

Е.О. МАЛИНОВСКАЯ

СКВОЗНЫЕ МОТИВЫ ПЬЕСЫ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ГОСПОЖА ЛЕНИН» (1909, 1912)

Анализируются мотивы молчания, жизни и смерти в пьесе Велимира Хлебникова «Госпожа Ленин» (1909, 1912), определяются как организующие и рассматриваются на стыке литературоведения и психоанализа.

The article is devoted to the motive structure analysis of Velimir Khibnikov's play «Madam Lenin» (1909, 1912). The motives of silence, life and death are defined here as organizing and are considered at the junction of literary criticism and psychoanalysis.

Велимир Хлебников – уникальная фигура в поэзии XX в., «самое имя Хлебников все еще окружено легендами, мифами и недомолвками» (Григорьев 1986, 3). В разное время к его творчеству обращались Р. Якобсон (Якобсон 1921), Г. Винокур (Винокур 1924), О.Э. Мандельштам (Мандельштам 1928), Б. Лившиц (Лившиц 1933), Н. Харджиев (Харджиев 1975), Н. Степанов (Степанов 1975), Х. Баран (Баран 1993 и др.), Д. Самойлов (Самойлов 1982), В. Григорьев (более десятка работ), К. Кедров (Кедров 1982), Н. Берковский (Берковский 1985), Р. Дуганов (Дуганов 1990) и др.

В трактовках хлебниковского наследия акцентируется внимание на отдельных аспектах поэтики, тематическом многообразии, особенностях словоупотребления и словообразования. Однако, по справедливому замечанию О.А. Седаковой, нередко с Хлебниковым «связываются – заслоняя его уникальность – проблемы, которые относятся вовсе не к Хлебникову, а к широчайшему кругу явлений поэзии XX века» (Седакова 2000, 569).

Драмы Хлебникова практически не привлекают к себе должного внимания исследователей, тем не менее они являют собой яркие литературные опыты, в которых отражена сложная система взглядов поэта. Драматические произведения Хлебникова представлены семью пьесами: «Снежмочка» (конец 1908), «Чертик» (1909), «Маркиза Дзэес» (конец 1909, 1911), «Госпожа Ленин» (1909, 1912), «Аспарух» (1911), «Мирсконца» (1912), «Ошибка Смерти» (23 ноября 1915). Трактовка хлебниковских драм во многом затруднена расплывчатыми представлениями о его философско-эстетической позиции, своеобразии стиля и словообразования. Необходимо отметить общие особенности драматургии Хлебникова. Утверждение о том, что драма как род литературы изначально предназначена для постановки на сцене, сложно отнести к драматургическим экспериментам Хлебникова, поскольку все в них необычно: и действующие лица, и место действия, и условия, в которых живут персонажи. Даже ремарки, служащие источником дополнительной информации для режиссера и актеров, у Хлебникова могут концентрировать больше смысла, чем всё действие, и подчиняться общему игровому началу.

Размеры хлебниковских драм варьируются, но почти всегда они очень малы: «Маркиза Дзэес» занимает 12 страниц печатного текста, «Снежмочка» – 11, «Аспарух» – всего 5» (Дуганов 1990, 179). Однако, несмотря на свою сжатость, порой сбивчивость, драмы Хлебникова крайне насыщены смыслами. Почти каждое слово становится носителем и выразителем определенной идеи. Вообще слово в хлебниковской драме может персонализироваться и воплощаться в лицах и положениях, «оно как бы выходит из себя – в жест, в персонаж, в сюжет. И весь драматический мир здесь вырастает из слова и воспроизводит его структуру. <...> это и г р о в о е с л о в о» (Дуганов 1990, 192). Такое игровое слово по своей сути связано с природой, «и в этих стихийных играх слова с природой и природы со словом, как бы воскрешающих те блаженные времена, когда «сам язык был частью природы», Хлебникову, вероятно, чудилось какое-то откровение глубинной природы драматического слова, исконной его сути» (Дуганов 1990, 193).



Относительно сюжетов хлебниковских драматических произведений можно сказать, что иногда они имели историческую основу («Аспарух»), но чаще как будто «вырастали» из слова («Ошибка Смерти»): Хлебников выделял определенное слово (например, «смерть»), затем исследовал его, что и приводило к созданию драмы. Слово, значение которого предельно обобщалось, возводилось до уровня концепта. Это находило отражение в мотивной структуре произведений Хлебникова: концепты жизни, смерти, судьбы рассматриваются исследователями как основные в творчестве «будетлянина». В драматических произведениях Хлебникова эти мотивы представлены не только на смысловом, но и на формальном уровне, поскольку Смерть, Судьба нередко являются действующими лицами. Такая персонификация слова не случайна: в соответствии с философско-эстетической позицией поэта слово – не просто семантически нагруженная звуковая оболочка, а автономная значащая сущность. *«Позитивная идея Хлебникова – вернуть слову его эстетическую, выразительную функцию, пробудить уснувшие в нем и рождать новые смыслы»* (Михайлов 1990, 50).

Персонифицированное слово нужно было поместить в соответствующие драматические миры, которых было множество: загробный (царство мертвых) в «Ошибка Смерти», геродотовская Скифия в «Аспарухе», декадентский Петербург в «Маркизе Дзэс», сказочный лес в «Снежимочке» и даже безумное сознание в качестве драматического мира в «Госпоже Ленин». Все разнообразие миров, однако, не указывало на хаотичность и неупорядоченность общего драматического мира, а, напротив, было своеобразной художественной попыткой преодолеть множественное, раздробленное и алогическое состояние действительности. Представляется верным мнение исследователя Е.П. Беренштейна, что *«для Хлебникова непосредственное драматургическое многоголосье принципиально значимо, поскольку оно дает возможность явить семантическую объемность расширяющегося космоса»* (Беренштейн 2001, 96–97).

Мотивы жизни и смерти могут проявляться в хлебниковских драмах не только в их персонификации, но и в изображении автором их «взаимоотношений». «Будетлянина» интересуют причины умирания человека. Один из таких случаев наглядно представлен им в драме «Госпожа Ленин» (1909, 1912), где необычны уже сами действующие лица: Голоса Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Сознания и др. В указании на время и место действия в драме отражен своеобразный хронотоп, присущий только миру произведений Хлебникова.

Все названные Голоса, сочетаясь, представляют собой внутренний мир г-жи Ленин. В начале второго действия читатель догадывается, что рубашка, холодный узел которой встречают пальцы г-жи Ленин, никакая иная, как рубашка смиренная, и что сама г-жа Ленин находится в сумасшедшем доме. В тексте практически нет реплик от ее имени. Говорят, спорят, соглашаются друг с другом Голоса ее чувств и ощущений, наличием которых она причисляется к легиону Homo sapiens. Но, в отличие от обычных людей, процесс мышления у г-жи Ленин происходит отчетливо, чуть ли не раскладываясь «по полочкам». Нет бессвязного потока мыслей, все они формулируются и конкретизируются, изначально отшлифованы, у каждой своя понятная форма. Вяч. Иванов отметил, что *«степень сжатости и точности передачи ее (госпожи Ленин. – Е. М.) ощущений едва ли находят себе равных в драматургии XX века»* (Иванов 2001, 274). Интересно, что каждый Голос свято блюдет «область» проявления своей деятельности: идет одно-стороннее, в рамках своей «специализации» отражение действительности. Хлебников приоткрывает перед читателем завесу во внутренний мир человека, который практически невозможно представить на сцене, тем более что действие (если это можно так назвать) – скрытое, внутреннее; действующие лица – только Голоса (функции их – слова, а не поступки, движение), и нуж-

но принять во внимание, что они вовне не прорываются, они – внутри, и их не слышно. Отметим, что дословно в тексте приведено только 9 (девять) фраз, причем г-жой Ленин произнесена только одна (имеются в виду фразы, произнесенные во «внешней» жизни).

Молчание – один из организующих мотивов драмы. Если г-жу Ленин представить на сцене, «выключив» все ее внутренние Голоса, то зритель практически ничего не увидит, не услышит и не поймет. При существующих сценических возможностях «Госпожу Ленин» (как и любую авангардистскую пьесу) практически невозможно представить на сцене, во всяком случае, невозможно представить адекватно авторскому замыслу. Пьеса до сих пор не поставлена. Вероятнее всего, это дело будущего.

Голоса Рассудка и Воли диктуют г-же Ленин это молчание («Голос Рассудка. Оно (лицо врача) делает вид, что извиняет молчание, но я не отвечаю». «Голос Рассудка. Пускай говорит. Он не получит ответа». «Голос Воли. Но всё же слово не будет произнесено. Нет». «Голос Сознания. Буду молчать» (Хлебников 1986, 414)). Это молчание внешнее, зато в сознании идет напряженная работа, анализ происходящего, в результате чего вырабатывается определенная установка, отношение к «внешней» жизни.

«Г. Разума. Здесь страдают. Зло есть, но с ним не борются.

Г. Сознания. Мысль победит. Ты, одиночество, спутник мысли. Нужно избегать людей.

Г. Воли. Я молчу, я избегаю других» (Хлебников 1986, 415–416).

Драма привлекала внимание не только литераторов, но и психологов. «Поиск “бесконечно-малых”, или смысло-созидающего минимума художественного текста, был характерной чертой русского искусства 1910-х гг. Причины этого явления надо искать несколькими десятилетиями раньше, и связаны они с успехами точных наук. <...> Во второй половине 19-го века возникает новая отрасль знаний – экспериментальная психология» (Старкина 1995, 461), у истоков которой стоял немецкий ученый Вильгельм Вундт.

С. Старкина считает, что эта драма также представляет собой поиск наималов, наималов человеческой души. Но произведение Хлебникова относится все же не к области исследований психофизиологии, а к сфере литературы (ср. с характеристикой замысла пьесы самим Хлебниковым во «Своих»: «В “Госпоже Ленин” хотел найти “бесконечно-малые” художественного слова» (Хлебников 1986, 37)). Поэта привлекает прежде всего функция слова в выражении человеческой мысли. «Понимание Хлебниковым художественного слова приближается здесь к символистскому, в частности – к метерлинковскому, так как важно не само слово и связанный с этим словом комплекс представлений и чувств, но то, что стоит за ним в метафизическом плане» (Старкина 1995, 465). Автор статьи приходит к выводу, что «...драму Хлебникова можно понять как доведенную до логического конца метерлинковскую – и символистскую доктрину молчания» (Старкина 1995, 466).

Итак, **одиночество и молчание** («Silentium!») возведены в ранг жизненных кредо, ими г-жа Ленин отмежевывается от окружающих. Намечается внешний конфликт (г-жа Ленин и весь остальной мир), который углублен и личной драмой (внутренний конфликт) – несоответствием внутренней жизни (полновесной, полнокровной) и ее скудных внешних проявлений, – постепенно дошедшей до апогея и увенчавшейся смертью как неизбежной, нормальной в таком случае, развязкой.

«Мировое зло», с которым «не борются», окружает г-жу Ленин, оно прорывается в ее мир и определяет дальнейшую ее судьбу. Люди так некстати входят в жизнь героини, нарушают определяющую ее тишину и царящий там сумрак (восклицания «Держи за голову, возьми за плечи! Неси! Идем!» по-

добны крикам грузчиков в порту и вносят диссонанс в сокровенное течение мысли г-жи Ленин).

Хотя в авторской ремарке отмечено: «Сумрак. Действие протекает перед голой стеной», но вряд ли это указание места и условий действия. Сумрак помогает понять то, что происходит в сознании г-жи Ленин, окрашивает все в приглушенно-интимные тона, характеризует ее общее состояние. В природе сумрак – это время, предшествующее ночи, когда все живое отходит к благодатному сну, жизнь замирает и особенно ясно будет слышен любой шорох, нарушающий тишину. В сумраке души г-жи Ленин, отгороженной от «нормального» мира «голой стеной» (метафора), нет места восприятию человеческого голоса как чужого, так, видимо, и своего собственного (г-жа Ленин так редко что-то произносит вслух). Уверенность в том, что мысль победит, при условии одиночества и отсутствия вокруг людей и рождает ее упорное молчание, что является следствием противоборства героини со всем окружающим миром. Хлебниковым не указаны причины такого ее поведения, но их следствие (коим является вообще состояние г-жи Ленин) довольно мрачно. Оно совершенно не сопоставимо с нормальной жизнедеятельностью обычного человека, сознание которого не диктует уединения и мышления в одиночестве.

Подтверждение того, что смерть г-жи Ленин (при всем ее в принципе здоровом мышлении) неизбежна, можно почерпнуть из самого текста. Если еще раз вернуться к образу сумрака и спроецировать его из жизни природы на жизнь человеческую, можно сказать, что ночь, которая следует за ним в природе, отличается от той ночи, которая непременно наступит после такого состояния в душе человека. Во втором случае эта ночь – смерть. И скорее всего, врач Лоос выступает здесь ее знаменем, предвестником. В пьесе описан его последний визит («Голос Рассудка. Он не придет сюда больше...»), на свое «Надеюсь» он не получает ответа и уходит.

Есть и еще одна причина смерти г-жи Ленин. На первый взгляд, она делает все, что захочет, ее поступки идут вразрез с поведением людей. Но она несвободна. Жесткий контроль всего этого хора голосов над ней («Отвечать!», «Не слушай...», «Необходимо подать ему руку...» и т. д.) не всегда дает возможность проявиться ее «я», ведь Голос Сознания, Голос Рассудка – это еще не г-жа Ленин. Например, в действии первом все реплики Голоса Рассудка – от 1-го лица, а когда речь идет о г-же Ленин, то появляются формы глагола 2-го лица ед. ч., местоимение *ты*. А как же можно нормально, безболезненно существовать, если прислушиваться не к одному, а к целым 15-ти Голосам и неукоснительно выполнять распоряжения хотя бы половины из них?! Такая несвобода г-жи Ленин и находит единственный выход – смерть.

«Быть – значит общаться диалогически. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия» (Бахтин 1963, 338–339). Вот еще одно подтверждение такого исхода. Г-жа Ленин живет как будто в безвоздушном пространстве, не имея никаких присутствующих человеческой природе порывов и стремлений. Она уже, по сути, не жива. Отъединившись, замкнувшись в себе, г-жа Ленин гибнет, не испытывая потребности в каком бы то ни было диалоге (см. вышеприведенную цитату). Правда, можно утверждать, что здесь наличествует диалог внутренний. Но в этом-то и заключается своеобразие хлебниковского драматического метода: то, что можно назвать внутренним диалогом, оказывается полилогом 15-ти Голосов, возникших в результате «расщепления сознания на отдельные элементы» (Дуганов 1990, 200). Каждый из этих Голосов – самостоятельное действующее лицо, а г-жа Ленин – это место действия. Поэтому «общение» г-жи Ленин и ее сознания назвать диалогом никак нельзя, как нельзя так определить «общение» героя любой пьесы с домом, квартирой, дворцом, отелем и т. д., где происходит действие. Связи между внеш-

ним и внутренним мирами расщепляются, разрушаются, и все это начинает существовать само по себе, отдельно, что ведет к гибели погруженного в себя сознания.

Таким образом, мотивы молчания, одиночества, жизни и смерти являются организующими в пьесе «Госпожа Ленин».

ЛИТЕРАТУРА

- Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сб. / Авториз. пер. с англ. М., 1993.
- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Беренштейн Е. П. Типы культуры в пьесе Велимира Хлебникова «Маркиза Дэзес» // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. Вып. 2. С. 96–104.
- Берковский Н. Я. Велимир Хлебников // Берковский Н. О русской литературе. Л., 1985.
- Винокур Г. О. Хлебников // Русский современник. М., 1924. № 4.
- Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.
- Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.
- Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.
- Иванов Вяч. В с. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 263–278.
- Кедров К. «Звездная азбука» Велимира Хлебникова // Литературная учеба. 1982. № 3.
- Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933.
- Мандельштам О. Э. О поэзии: Сб. ст. Л., 1928.
- Михайлов А. А. Мир Маяковского: Взгляд из 80-х. М., 1990.
- Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. 2-е изд., доп. М., 1982.
- Седякова О. А. Контуры Хлебникова. Некоторые замечания к статье Х. Барана // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 568–584.
- Старкина С. Драма В. Хлебникова «Госпожа Ленин» в свете экспериментальной психологии В. Вундта // Russ. lit. Amsterdam, 1995. Vol. 38. № 4. С. 461–472.
- Степанов Н. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.
- Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове // День поэзии 1975. М., 1975.
- Хлебников Велимир. Творения. М., 1986.
- Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Виктор Хлебников. Прага, 1921.

Поступила в редакцию 05.03.2002.

Елена Олеговна Малиновская – аспирантка кафедры русской литературы. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Г. Л. Нефагина.

С.Ю. ЛЕБЕДЕВ

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ КАК «СУБЪЕКТ РАЗВЕРТЫВАНИЯ» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА

По-новому рассматриваются такие литературоведческие понятия, как «повествование» и «повествователь», а также представлена оригинальная типология субъектов повествования в художественном произведении.

In this article a new approach to the literary terms «narrative» and «narrator» is offered; original typology of narrative subject in literature is represented.

В науке о литературе до сих пор нет четкого определения понятий «повествование» и «повествователь». Современные исследователи сходятся во мнении, что «образ автора и структура повествования являются сегодня едва ли не центральными проблемами литературоведения» (Манн 1994, 431) и что «в доступной нам литературе не только отсутствуют определения, решающие сформулированную задачу, но и вообще чрезвычайно мало каких-либо дефиниций “повествования”» (Тамарченко 1999, 280). В советском и постсоветском литературоведении «повествованием» (речь идет об эпосе) стала называться совокупность композиционных форм прозаической речи, имеющих изобразительные задачи (повествование, описание, рассуждение или характеристика) (см. Тамарченко 1999, 281). При этом прямая речь и диалог не включаются в собственно повествование, и складывается пара-