемых как разрыв естественных связей между людьми и миром, достигает апогея в стихотворениях, созданных в 1920-е гг. Последний, относительно короткий, период творчества Хлебникова, пришедшийся на 20-е годы (с 1919 по 1922), оказался, – вместе с тем, исключительно плодотворным. За эти несколько лет поэтом было написано множество лучших, по оценкам исследователей, произведений. Стихотворения, созданные в эти годы, отличаются ярко выраженной философской проблематикой, в центре внимания поэта оказываются события современной ему российской действительности, которые он осмысляет в контексте единого мирового исторического процесса. Так случилось, что на художественно-философские взгляды поэта в этот период самым серьезным образом повлияли события глубоко трагические: во-первых, длившаяся вот уже третий год гражданская война, во-вторых, первые, но «многообещающие» акты красного террора и, наконец, чудовищный голод, охвативший Поволжье. Неудивительно поэтому, что в поэзии Хлебникова 1920-х годов значительно усиливаются эсхатологические мотивы, в центре изображения «проклятый триумvirат» войны, смерти, голода, которые понимаются поэтом как проявление абсолютного зла, вырастают до космических масштабов и воспринимаются в качестве основ мироздания, несущих смерть и разрушение. Все три явления получают в поэзии Хлебникова 20-х годов однозначно отрицательную оценку, поскольку все они способствуют нарастанию разобщенности, выступают как непосредственный источник размежевания между людьми.

Нарастание процессов разобщенности в мире приводит к изменению в образе лирического героя. В 20-е годы для Хлебникова оказывается актуальным конфликт героя и толпы, что ранее для него было мало характерно. Герой историко-философской лирики 20-х годов трагичен, поскольку его миссия оказывается невыполненной, и социальный хаос, вопреки его усилиям становится все сильнее, разрушая жизни отдельных людей и целых народов. Характерно, что герой чувствует себя отверженным, и отторгнутым, ведь отверженность предполагает отделение, изоляцию, иными словами, разрыв связей между людьми. На наш взгляд, тенденция поэта изображать себя в поздних произведениях отвергнутым другими людьми может быть объяснена и в связи с метасюжетом как наглядное отражение овладевших миром-процессов разобщения и отчуждения.

В целом можно утверждать, что историко-философская концепция произведений, созданных в 1920-е годы, отличается своим глубоким трагизмом от более ранних историко-философских стихотворений. Охвативший страну исторический хаос теряет все свои положительные характеристики: он стал неуправляемым и постоянно угрожает человеку уничтожением. Показательно в этом отношении стихотворение «Обед» (1921), где поэт высказывает свою точку зрения на бытие в самом широком смысле слова. Предметом изображения оказывается *«игра мировая»*, т.е. бытийные закономерности, *«жизни и смерти жмурки и прятки»*, взаимодействие двух величайших мировых сил. Уже здесь ощущается оценка поэтом этих мировых закономерностей: ход жизни представляется, поэту произвольным, никак не зависящим от человека, враждебным ему. На фоне грандиозной *«игры мировой»* фигурка человека выглядит особенно беспомощной и одинокой. И поэт усиливает впечатление, замечая, что *«человек сидит рыбаком у моря смертей...»*. Человек из стихотворения Хлебникова, разумеется, человек вообще, человек как форма существования, повторяющий судьбу каждого представителя *homo sapiens*. И судьба эта в осмыслении поэта оказывается трагической. Человек *«выудил жизнь»*

совершенно случайно и всего на полчаса. Его жизнь, не более чем песчинка в огромном «*море смертей*», и ему нечего противопоставить этой беспощадной игре, нечем от нее защититься. Настойчивое повторение глагола «биться» хаотическое движение, создает ощущение окончательно вышедшей из под контроля разрушительной стихии: «*Бьется игра мировая*», «*И в берег людей // Билась волна мировая... Смерти усталой волною хлестали // О берег людей. // Плескали и бились русалкой // В камни людей*» [З, с. 358]. Своим ритмическим рисунком стихотворение «Обед» напоминает морской шторм: рваный ритм, короткие строки чередуются с длинными, обилие восклицательных знаков, и даже визуальное стихотворение имеет сходство со схематично изображенной волной.

И в других произведениях этого периода современная поэту действительность показана, как правило, в пламени войн и ужасах голода. Так, в стихотворении «Обед» частью жестокой «игры мировой» оказываются война («*В столицы, где пух гильба, гиль вольба, воль пальба...*») [З, с. 358] и голод («*Храмом голодным были буханки серого хлеба*») [З, с. 358].

Вся образная система стихотворений, посвященных войнам и голоду, призвана максимально усилить атмосферу, происходящей всенародной трагедии. Поэт постоянно, настойчиво, иногда, даже навязчиво демонстрирует трупы: «*Это будут трупы, трупы и трупики // Смотреть на звёздное небо...*» [З, с. 280], «*Волга! Волга! // Ты ли глаза-трупы // Возводишь на меня?*» [З, с. 389]. Эстетика Хлебникова в этот период особенно сильно приближается к экспрессионистской.

Таким образом, в 20-х годах история человечества видится Хлебникову отнюдь не поступательным движением к светлому будущему, это скорее бесконечная череда трагедий. Интересно в этом отношении стихотворение «Па-люди», написанное еще в 1912 г., однако по своему афористическому, обобщающему характеру соответствующее требованиям историко-философской лирики, где поэт выводит своеобразную формулу войны: «*Когда у народа нет души, он идет к соседнему и за плату приобретает ее –*

он, лишенный души!..» [1, с. 258]. И плата эта за бездушие народа столь велика, что поэт на протяжении всего творческого пути не престаёт ей ужасаться. Хлебников выносит историческим катастрофам жесткую моральную оценку: не случайно Углич назван «проклятым», а война, голод и власть всячески деэстетизируются и постоянно морально разоблачаются. В этом смысле концептуально стихотворение «Отказ» (1922), где поэт манифестирует свои взгляды на природу власти:

*Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,
Чем подписывать
Смертный приговор.
Мне гораздо приятнее
Слушать голоса цветов,
Шепчущих: «Это он!» –
Склоняя головку,
Когда я прохожу по саду,
Чем видеть темные ружья
Стражи, убивающей
Тех, кто хочет
Меня убить.
Вот почему я никогда,
Нет, никогда не буду ПРАВИТЕЛЕМ! [3, с. 366].*

Стихотворение может показаться психологическим, поскольку лирический субъект выражен явно и заявляет как будто о собственной, глубоко индивидуальной точке зрения на мир. Однако признавая правомерным подобное истолкование, обратим внимание на особенности изобразительности в тексте. Предельная обобщенность системы образов, которая очевидно построена по принципу оппозиции, свидетельствует, по нашему мнению, и о «всеобщности» смысла. Поэт в своем произведении утверждает вневременную систему ценностей: «Мне гораздо приятнее

смотреть на звезды, мне гораздо приятнее слушать голоса цветов...» и категорически отвергает систему антиценностей, которая присуща всякой власти. Он наотрез отказывается *«выслушивать смертный приговор»* и видеть *«темные ружья стражи, убивающей тех, кто хочет меня убить»*. В «Отказе» явлено резкое идейное и образное противопоставление звезд и цветов как традиционных этических и эстетических универсалий и смертного приговора, темных ружей, убийств как атрибутов всякой власти. Парадоксально звучат строки: *«...стражи, убивающей тех, кто хочет меня убить»*. Здесь мы наблюдаем целую цепь убийств: герой, который может подписать кому-то смертный приговор, какие-то *«те»*, которые хотят убить героя, и стража, их убивающая. Таким образом, Хлебников в нескольких словах заключает всю свою философию власти: это эскалация насилия и жестокости, которая не может быть прервана, а единственный способ эту кровавую бойню остановить *«не быть Правителем»*. Слово «правитель» написано прописными буквами, что, безусловно, подчеркивает всеобщность заключенного в нем смысла. Обращает на себя внимание тройное отрицание: *«...я никогда, нет, никогда не буду ПРАВИТЕЛЕМ!»*, в такой форме поэт настаивает на своей правоте, во всеуслышание заявляет, что позиция его абсолютна и незыблема, что только она соответствует общечеловеческому нравственному идеалу.

Противопоставление вечных, непреходящих ценностей и власти возводится поэтом к мотиву общефилософского противопоставлению добра и зла. Для Хлебникова главной ценностью продолжает оставаться человеческая жизнь.

Многие произведения Хлебникова, написанные в поздний период, представляют картины мира гибнущего, мира, отданного во власть хаоса, который выражается в полном разрушении всех связей и в тотальном распаде. Как правило, при изображении тотального разложения поэт обращается к мотивам, входящим в семантическое поле «еды». В большинстве случаев в лирике В. Хлебникова мотивы обеда и поедания

пищи возникают при обращении поэта к темам войны, голода, политического террора, – и почти всегда соседствуют с мотивом смерти. Быть «пожранным» в художественной системе поэта значит быть убитым. Смысловой комплекс «война – пожирание – смерть» выступает в лирике Хлебникова как один из самых устойчивых, начиная с ранних произведений, здесь мы приведем наиболее наглядные примеры. Так, в стихотворении «Девы и юноши, вспомните...» поэт сравнивает погибающих на войне мужчин с угощением, поданном равнодушным современникам: *«Точно на блюдах, на хворях чумазах // Поданы вам горы мужчин»* [1, с. 341].

Человеческая жизнь настолько обесценилась, что нормой стало воспринимать людей как провиант, как «пищевое довольство червей». С горьким сарказмом поэт предлагает позвать «с острова Фиджи черных мрачных учителей», чтобы проходить «годами науку, как должно есть человеческую руку». В известном антивоенном стихотворении «Где волк воскликнул кровью...» погибший на войне автор «книжечки» «Песни последних оленей» бессмысленной тушей «Висит рядом с серебряной шкуркой зайца... Там, где сметана, мясо и яйца» [1, с. 341].

При создании картины войны для Хлебникова значим не только мотив пожирания, но и сам образ обеда, трапезы. Метафора боя-пира является одной из древнейших и восходит к былинам и древнерусским воинским повестям, начиная от «Слова о полку Игореве». И в поэзии Хлебникова, прекрасно знакомого с фольклором и древнерусской литературой, метафора боя-пира оказывается востребованной: *«Разбои разнообразили пустыни мир, // И вороны кружили, чужа пир, // Когда бряцала медь оков // Ручные вороны клевали // Из рук моих мясную пищу...»* [1, с. 205]. В процитированном стихотворении 1909 года отчетливо ощущаются «скифские» настроения поэта, романтизация степной вольницы и преклонение перед разбойной удалью как чертой национального характера. Однако в военные и послевоенные годы позиция поэта резко меняется, всякое убийство,

узаконенное или нет, он резко осуждает, считает преступлением; вслед за мировоззрением меняется и образная система.

Мотив боя переосмысливается, происходит его идейное и стилистическое снижение: слово пир применительно к войне и сражению заменяется «обедом», то есть в художественном словаре Хлебникова чем-то бытовым и пошлым. Пир-бой уступает место обеду-бойне, кровавой каше или, как бы мы сказали сегодня – мясорубке. Так, в стихотворении «Тверской» кровавое действие, совершаемое на поле боя, уподобляется обеду: *«Его свинцовые плащи // Вино плохое пулеметам // Из трупов, трав и кровищи // Несем к губам, схватив полетом»* [1, с. 311].

Можно сказать, что характеристики, приписываемые еде как процессу поглощения пищи в лирике Хлебникова, можно в целом определить, как резко негативные. Пир и обед как метафоры боя, сражения входят в отрицательно коннотатируемое семантическое поле войны. Еда в художественной системе поэта символизирует не космос, а хаос, процесс поедания пищи всегда олицетворяет смерть, гибель, стадию разрушения, за которой не следует синтез. Все это позволяет говорить о мотиве еды, как важной составляющей семантического поля распада/разъединения; входящего в субстанциальную оппозицию единства – разобщенность, которая лежит в центре всего творческого мировоззрения поэта.

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующий вывод: одним из главенствующих мотивов в поэзии В. Хлебникова является мотив соединения. Он выражается в лирике поэта при помощи образов, которые условно можно назвать образами-соединителями. Однако, в более поздней лирике поэта преобладающим становится мотив разъединения, распада, который напрямую связан с эсхатологическим мотивом. Необходимо также отметить и такой довольно мощный пласт геометрических мотивов в поэзии В. Хлебникова.

Заключение

В процессе проведенного исследования были сделаны следующие выводы.

Во-первых, основной особенностью модели мира В. Хлебникова является то, что в ней центральное место занимает стремление к единству. Можно сказать, что в поэтическом мире Хлебникова все частное, единичное и конечное восходит к единому и бесконечному. Всегда и везде, в большом и малом, он находил всеобщие связи и стройные закономерности космоса, устроенного ритмом и гармонией подобно творению поэта.

Во-вторых, творчество Хлебникова и его жизнь образуют единый утопический текст, в рамках которого можно принципиально выделить биографический, мотивно-тематический и семантический утопизм.

Основной утопической идеей поэта являлась создание «нового человечества» и «нового мира» вообще. Манифестом утопизма В. Хлебникова можно считать оду «Город будущего».

В-третьих, одной из основных целей поэта оказывается постижение закономерностей функционирования окружающего мира и человеческого социума, исследование их структуры, что, безусловно, позволяет говорить о лирике поэта как по преимуществу философской. В хлебниковской лирике обнаруживается значительное функциональное сближение поэзии и

познания, превращение научных и философских понятий в объект поэтического осмысления, введение познавательных операций в структуру художественных текстов. В огромном большинстве поэтических произведений Хлебниковым осуществляется непосредственно исследование единства мира, что находит отражение в особой организации хлебниковских текстов, которые построены в соответствии с двумя основополагающими принципами: принципом всеобщей связи и принципом изображения целого как совокупности частей (принцип множества).

В-четвертых, поэтический мир В. Хлебникова обладает специфическим хронотопом, который строится вокруг идеи объединения мира. При этом время и пространство в его лирике стремятся к бесконечности, кроме того, они предельно условны (за исключением историософской лирики), часто полностью очищены от какой бы то ни было исторической конкретики. Весь мир в лирике Хлебникова пронизан хаотичным, мятежным, неуправляемым движением. Можно сказать, что в лирике Хлебникова **воссоздается** поистине грандиозная картина мирового хаоса, наполненного стихийным неуправляемым движением, сочетающего противоположные начала и синкретически содержащего все разнообразие явлений реальности.

Стремление поэта запечатлеть хаос представляется логичным в виду определяющей для хлебниковской художественной философии идеи мирового единства, поскольку доведший хаос и являет собой такое изначальное нерасторжимое единство, в котором поэт силой своего творческого интеллекта в состоянии выделить те или иные первоначала, позволяющие эту стихию упорядочить. Большинство произведений, составляющих ядро натурфилософской подсистемы поэта, или изображают хаос как целостность, или логически разлагают хаос на составляющие по различным основаниям (мир как совокупность стихий, мир как перечень нравственных понятий, мир как пять чувств, мир как алфавит и т.д.)

В-пятых, особенностью творчества В. Хлебникова является то, что в его произведениях исторического характера метасюжет преодоления

разобщенности мира реализуется на конкретном историческом материале. В основе этого метасюжета лежит преодоление мировой разобщенности путем объединения, упорядочивания и направления в нужное русло разрозненных элементов реальности. Вместе с тем содержание образов и мотивов, включенных в структуру центральной оппозиции единство – разобщенность, изменяется. Так, в большинстве случаев хаос природный уступает место хаосу социальному, воплощающемуся в конкретном социальном зле (у Хлебникова это зловещий триумvirат войны, голода и власти), которое вместе с тем выступает в художественной системе поэта как зло тотальное, мировое, общечеловеческое. Сложность и противоречивость стихии Истории, с которой силится сладить человеческий разум, становится в том или ином виде предметом изображения большинства историко-философских произведений поэта.

В-шестых, одним из главенствующих мотивов в поэзии В. Хлебникова является мотив соединения. Однако, в более поздней лирике поэта преобладающим становится мотив разъединения, распада, который напрямую связан с эсхатологическим мотивом. Необходимо также отметить и довольно мощный пласт геометрических мотивов в поэзии В. Хлебникова.

В-седьмых, следует отметить, что метасюжет преодоления разобщенности мира определяет своеобразие художественной системы Хлебникова на всем протяжении его творчества, однако в разные периоды жизни поэта указанный метасюжет осмысливается им на различном «материале». Мотивно-образные комплексы, включенные в центральную смыслообразующую оппозицию единства-распада сохранялись по сути неизменными, начиная с первых поэтических экспериментов и заканчивая лирическими произведениями 1920-х годов.

Вместе с тем отдельные значимые образы и мотивы, которые составляют ядро поэтической системы Хлебникова, в разные годы получают различную трактовку. От обобщенных рассуждений о мире и человеке поэт переходит к широкому философскому осмыслению конкретного

исторического материала, который в изобилии предоставляла современная ему действительность. Эта смена угла зрения приводит к изменениям, как в тематике произведений, так и в образной системе, в структуре мотивов и изобразительно-выразительных средств.

Список использованной литературы

I

1. *Хлебников, В.* Собрание сочинений в 3-х т. Т. 1. Стихотворения [Текст]/ В. Хлебников. – СПб.: Академический проект, 2001. – 480 с.
2. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 1. Литературная автобиография. Стихотворения 1904-1916 [Текст]/ В. Хлебников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 544 с.
3. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 2. Стихотворения 1917 – 1922 [Текст]/ В. Хлебников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 608 с.
4. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 3. Поэмы 1905 – 1922 [Текст]/ В. Хлебников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 504 с.
5. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 4. Драматические поэмы. Драммы. 1904 – 1922 [Текст]/ В. Хлебников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 432 с.
6. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 5. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904 – 1922 [Текст]/ В. Хлебников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 464 с.

7. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904 – 1922 [Текст]/ В. Хлеюников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 448 с.

8. *Хлебников, В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 6. Книга вторая. «Доски Судьбы» (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897 – 1922 [Текст]/ В. Хлебников; Под общ. ред. Р.В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. – 384 с.

9. *Хлебников, В.* Творения [Текст]/ В. Хлебников; Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. – М.: Советский писатель, 1986. – 736 с.

II

10. *Абрамович, Г.Л.* Введение в литературоведение [Текст]: учебник для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.»/ Г.Л. Абрамович. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.

11. *Азарова, Н.М.* Семантика хлебниковской Единицы: историчность и актуальность [Текст]/ Н.М. Азарова // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Тексты и контексты. Статьи и материалы. – М.: Три квадрата, 2008. – С. 321 – 341.

12. *Бабков, В.В.* Между наукой и поэзией: «Метабиоз» Велимира Хлебникова [Текст]/ В.В.Бабков // Вопросы истории, естествознания и техники. - 1987.- № 2. - С. 136-147. – Библиогр.: с. 138.

13. *Баран, Х.* Поэтика русской литературы начала XX века [Текст] / Х. Баран. - М., 1993. – 160 с. – Библиогр.: с. 45-65.

14. *Баран, Х.* О Хлебникове. Контексты, источники, мифы [Текст] / Х. Баран. - М.: РГТУ, 2002. – 160 с.

15. *Бахтин, М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С.234-407.

16. *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).

17. Введение в литературоведение [Текст] / Под ред. Г.Н. Пospelова. – М.: Высшая школа, 1976. – 422 с. – Библиограф.: с. 400-422.

18. *Волков, А.А.* Русская литература XX века. Дооктябрьский период [Текст]/ А.А. Волков. – М.: Просвещение, 1970. – 527 с.

19. *Гаспаров, М.Л.* Избранные труды: в 2 т. Т. 2: О стихах [Текст]/ М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 398 с. – Библиогр.: с. 350-398.

20. *Гервер, Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) [Текст]/ Л. Гервер// Индрик. – 2001. -№ 5.- С. 43-48. Библиогр.: с.36.

21. *Гиппиус, В.* Библиотека поэзии [Электронный ресурс].- Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. (28304 bytes). - М. : ГПНТБ РФ, 2012. Режим доступа: <http://vv-gippius.ouc.ru/>. 25 Dec. 2013 13:51:34.

22. *Городецкий, С.* Литературные манифесты от символизма до «Октября» [Текст]/ С. Городецкий. – М.: Знание, 1991.

23. *Григорьев, В.П.* Грамматика идиостиля В. Хлебникова [Текст]/ В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1983. – 224 с. – Библиогр.: с.205-224.

24. *Дуганов, Р.В.* Велимир Хлебников: Природа творчества [Текст]/ Р.В. Дуганов. – М.: Советский писатель, 1990. – 352 с. – Библиогр.: с. 335-352.

25. *Дуганов, Р.В.* Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова [Текст]/Р.В.Дуганов // Прогресс-Плеяда. - М., 2008. – Вып. 32. –С. 29-62. – Библиогр.: с 58.

26. *Егорова, Л.П.* История русской литературы XX века [Текст]: учеб. пособие для студентов педвузов/ Л.П. Егорова, П.К. Чекалов; Советская классика.– М.: Академия, 1998. – 302 с.

27. *Есин, А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения [Текст]/ А.Б. Есин//. Флинта. – М., 2000. – Вып. 65. С. 23-58.- Библиогр.: с. 48.
28. *Жирмунский*, Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст]/ В.М. Жирмунский – Л., 1985.-480 с.- Библиогр. с.400.
29. *Зверева, Т.В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2007. – 328 с.
30. История русской литературы XX века (20 – 90-е годы). Основные имена [Текст]/ Под ред. С.И. Кормилова. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998. – 480 с. – Библиогр.: с. 420-480.
31. *Иванов, В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века, в сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» [Текст]/ В.В.Иванов//.- Москва. - 1974.- 25 марта (№ 6).
32. *Карсалова, Е.В.* «Серебряный век» русской поэзии [Текст]: учеб. пособие для студентов педвузов/ Е.В. Карсалова, А.В. Леденев, Ю.М. Шаповалова. – М.: Новая школа, 1996. – 192 с.
33. *Квятковский, А.* Поэтический словарь [Текст]/ А. Квятковский. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1966.- 80 с.
34. *Корман, Б.О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов [Текст]: монография / Б.О. Корман; Куйбышевский государственный университет. - Куйбышев: Издательство КГУ, 1981. – 54с. – Библиогр.: с. 39-54.
35. *Кошелева, А.Л.* Поэзия «Серебряного века» [Текст]: пособие для учителей-словесников и студентов-филологов по русской литературе 1-ой половины XX века/ А.Л. Кошелева. – Абакан: Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова, 1995.
36. *Кожевникова, Н.А.* О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в стихах В. Хлебникова [Текст]/ Н.А. Кожевникова// Язык как творчество. Сборник статей к 79-летию В.П. Григорьева. – М: ИРЯ РАН, 1999. – С. 43 – 49. – Библиогр.: с. 49.

37. Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) [Электронный ресурс]. - Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. - М. : ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа <http://www.myfology.narod>. 3 Oct. 2013 15:31:34.

38. *Лихачев, Д.С.* Литература – реальность – литература [Текст]/Д.С. Лихачев.- Л., 1981. – 345 с. - Библиогр.: с. 215.

39. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. [Текст] / А.Ф.Лосев – Москва, 1991. – 125 с.- Библиогр.: с.34-56.

40. *Лотман, Ю.М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста [Текст] // Ю.М. Лотман, Б.Ю. Успенский: избранные статьи в 3-х томах. – Таллин, 1996. – Т.1. с.846.

41. *Ланн, Ж.-К.* Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова [Текст]/ Ж.-К. Ланн// Тело в русской культуре. Сборник статей /Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 324 -339.

42. *Марков, В.* О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления) [Текст]/ В. Марков // Хлебников, В. Собрание сочинений в 3-х т. Т.1. Стихотворения. – СПб.: Академический проект, 2001. С. 6 – 40.

43. *Панов, М.В.* Сочетание несочетаемого [Текст]/ М.В. Панов // Мир Велимира Хлебникова. – М., 2000. – С. 303 – 332.

44. *Панова, Л.Г.* Нумерологический проект Хлебникова как феномен Серебряного века [Текст]/ Л.Г. Панова// «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Тексты и контексты. Статьи и материалы. – М.: 2008. С.393 – 455.

45. *Панова, Л.Г.* «Ка» Хлебникова: сюжет как жизнетворчество. // Материалы конференции «Художественный текст как динамическая система», посвященной 80-летию В. П. Григорьева. М.: Азбуковник, 2006, с. 535-551.

46. *Парнис, А.Е.* Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998) [Текст] / Под общ. ред. А. Е. Парниса. М.: Языки русской культуры, 2000. (Язык. Семиотика. Культура).

47. *Перцова, Н.Н.* О «звёздном языке» Велимира Хлебникова. // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911-1998. М., 2000. с. 359-384, 815-817.

48. *Поляков, М.Я.* Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика [Текст]/ М.Я. Поляков// Хлебников, В. Творения/ В. Хлебников; Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. – М.: Советский писатель, 1986. С. 5 – 35.

49. Поэзия Серебряного века: Антология [Текст]/ Статьи, предисловия разделов, биографические обзоры, аннотации, справочные материалы, библиография и примечания Б.С. Акимова. – М.: Эксмо. РИЦ Литература, 2007. – 704 с.

50. Русская литература XX века [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 1: 1920 – 1930-е годы/ Л.П. Кременцов, Л.Ф. Алексеева. Т.М. Колядич. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 496 с. – Библиогр.: с.450-496.

51. Русская литература XX века [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1940 – 1990-е годы/ Л.П. Кременцов, Л.Ф. Алексеева. Н.М. Малыгина. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 464 с. – Библиогр.: с. 358-464.

52. Русские писатели и поэты [Электронный ресурс]. – Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. (28304 bytes). - М.: ГПНТБ РФ, 2013. Режим доступа: http://writerstob.narod.ru/termins/1/lir_hero.htm. 16 Jan. 2014 16:31:14.

53. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1 [Текст] / Редакторы-составители Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Советская энциклопедия, 1989. Словарь культуры 20 века.[Текст] / В.П.Руднев – Москва, 1989. - 414с. – Библиогр.: с. 407.

54. *Старкина, С.В.* Велимир Хлебников [Текст]/ под ред. С.В. Старкина. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 339 с. – Библиогр.: с. 300-339.

55. *Степанов, Н.* Велимир Хлебников: Жизнь и творчество [Текст]. – М.: Советский писатель, 1975. – 280 с.

56. *Толич, Д.О.* Авангард как утопическая культура [Электронный ресурс]. – Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр.(28304 bytes).-М.: ГПНТБ РФ, 2013. Режим доступа: http://ka2.ru/nauka/dot_2.html. 26 Jan. 2014 20:11:09.

57. *Хромова, М.А.* Метафоры и сравнения, характеризующие человека, в языке поэзии В. Хлебникова [Текст]/ М.А. Хромова// Творчество В. Хлебникова и русская литература: материалы IX Международных хлебниковских чтений (8-9 сентября 2005 г.). – Астрахань, 2005. – С. 127 – 129. – Библиогр.: с.129.

58. *Черников А.П.* Концепция мира и человека [Текст]/ А.П. Черников - Калуга, 1995. - 232с.- Библиогр.: с.186-190.

59. *Шефнер, В.* Приобщение к профессии [Электронный ресурс]. – Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. – М.: ГПНТБ РФ, 2000. -Режим доступа: http://ruthenia.ru/60s/leningrad/shefner/priob_professe.htm. 28 Nov. 2013 09:38:25

60. *Шульман, Э. А.* Методологический аппарат исследований [Текст] / Э. А. Шульман // Сов. педагогика. - 1998. - № 11. - С. 43-48. – Библиогр.: с. 36.

61. *Эйхенбаум, Б.* О прозе. О поэзии [Текст]/ Б.Эйхенбаум // ТГУ. Сер.2. – 1986. – № 4. – С. 1-4.

62. *Якобсон, Р.О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову [Текст]/ Под. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1995. – 165 с.- Библиогр.: с. 77-85.