

УДК 821.161.1 – 3Хле09

С.А. Тузков

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ПРОЗЫ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Розглядається жанрова структура “надповісті” Велимира Хлебникова “Діти видри”, кожна частина якої є окремим літературним витвором. Оповідь базується на “театральній метафорі” (мотив метаморфоз), що символізує перемогу над часом, яка у свою чергу означає перемогу над смертю.

Ключові слова: *Велимир Хлебніков, театральна метафора, надповість.*

Велимир Хлебников – “Президент Земного Шара” – искал числовые зависимости, дающие возможность предсказывать исторические события; считал Пифагора своим последователем; думал о создании всемирного (“звёздного”) языка; предлагал выделить Исландию единственным местом для войн; мечтал о передаче по радио “вкусового сна”, превращающего воду в вино; представлял себе дома будущего в виде железных решёток с кабинками из стекла; предлагал для уничтожения всех территориальных споров определить, что “площадь землевладения не может быть менее поверхности земного шара”; считал, что проблему питания можно разрешить кипячением рыбных озёр и перевозкой этой ухи в замороженном виде в разные пункты мира; советовал ввести “исчисление труда в единицах ударов сердца”; наконец, декларировал отрицание государств и наций во имя космических судеб человечества. Современники нередко объявляли его сумасшедшим < И. Бунин, Г.Иванов и др. >, но легенда о В. Хлебникове – возможно, самая замечательная легенда русской литературы < легенда об идеальном поэте > – заставляет не только вспомнить об А. Рембо и Ф. Вийоне, но и признать, что “сумасшедшим Хлебников не был, а был безумцем (большая разница) – как Блейк, Гельдерлин, Ницше, Ван Гог и др.” [6, с. 12].

Безумие (= гений) В. Хлебникова – причина недооценки поэта современниками и его посмертного прославления: литературная репутация В.Хлебникова < “поэт для поэтов” > сложилась среди футуристов <В. Маяковский: “Понятные вначале только семерым товарищам-футуристам, они (стихи В. Хлебникова. – С.Т.) десятилетие заряжали многочислиие поэтов” > и утвердилась в эпоху формализма (в 1920-е годы), когда было издано его первое собрание сочинений в 5-ти томах с предисловием Ю. Тынянова, включившее большинство лучших произведений, и появились конгениальные исследования поэтики В. Хлебникова <работы Р.Якобсона и др.>. С тех пор, несмотря на усилия многочисленных исследователей, отношение к В. Хлебникову в околослитературных кругах мало изменилось: он так и не стал “поэтом для читателей”. Многие из них не могут понять даже, хороший ли он поэт: кроме знаменитого “Защиты смехом” (“О, рассмейтесь, смехачи!..”) и заумной жемчужины “Бобэоби пелись губы...”, которые – по определению – не поддаются запоминанию, в массовом читательском

сознании закрепилось, пожалуй, лишь не менее знаменитое < но более традиционное > :

“Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни”.

Всё остальное – в том числе и проза – воспринимается как “алхимия слова”, “экспериментальная заумь”, вызывающая неподдельное восхищение лишь у относительно небольшого числа людей, для которых “велимироведение” стало если не смыслом, то частью жизни. В науке о литературе интерес к творчеству В. Хлебникова за прошедшее столетие не только не угас, но приобрёл со временем качественно новую форму: “Если в начальную эпоху и в особенности для ближайших его сподвижников Хлебников нужен был прежде всего как изобретатель новых поэтических методов, нужен был в набросках, в отрывках <...>, если в последующие десятилетия важны были отдельные произведения и отдельные стороны его творчества – наиболее открытые и доступные для восприятия, то сейчас задача заключается в том, чтобы увидеть художественный мир Хлебникова в его целом. Дело идёт уже не о признании нужности и важности его поэзии, не об оценке его места в истории литературы, а о живом и сознательном п о н и м а н и и” [4, с. 6].

Решению этой задачи посвящены монографии < Б.Леннkvист (1999), X.Баран (2002), И. Романенков (2003) > и многочисленные статьи современных исследователей творчества В. Хлебникова, собранные в тематических сборниках “Поэтический мир Велимира Хлебникова” (1992), “Вестник Общества Велимира Хлебникова” (1996), “Мир Велимира Хлебникова” (2000), в контексте мировой культуры XX века наследие поэта рассматривается на традиционных Хлебниковских чтениях (г. Астрахань). По-прежнему особое внимание литературоведов привлекают проблемы мифо- и словотворчества В.Хлебникова, причём наряду с поэзией немалый интерес вызывает и проза писателя – главным образом, относительно завершённые < насколько вообще понятие канонического текста применимо к ним > прозаические произведения (“Ка”, “Есир” и др.) и, разумеется, такое специфическое явление жанровой поэтики В. Хлебникова, как “сверхповесть”.

Жанровая эволюция прозы В.Хлебникова < от фрагментарных гротесков до “сверхповести” > даёт представление о попытке “гениального графомана” разрешить проблему фабульного повествования. Чёткие < = жёсткие > ориентиры для исследователей жанровой поэтики В. Хлебникова наметил Т. Гриц в статье “Проза Велимира Хлебникова” (1933), – отметив частичную близость В. Хлебникова к прозе раннего футуризма, он указал на своеобразие его литературной позиции:

- **необычность семантического строя:** В. Хлебников “смещает два плана – основной и метафорический, механически сцепляет множество предметных рядов. В результате получается чисто словесный орнамент...”;
- **словотворчество:** сближение фонетически близких, но семантически чуждых слов;

- **архаический стиль:** архаизм В. Хлебникова складывается в сложных гомеровских эпитетах, синтаксических инверсиях и лирических обращениях XVIII века;
- **литературное “славянофильство”:** “он уходит, в поисках темы, к славянской мифологии, к народному эпосу, к фольклорным песням и заклинаниям, к истории...”;
- **воскресение традиции научной прозы:** “свои математические, исторические и филологические изыскания он внедряет в ткань художественного повествования. С позой учёного связаны и его утопии, которые <...> дают не практическое, а чисто поэтическое построение мира”;
- **нарушение жанровых канонов:** “ощущение противопоставленности стиха и прозы почти стирается: проза делается “поэтической”, а стихи прозаичными”;
- **фрагментарность ранних гротескных набросков** вытекает из их внутренних свойств: здесь “нет сюжетного задания, сюжетного осложнения, разрешение которого могло бы дать композиционную завершённость. Хлебников сосредотачивает свой интерес на описании, на стилистике, на внефабульном материале”;
- **“сверхповесть”, или “заповесть”,** складывается из самостоятельных отрывков: “основное жанровое содержание – соединение качественно отличных, самостоятельных кусков. Стихи здесь механически соединяются с повествованием, в повествование внедряются диалогические отрывки”;
- **сложнейшая вещь В. Хлебникова “Ка”:** её сложность происходит “от неканоничности, от свободы обращения со словом, синтаксисом, семантикой, материалом и жанром” [3, с. 231-254].

Следует подчеркнуть, что В. Хлебников намеренно усложняет свой идиостиль < индивидуальный стиль >: главной для него становится проблема времени, – поиски “закона времени” заставляют его не только прибегать, скажем, к “языку чисел”, но и приводят к идеям “метабиоза”, распространяемого на общество, “волн жизни” человечества и объединяющей их “спирали” < “Учитель и ученик”, 1912 >.

Ряд идей статьи “Учитель и ученик” поэт развил в своей первой “сверхповести” “Дети Выдры” (1913) – сплаве прозы и поэзии из 6-ти парусов < частей: в 20-е годы в “Зангези” паруса автор заменит плоскостями, определив жанр “сверхповести” как “зодчество из рассказов”, каждый с “особой верой и особым уставом” [9, с. 473]>. В русской литературе XX века новаторский жанр В. Хлебникова остался многообещающим экспериментом, – отчасти поэтому он не был оценён и филологами: между тем, сверхжанровые новации В. Хлебникова, эти “паруса” и “плоскости”, “сдвиги” на всех уровнях < полиметрия, паронимия, хронотопы со смесью архаического и современного, высокого и низкого >, дают реальное представление о динамике хлебниковского идиостиля. В сущности, “сверхповесть” – своеобразная “энтимемная квинтэссенция” творчества В. Хлебникова, талант которого – по мысли

В. Григорьева – осуществился в виде “нередкой у поэтов, но здесь грандиозной ‘поэтической энтимемы’: понятна тема – неясен мотив; схвачен мотив – загадочны фабула и сюжет; ‘понятие’ слишком похоже на ‘образ’, ‘образ’ – еще больше на ‘понятие’; разобрались в составе и значении старых и новых ‘слов’ поодиночке, прониклись их прелестью – а где связи между системами ‘слов’, ‘чувств’ да и ‘мыслей’? где искать затекстовые смыслы? а как связаны ‘лироэпический субъект’ и ‘эстетическое Я’ автора?” [2, с. 126-172].

Все исследователи и комментаторы отмечают изобилие “тёмных мест” у В. Хлебникова < Р. Дуганов: “...понять его сюжетную мысль можно только в результате тщательного и в первую очередь текстологического вчитывания и вдумывания. И лишь реконструировав композицию и восстановив, таким образом, подлинную плоть этой мысли, мы подойдем к полноценному её восприятию”> [4, с. 215]. Открытая структура “сверхповести”, куда могли включаться в качестве “строительных единиц” самые разнообразные произведения “первого порядка” < стихотворения, поэмы, драмы, проза и даже научные трактаты >, отражает замысел В.Хлебникова создать текст, где *“права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывает к рюмке. Каждая глава должна не походить на другую...”* [8, с. 79].

Цель нашей статьи – обозначить “сюжетную мысль” “сверхповести” В. Хлебникова “Дети Выдры”.

Под общим заголовком “Дети Выдры” В. Хлебников объединил ряд самостоятельных стихотворений, драматических и прозаических вещей 1911-1913 гг.:

в 1-м парусе / проза / использованы космогонические мифы орочей < происхождение мира >;

2-й парус / проза + драма / переносит действие в историческое время: здесь происходит сближение эпох по “принципу качелей” <античность и новое время>;

в 3-м парусе / стихи / воскрешаются легенды о древних славянских племенах (“руссы”) и индийском походе Александра Македонского < переключка с Низами >;

4-й парус “Смерть Паливоды” / проза / – рассказ о гибели казака-запорожца < гоголевская реминисценция >;

в 5-м парусе “Путешествие на пароходе” / стихи + драма / – парафраза гибели “Титаника” (1912), в которой поэт увидел одно из звеньев в цепи прошлых и будущих мировых катастроф <теория “законов времени”>;

6-й парус “Душа Сына Выдры” / стихи + драма / завершает его размышления об историческом развитии человечества < тема судьбы >.

Открытость жанрово-стилевой и композиционной структур “Детей Выдры” – прозу сменяют стихи, которые, в свою очередь, вытесняются драматизированными фрагментами, – не мешает воспринимать “сверх-

повесть” В. Хлебникова как целостное произведение, отразившее его мироощущение. Здесь сделана попытка обозначить ключевые – с позиции сформулированной чуть позже теории “независимого государства времени” (лишённого пространства) < “Труба марсиан”, 1916 > – вехи в процессе исторического развития человечества < от “первых дней земли” до современности >, и “принцип монтажа”, на основе которого строится повествование, представляется, если не единственно возможным, то вполне логичным: *“Чёрные паруса времени, шумите!..”* < “Труба марсиан” > [9, с. 602].

Четыре фрагмента **1-го паруса** связаны единым сюжетом: орошонские мифы о трёх солнцах (Ср.: в повести “Око” сестра жалуется на равнодушные брата: *“Он всё поёт о каких-то двух солнцах, убитых предком. Будто они упали в море и погасли, а третье осталось, и всем стало легче жить...”* [9, с. 509]) и Выдре < Матери Мира > включаются в контекст древнегреческого мифа о Прометее, который спас человеческий род, принеся людям огонь и обучив их различным видам искусства < зодчеству, мореплаванию, чтению, письму, медицине и др. >. Описание “первых дней земли” даётся в ремарочном стиле < фиксируются только зрительные и моторные образы, все глагольные формы – в настоящем времени >: *“Крупный морской песок. Рёбра кита чернеют на берегу. Морские кони играют в волнах <...> Небо тёмно-серое. Дочь Выдры окутана волосами до ног. Дождь. Письма молнии. Прячась от неё, они скрываются в пещере. Небо темнеет. Крупные звёзды. Град. Ветер. Площадь пересекает чёрный **самобег** (Выделено мной. – С.Т.) <...> **Бородатый людоконин** (Выделено мной. – С.Т.), с голубыми глазами и копытами, проходит по песку. Муха садится ему на ухо; он трясёт тёмной гривой и прогоняет. Она садится на круп, он поворачивается и задумчиво ловит её рукой”* [9, с. 432]. По сути, 1-й парус “Детей Выдры” – пантомима в ремарочном стиле, своеобразный камертон для читательского восприятия всего произведения: лейтмотив “игры” < игра в театре, игра в мяч, игра в шахматы, игра в слова >, связанный со *“свечой именем разум в подсвечнике из черепа”* [9, с. 433], делает иллюзию реальной, а реальность – иллюзорной.


Мотивам игры, театра синонимичны временные сдвиги в повествовании < впервые в третьем фрагменте 1-го паруса, затем – во 2-м парусе и т.д. >: овладение “мерой мирового времени” – *summit bonum* < высшее благо >, по В. Хлебникову. Атрибуты “нового времени” < автомобиль, шуба, сумка, одеяла, пуховая шляпа, голубой чепец > на морском берегу в “первые дни земного быта” не выглядят анахронизмом, – скорее сцена отъезда Детей Выдры на “самобеге” < = путешествие во времени > воспринимается как режиссёрский ход в авангардной постановке классической пьесы < = “*dues ex machina*” >. “Театральность” повествования обнажается уже в четвёртом фрагменте 1-го паруса, где ремарочному стилю временно возвращается присущее ему в поэтике драмы подчинённое, чисто служебное значение:

“Поднимается занавес – виден **зерцог** (театр < выделено мной. > – С.Т.) Будетлянин, ложи и ряд кресел. Дети Выдры проходят на свои места, в сопровождении человека в галунах. **На подмостках охота на мамонта**” [9, с. 432], – но в описании представления ремарочный стиль вновь приобретает полновесное значение (“Бивни, жёлтые, исчерченные трещинами, эти каменные молнии, взвились кверху. Как меткая смерть, носится хобот в облаках пыли. В маленьких очах, с волосатыми ресницами, высокомерие” – 9, с. 432). Завершается этот повествовательный фрагмент рифмованным четверостишием – своеобразной эпитафией убитому на охоте <= **войне** > мамонту < = **врагу** >, открывшему бесконечную череду смертей < = **убийств** >.

Во **2-м парусе** “сдвиг времён”, причудливая смесь метафор и мифологических видений < “Горит свеча именем разум...”, “На снежных вершинах туземцы молитв...” и т.п. > производит сюрреалистическое впечатление. Этот полустраничный фрагмент – гениальная миниатюра В. Хлебникова – воспринимается как маленький шедевр, квинтэссенция его идиостиля. Здесь, во-первых, в прозаический текст включается драматический диалог, то есть создаётся своеобразное “удвоение” “театральной метафоры”. Заключительный абзац (“На всё это внимательно смотрели Дети Выдры, сидя на галёрке, приехавшие с морского берега, ещё нося на щеках морскую пыль” – 9, с. 433), с одной стороны, ещё более укрепляет её в сознании читателей < “возводит в куб” >, а с другой стороны, связывает на сюжетно-ассоциативном уровне эту часть “сверхповести” с третьим фрагментом 1-го паруса: героини “театра В. Хлебникова” – одновременно и зрители, и актёры, за игрой которых наблюдают другие зрители, также играющие свои роли в непрерывно идущей на подмостках Времени “сюрреалистической” пьесе-жизни, сюжет которой – по В. Хлебникову – повторяется на разных витках временной спирали в математически точном соответствии с определёнными числовыми закономерностями, согласно найденной им формуле “законов времени”. Во-вторых, если “временные сдвиги” в “сверхповести” В. Хлебникова сближают отдалённые во времени события одного ассоциативного ряда < **смерть Ахилла** (ахиллесова пята – уязвимая точка) – **учение Р. Босковича** (атом – точка) >, то символика “светотени” < “шар, бросающий на всё шар чёрной тени” >, напротив, обнаруживает вариативность, множественность смыслов каждого события < “принцип качелей” = “игра в мяч” >. Наконец, в-третьих, гомеровская реминисценция (“Наверху Олимп бросал взволнованно прочувствованные слова на чашку весов, оживлённо обсуждая смерть и час Ахилла” – 9, с. 433) вводит в повествование тему судьбы, рока, с которой связана основная идея В. Хлебникова – преобразование мира < в Ладомир > через постижение тайн числа и слова. Мотив метаморфозы < В.Марков: “Хлебникову мало метафоры. Метафора ещё не ‘преображает’, она только ‘выражает’. Поэтому он берёт метаморфозу” [6, с. 18] > реализуется во 2-м парусе

б у к в а л ь н о: греческий Олимп с олимпийскими богами < “снежный зверинец” > заволакивается облаками и < в “тени атома” > “становится нашей Лысой горой с одной ведьмой” [9, с. 433].

Символика этой метаморфозы “зашифрована” в графическом рисунке реплики Будетлянина (“Гар, гар, гар! Ни, ни, ни! Не, не, не!..” – 9, с. 433), имитирующей звуковой ряд первого стиха гомеровской “Илиады”. По В.Хлебникову, “простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни” [с.622]. Отталкиваясь от азбуки “звёздного или заузного языка” < “игра голоса вне слов” >, где “Г значит наибольшие колебания, вышина которых направлена поперек движения, вытянутые вдоль луча движения. Движения предельной вышины”, а “Н значит отсутствие точек, чистое поле” [9, с. 622], несложно восстановить графический рисунок “заузной” фразы Будетлянина (= “волны времени”):

, – и увидеть в ней “закон рождений подобных людей” < = “Размером Илиады решается судьба Мирмидонянина” >.

В хронотопе **3-го паруса** также несколько пространственно-временных измерений:

* небольшой прозаический зачин < в ремарочном стиле > отправляет читателя вслед за героем < *alter ego* автора > из современности (“Сын Выдры думает об Индии на Волге...” – 9, с.433) в X век, когда Берд’а подверглась нашествию руссов (“Сын Выдры слетает с облаков, спасая от руссов Нушабэ и её страну” – 9, с. 433);

* центральная часть поэтического фрагмента < “текст в тексте” > – парафраза поэмы Низами “Искандер-намэ” (XII век): её слагает и поёт под размеренный ритм идущих в караване верблюдов Иблан < вероятно, контаминация имени арабского путешественника X века Ибн-Фадлана >;

* обрамление – рассказ о смерти старого индийца и чудесном освобождении русса-ушкуйника < вора, по обычаю руссов подвешенного на дерево >.

Одновременность разновременных отрезков в повествовании ведёт к “вневременности” автобиографического героя В.Хлебникова – Сына Выдры: “... зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски” < “Труба марсиан” > [9, с. 603]. Его путешествие под “парусами времени” – развёрнутая метафора: поиск связующего начала, единства времён. Идеал В.Хлебникова – неделимость мира, “мировой лад” < = “Ладомир” >. Война и смерть, по В. Хлебникову, – нарушение миропорядка. Воинственности руссов (“Песня битв – удар весла, / Буря руссов принесла” – 9, с. 434), совершающих жестокие набеги на прикаспийские земли, в центральной части 3-го паруса противостоит “дух Александра Великого”. Но если у Низами образ Искандера идеализирован < ему приписывается стремление объединить все народы в единое государство >, то у В. Хлебникова “призрак полководца” несёт миру не жизнь, а смерть: у Низами – предводитель руссов Кентал

признаёт власть Искандера; у В. Хлебникова – он погибает, а руссы спасаются бегством.

Описание смерти Кентала: *“И пал Кентал. / Но долго мчался наяву, / Прижав к коню свою главу, / С своим понишим кистенём / И сумасшедшим уж конём. / И нёс его конь, обнажая резцы, / Сквозь трупы, сквозь сонмы смущённых людей, / И руссы схватили коней под уздцы, / И мчались на отмель, на парус ладей”* [9, с. 435], – “эмоциональный взрыв” в структуре повествования. За ним следует лирическое отступление < резюме >, завершающее центральную часть поэтического фрагмента: *“В путях своих велики боги, / Арабы мудры и мирны / И наблюдают без тревоги / Других избранников войны.”* [9, с. 435]. Здесь важно подчеркнуть, что мудрость < = невоинственность > арабов воспевают не автор, а Иблан, – авторская позиция < “воин будущего” > заявлена в обрамлении.

Сюжетные ситуации центральной части < Искандер – Кентал > и обрамления < старый индеец – русс-ушкуйник > перекликаются: их сближают возобновившиеся на новом витке временной спирали < “волны времени” > разбойничьи набеги руссов. В остальном следует говорить не о синонимии, а об антонимичности центральной части и обрамления, поскольку в обрамляющей части встреча представителей двух разных народов завершается иначе: умирающий индеец преодолевает враждебность < = смерть >, подарив жизнь руссу-ушкуйнику: *“Не дорожу дней горстью малою, / Его же новым веком жалую”* [9, с. 436].

Азиизм В. Хлебникова: “В ‘Детях Выдры’ я взял струны Азии <...> Отдельные паруса создают сложную постройку, рассказывают о Волге как о реке индоруссов и используют Персию как угол русской и македонской прямых...” < “Свояси”, 1919 > [9, с. 36], – основан на убеждении, что Восток – колыбель мира. Но у В. Хлебникова отсутствуют черты снобизма, – в его “зачеловеческих снах” интерес к Востоку сливается со славянофильством, а зерно славянской культуры чудесным образом прорастает “надгосударством звезды” < “Воззвание Председателей Земного Шара”, 1917 > [9, с. 611]. Мифотворчество В. Хлебникова связано с увлечением славянской мифологией и историей, народным эпосом: отсюда его близость к А. Ремизову, а их обоих – к Н. Гоголю. Среди гоголевских аллюзий и реминисценций в произведениях В. Хлебникова выделяется **4-й парус** “сверхповести” “Дети Выдры” – “Смерть Паливоды” – несомненный шедевр хлебниковской прозы: он перекликается с эпической поэмой Н. Гоголя “Тарас Бульба”, единственной в своём роде в русской литературе. Подобно Н. Гоголю, В. Хлебников изображает запорожских казаков рыцарями удачи, силы, красоты, удали: *“Славную трубку раскурили тогда воители. Казалось, казацкий меч сорвался с чьих-то плеч и плясал гопака по всей стране. На обратном пути довольные, шутя и балагуря, плыли казаки; гребли весело и пели. Пел и Паливода. Не думали они о*

том, что близка смерть для многих храбрецов. Да и была ли бы возможна эта жизнь, если б они задавали судьбе эти вопросы!” [9, с. 438]. Но если Н.Гоголь пишет “патриотическую книгу”: автору русской “Илиады” чужды все, кто не разделяет его веры в Россию < “Вера в Россию, по Гоголю, – это и есть вера в Бога” [1, с. 188] >, – то в “запорожском парусе” В. Хлебникова в центре внимания оказывается вопрос “... о посмертном существовании, и о том, как можно преодолеть страх перед смертью, как сделать смерть осмысленным и, может быть, даже творческим моментом жизни” [5, с. 10].

Следующий – **5-й парус** < “Путешествие на пароходе” > складывается из нескольких драматизированных фрагментов:

- разговор между Будетлянином и пассажирами парохода (1) ;
- разговор между шахматными фигурами во время игры (2) ;
- разговор между Детями Выдры и Утёсом-Прометеем (3).

Текст 1-го фрагмента не разбит на реплики, что существенно усложняет читательское восприятие: нить диалога то и дело ускользает < ~ рвётся >, но мысль В. Хлебникова всё время возвращается к проблеме математического определения исторических закономерностей (“Идёт число на смену верам” – 9, с. 443), к темам смерти и судьбы < “рока” >, которые трактуются с противоположных точек зрения – “**изобретателей**” и “**приобретателей**” < “Труба марсиан” >. Главным своим открытием В. Хлебников считал “основной закон времени”, – его поиски заняли у него практически всю жизнь < с мая 1905 г. по ноябрь 1920 г. >: ранняя редакция (1912) – подобные события разделяются отрезками времени кратными 365 ± 48 ; окончательная редакция (1920) – через 3^n дней событие превращается в противособытие, т.е. победа сменяется поражением, а через 2^n дней – положительный сдвиг, событие “усиливает свои числа” < “Всем! Всем! Всем!”, 1921 > [9, с. 635]. Не вдаваясь в анализ этой теории – ей посвящено достаточное количество научных работ, – отметим только, что она демонстрирует “зеркальность” присутствия смерти в человеческой жизни. По В. Хлебникову, жизнь вторгается на территорию смерти: законы времени < симметрия во времени: 365 лет – “год богов” > позволяют “проводить прямую кратчайшего пути к той или другой точке будущего, а не идти сложной извилистой дорогой обманчивой погони за настоящим” [9, с. 640]. Фрагмент завершается “гимном Будетлянину”: “... меж вечерних и звёздных колёс / Ты один восстаёшь на утёс” [9, с. 444].

Во 2-м фрагменте В. Хлебников вновь обращается к “театральной метафоре”: здесь, сцена – поле шахматной доски; действующие лица – шахматные фигуры < Пешки, Ферзь, Конь >; действие – шахматная партия < сражение двух армий >; игроки – Дети Выдры. Все реплики произносят белые фигуры – они воинственно-агрессивны и уверены в победе (“Мы люди войны и удара...” – 9, с. 444), но побеждают “молчаливые чёрные”. Исход сражения предопределён не логикой “людей войны” (“Главным украшением своей законречи они считали

дуло ружья <...> *Красноречие своих законов они смешивали с красноречием выстрелов...*” – 9, с. 635), а логикой “законов времени” (“...какие можно не слушать, но нельзя ослушаться” – 9, с. 635), логикой “рока”, что подтверждается единственным восклицанием чёрных-победителей: “Зирин! Зирин!” < = к звёздам ? >.

Третий фрагмент 5-го паруса предваряет небольшая интермедия “Игра на пароходе” < Сын Выдры придумывает игру в слова: “Сколько скуки в скоке скалки! / О, день и динь, и дзень! / О, ночь, нуочь и ничь!” [9, с. 446-447], – в сочетании слов русского, украинского и белорусского языков он видит модель будущего языкового единства всего человечества >. За интермедией следует основная часть – “Морское путешествие”: здесь в центре действия оказывается символический образ Утёса-Прометея, в европейской традиции олицетворяющий идеал “единого свободного человечества” < или – по В. Хлебникову – “человечество, верующее в человечество” > : “Пусть знает старый властелин, / Что с ними я – детьми долин, / что угрожать великолепию / Я буду вечно этой цепью” [9, с. 447]. Дочь Выдры, вернув Прометею свободу (ремарка: “Освобождает его, перерезая, как черкешенка, цепь. Пушкин” – 9, с. 448), возвращает человечеству веру в себя, веру в возможность изменить этот мир, стоящий на грани гибели: тонущий пароход < аллюзия на гибель Титаника = символ европейской цивилизации > – знак завершения одного из временных циклов “начала / паденья” государств.

По В. Хлебникову, современный мир открыт для перемен: “...я думал: потоп и гибель Атлантиды была или будет? Скорее я склонен был думать – будет” < “Мы и дома”, 1915 > [9, с. 602]. Поиск гармонии < “Ладомира” > он продолжает в **6-м парусе** < “Душа Сына Выдры” >, где с образом Утёса-Прометея рифмуется образ острова-Хлебников < “**остров высокого звёздного духа**” – [9, с. 453] >. Видимо, герои этого паруса < Ганнибал, Сципион, Святослав, Пугачёв, Ян Гус, Ломоносов, Разин, Коперник etc > могут быть рассмотрены как своего рода “невоплощённые души”, обитающие в “минус-пространстве”, на Х-территории между жизнью и смертью. Возможно, они – лишь различные ипостаси авторского сознания, исследующего “почву материка времени” [9, с. 603].

Итак, в “сверхповести” “Дети Выдры” через оппозицию “жизнь / смерть” В. Хлебников воплощает своё представление о Едином Космосе, где всё пребывает во всём, – жизнь ведёт к смерти, которая становится необходимым условием появления новой жизни < архетипическая модель “смерти – возрождения” >: “...мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия” < “Наша основа”, 1919 > [9, с. 631]. Исследователи, рассматривающие феномен смерти в художественном мире В. Хлебникова, отмечают связь его мироощущения с восточной идеей вечного круговорота, с

буддйськими и индустськими представленнями о реинкарнации, “колесе рождений” [7, с. 179-184]. Идея о множественности посмертных воплощений оформляется в жанрово-композиционной структуре “сверх-повести” В. Хлебникова: герои отдельных парусов – лишь различные ипостаси Сына Выдры < Будетлянина >, обладающего способностью свободного движения во времени вперед и назад. Его появление во всех парусах < кроме 4-го – “Смерть Паливоды” > не только усиливает “театральную иллюзию” < принцип “всё действие – только игра” >, но и символизирует “победу над временем”, которая автоматически подразумевает “победу над смертью”.

1. *Вайль П., Генис А.* Русский Бог // Звезда. – 1992. – № 1.
2. *Григорьев В.* Велимир Хлебников // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 34.
3. *Гриц Т.* Проза Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911-1998. – М., 2000.
4. *Дуганов Р.* Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Сов. писатель, 1990.
5. Идея смерти в российском менталитете. – СПб., 1999.
6. *Марков В.* О Хлебникове (попытка аполгии и сопротивления) // Хлебников В. Собрание сочинений: В 3 т. – СПб.: Академический проект, 2001. – Т.1.
7. *Пашкин Д.* Феномен смерти в художественном мире Велимира Хлебникова: К постановке проблемы // Вестник Тюменского гос. ун-та. – Тюмень, 2002. – № 2.
8. *Степанов Н.* Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. – М.: Сов. писатель, 1975.
9. *Хлебников В.* Творения. – М.: Сов. писатель, 1987.

Summary

The article highlights the genre structure of V.Khlebnikov’s “extra-tale” “The Otter’s Kids”. Every part of it is a separate literary work. The narration is based on the “theatre metaphor” (metamorphosis motif). It symbolizes the victory over the time which in its turn means the victory over the death.

Key words: V.Khlebnikov, extra-tale, theatre metaphor.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2006